

Jesus Christus als „Schmerzensmann“
in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden
Kunst: eine Analyse ihres Sinngelhalts.

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor theologiae (Dr. theol.)

der Theologischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

eingereicht von
Andrea Zimmermann
geb. am 09.12.1965 in Stollberg

Dekan: Prof. Dr. theol. habil. U. Schnelle

1. Gutachter: Prof. Dr. theol. habil. A. Sames
2. Gutachter: Prof. Dr. phil. habil. E. Ullmann
3. Gutachter: Prof. Dr. theol. habil. E. Winkler

Tag der mündlichen Prüfung (Rigorosum): 13.11.97

Tag der öffentlichen Verteidigung: 27.11.97

c) Vielzahl von arma	39
2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion	41
a) Maria	41
b) Maria und Johannes	43
2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie	44
2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie	44
2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier	45
2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch	45
2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären	46
2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln	46
2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“	47
a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“	47
b) Darstellungen der „Gregorsmesse“	47
2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam	48
2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit	48
2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit	48
2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang	49
2.2.3.3. Darstellungen der Interzession	50
2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht	51
3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen	51
3.1. Darstellungen der Trinität	51
3.2. Darstellungen der Engelpietà	52
3.3. Darstellungen zum Patrozinium	53
3.4. Darstellungen des Feiertagschristus	53
3. <i>Bemerkungen zur Arbeit</i>	54
3.1. Bemerkungen zur Methodik	54
3.2. Bemerkungen zur Form	55
3.3. Bemerkungen zum Aufbau	57
3.4. Bemerkungen zur Terminologie	62
3.5. Chancen dieser Arbeit	67
3.6. Grenzen dieser Arbeit	68
4. <i>Untersuchungen zum Sinngehalt der Darstellungen</i>	70
1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmandarstellungen“ der Frühzeit	71
2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter	102
2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage	102
2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi	140
2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion	140
2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion	140
2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)	142

a) Kreuz	142
a) Kreuz: Tendenz der Annäherung an die Kreuzigung	148
a) Kreuz: Tendenz der Absetzung von der Kreuzigung	154
b) Sarkophag	166
c) Vielzahl von arma	180
2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion	231
a) Maria	231
b) Maria und Johannes	260
2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie	298
2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie	298
2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier	306
2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch	322
2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären	327
2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln	343
2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“	352
a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“	352
b) Darstellungen der „Gregorsmesse“	361
2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam	370
2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit	377
2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit	377
2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang	400
2.2.3.3. Darstellungen der Interzession	424
2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht	428
3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen	439
3.1. Darstellungen der Trinität	440
3.2. Darstellungen der Engelpietà	444
3.3. Darstellungen zum Patrozinium	451
3.4. Darstellungen des Feiertagschristus	452
5. Ergebnisse	456
1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmanndarstellungen“ der Frühzeit	457
2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmanndarstellungen“ bis ins Spätmittelalter	494
2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmanndarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi	497
2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion	497
2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion	498
2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)	499
a) Kreuz	499
b) Sarkophag	500
c) Vielzahl von arma	501
2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion	502
a) Maria	502
b) Maria und Johannes	502

2.2.2.	Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie	503
2.2.2.1.	Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie	504
2.2.2.2.	Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier	504
2.2.2.3.	Darstellungen mit Kelch	505
2.2.2.4.	Darstellungen auf und an Altären	505
2.2.2.5.	Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln	506
2.2.2.6.	Darstellungen der „Gregorsmesse“	507
	a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“	507
	b) Darstellungen der „Gregorsmesse“	508
2.2.2.7.	Darstellungen zu Fronleichnam	508
2.2.3.	Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit	509
2.2.3.1.	Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit	509
2.2.3.2.	Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang	510
2.2.3.3.	Darstellungen der Interzession	510
2.2.4.	Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht	513
6. Anhang		515
6.1.	Literaturverzeichnis	515
6.1.1.	Textausgaben	515
6.1.2.	Sekundärliteratur	518
6.1.3.	Kataloge, Inventare und Bibliographien	539
6.1.4.	Hilfsmittel (Wörterbücher, Konkordanzen etc.)	545
6.2.	Register	547
6.2.1.	Orte	547
6.2.2.	Künstler	555
6.2.2.1.	Personennamen	555
6.2.2.2.	Notnamen und Schulen	556
6.2.3.	Stifter und Auftraggeber	557
6.2.4.	weltliche und geistliche Herrscher	558
6.2.5.	Heilige und Selige	559
6.2.6.	Biblische Personen	561
6.2.7.	Bibelstellen	565
6.2.8.	Liturgische Stücke	568
6.2.9.	Hymnen	569
6.3.	Abkürzungsverzeichnis	570
6.3.1.	Abkürzungen der biblischen Bücher	570
6.3.2.	Abkürzungen von Worten und Wortgruppen	570
6.3.3.	Zeichen und Symbole	572
6.4.	Versicherung der eigenständigen Erarbeitung	573
6.5.	Tabellarischer Lebenslauf	575
6.6.	Thesen	577

Vorwort

Die vorliegende Arbeit versucht über den gegenwärtigen Stand der Forschung hinausgehend die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ in ihrer beeindruckenden inhaltlichen Komplexität einerseits und ihrer starken inhaltlichen Differenziertheit andererseits zu begreifen. Diese Form der Darstellung ist sehr aufwendig und wäre nicht ohne die Unterstützung derer zu leisten gewesen, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Mein Dank gilt besonders Herrn Dr. S. Kratzsch (Halle/S.) für seine Hilfe bei der Arbeit an den Bildtexten, beim Lesen ihrer Korrekturen und beim Lesen fremdsprachlicher Arbeiten, sowie Pater Prior Dr. A. Polag OSB (Huysburg) und Pater Dr. P. Becker OSB (Trier) für ihre Hinweise zu den angefertigten Übersetzungen, Herrn Prof. Dr. J.-C. Klamt (Utrecht) für die Unterstützung bei der Benutzung des Princeton Index und Frau R. Diehl (Frankfurt/M.) sowie Herrn Prof. Dr. K. Bethge (Frankfurt/M.) für die fotografische Betreuung des Bildteils der Arbeit. Ebenso herzlich möchte ich den Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin, der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, der Universitäts- und Landesbibliothek Halle/S., der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, der British Library London, des Bildarchivs Foto Marburg, der Bayerischen Staatsbibliothek München, des Instituts für Kunstgeschichte der Universität München, der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, der Pierpont Morgan Library New York, des Magdalen College Oxford, der Bodleian Library Oxford, der Bibliothèque nationale Paris, des Národní muzeum Prag, des Archivs der Prager Burg, der Universitätsbibliothek Tübingen, des Museo Correr Venedig und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien danken, die meine Anfragen nicht - wie zahlreiche andere - unbeantwortet ließen, sondern mir besonders durch die Zusendung von Fotografien und -kopien geholfen haben. Mein Dank gilt ferner der Deutschen Post AG, die es mir durch ermäßigte Gebühren für Schreiben und deren Rückantwort ermöglichte, Informationen, die in der Literatur nicht auffindbar, aber für die Arbeit relevant waren, bei Pfarrämtern, in Klöstern und Museen durch briefliche Anfrage zu erhalten. Von den zahlreichen angeschriebenen Einrichtungen haben - und dafür möchte ich den nachfolgend Aufgeführten herzlich danken - geantwortet: das Pfarramt St. Peter Ampney, die Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici Arezzo, das Bischöfliche Ordinariat Augsburg, The Walters Art Gallery Baltimore, das Kunstmuseum Basel, das Pfarramt Berghofen, die Staatsbibliothek Berlin, die Birmingham Museums & Art Gallery, die Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, die Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Bologna, das Isabella Stewart Gardner Museum Boston, das Musée des Beaux-Arts Chambéry, das Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, das Pfarramt St. Servatius Duderstadt, das Thüringer Museum Eisenach, die Stadtverwaltung Empoli, das Pfarramt S. Croce Florenz, das Pfarramt S. Marco Florenz, das Pfarramt S. Trinità Florenz, das Kath. Pfarramt Flums, das Historische Museum Frankfurt/M., das

Pfarramt der Pfarrkirche Friedelsheim, das Museum des Sankt-Petri-Doms Fritzlar, das Pfarramt Görmin, das Niedersächsische Landesmuseum Hannover, das Pfarramt des Münsters Heilsbrunn, die Badische Landesbibliothek Karlsruhe, das Pfarramt St. Andreas Karlstadt, das Hessische Landesmuseum Kassel, das Wallraf-Richartz-Museum Köln, das Prot. Gemeindeamt Landau/Pf., das Stadtpfarramt Langenlois, das Pfarramt Communio Sanctorum und St. Laurentius Leinach (Oberleinach), das Pfarramt St. Nikolai - St. Johannis Leipzig, die Sammlung der Kreisstadt Lindau (Bodensee), die British Library London, das Victoria and Albert Museum London, Capesthorpe Hall Macclesfield, die Domküsterei Magdeburg, das Metropolitan-Pfarramt Zu Unserer Lieben Frau München, das Bayerische Nationalmuseum München, das Pfarramt St. Maria Magdalena Münnerstadt, das Pfarramt S. Chiara Neapel, das Prot. Pfarramt Niederkirchen (Saal), das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, das Ev.-ref. Pfarramt Ormalingen-Hemmiken, die Biblioteca Capitolare Padua, die Handschriftenabteilung der Bibliothèque nationale Paris, die Verwaltung des Baptisteriums Parma, das Pfarramt St. Marien Reutlingen, das Pfarramt S. Giovanni Battista Rom, das Reichsstadtmuseum Rothenburg o.d.T., das Ev.-luth. Pfarramt St. Jakob Rothenburg o.d.T., das Pfarramt Saal a.d. Donau, das Pfarramt Saal a.d. Saale, das Pfarramt Herz Jesu Schelklingen, die Stadtverwaltung Schelklingen, das Pfarramt des Hl. Kreuz Münsters Schwäbisch Gmünd, das Museum für Natur & Stadtkultur Schwäbisch Gmünd, das Hällisch-Fränkische Museum Schwäbisch Hall, die Soprintendenza per i beni Artistici e Storici Siena, das Katharinenkloster auf dem Sinai, das Franziskanerkloster La Spezia (Sarzana), das Pfarramt Stedham, das Pfarramt St. Nikolai Stralsund, das Pfarramt St. Peter Straubing, die Staatsgalerie Stuttgart, das Museu Diocesà Tarragona, die Verwaltung der Civici Musei di Storia ed Arte Triest, das Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Troyes, das Münsterbauamt Ulm, die Generaldirektion der Monumenti Musei e Gallerie pontificie Vatikanstadt, das Pfarramt SS. Giovanni e Paolo Venedig, die Civici Musei d'Arte e di Storia Venedig, die Pinacoteca Vicenza, das Pfarramt Wallerfing (Bachling), das Pfarramt Waltensburg, das Museum Wojska Polskiego Warschau, the Library of Congress Washington D.C., das Pfarramt St. Mary West Chilington, die Sakristei der Dom- und Metropolitankirche St. Stephan Wien und das Pfarramt Sts Pierre et Paul Wissembourg.

In besonderem Maße erfuhr die vorliegende Arbeit Anregung und Förderung durch Herren Professoren O. von Simson (Berlin), A. Sames (Halle/S.) und E. Ullmann (Leipzig). Herr Prof. Dr. von Simson ermutigte mich, dieses schwierige Thema in Angriff zu nehmen, und begleitete die Arbeit daran bis zu seinem Tod im Frühsommer 1993. Herr Prof. Dr. Ullmann übernahm danach die Betreuung der kunsthistorischen Fragen, Herr Prof. Dr. Sames die der theologischen. Dafür, aber auch für zahlreiche Anregungen, die über die Arbeit am Thema hinausgingen, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Halle/S., im Juli 1997

Andrea Zimmermann

1. Die Problematik

„Einer der kenntnisreichsten unter den lebenden Kennern mittelalterlicher Kunst klagte kürzlich, man wisse öfter nicht mehr, was als Sinngehalt einer religiösen Darstellung zu gelten habe. Wachsende Verwirrung sei das Ergebnis mancher ikonographischen Untersuchung.“¹ Da diese 1956 von Berliner² an den Anfang seiner Ausführungen zum „Schmerzensmann“ gestellte Einschätzung die Situation der „Schmerzensmannforschung“ - auch heute noch - sehr treffend kennzeichnet, erschien es sinnvoll, sich diesem Problem zuzuwenden und zu versuchen, die für die „Schmerzensmann Darstellungen“ relevanten inhaltlichen Bezüge herauszustellen. Obwohl der „Schmerzensmann“ seit etwa 100 Jahren³ ein Thema der Kunstgeschichte ist, stellt ein derartiges Vorhaben ein Novum dar, da sich die bisher zum Thema vorgelegten Arbeiten größtenteils auf bestimmte genau zu umreißen inhaltliche Aspekte und damit auf eine jeweils begrenzte Anzahl von Darstellungen beschränkten. Niemand konnte und kann gegen diese „Spezialforschung“ etwas einwenden, da durch sie wichtige Aspekte z.T. sehr tiefgehend ausgelotet wurden⁴. Doch die Unsicherheiten bei der inhaltlichen Bestimmung des Gesamtphänomens konnten auf diese Weise nicht ausgeräumt werden, da - ob bewußt oder unbewußt - gerade sie eine Begrenzung auf „überschaubare“ Einzelaspekte und jeweils zugehörige Darstellungen angebracht erscheinen ließen, d.h. da das, was behoben werden sollte, Einfluß auf den Ansatz der Arbeiten ausübte. Durch die zahlreichen, oft gegensätzlich akzentuierten Arbeiten wurde letztlich - wie Berliner mit Bezug auf einen nicht namentlich genannten Kenner richtig feststellt - immer undeutlicher, welche Zusammenhänge gemeint sind, wenn vom „Schmerzensmann“ gesprochen wird.

Doch: wie kann nun der angemahnte „Sinngehalt“ bestimmt werden? Die vorliegende Arbeit versucht, sich der Beantwortung dieser Frage durch ein zweistufiges Konzept zu nähern. In einer ersten Stufe wird der Reichtum an Darstellungen - in Gestalt der bisher in der „Schmerzensmannforschung“ beachteten sowie einer Reihe bisher nicht beachteter Darstellungen - wahrgenommen und das von diesen abgedeckte inhaltliche Spektrum einschließlich der vorhandenen Differenzierungen und Verzahnungen von Gedanken ermittelt. In einer zweiten Stufe werden dann die Auswirkungen der zutage getretenen groben und feinen Akzentuierungen mit Blick auf das Verständnis des Phänomens des „Schmerzensmannes“ aufgenommen. Die hiermit angestrebte Gesamtschau, die der Vielfalt ebenso wie der Zusammenge-

¹ Berliner, R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.97

(Im Anmerkungstext werden jeweils Kurztitel verwendet. Die zugehörigen vollständigen bibliographischen Angaben sind in alphabetischer Reihenfolge im Literaturverzeichnis aufgeführt.)

² a.a.O., S.97-117

³ Vgl. Detzel, H.: Erbärmdebilder: ACK 8, 1890

⁴ Vgl. 2.1. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Themen, S.9-31

hörigkeit und Komplexität der Darstellungen Rechnung zu tragen versucht, will und kann mit ihren Bemühungen, dies sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, die bisher geleistete „Spezialforschung“ nicht aufheben, sondern bezieht deren Ergebnisse an den betreffenden Stellen ein und gibt evtl. durch das vorgelegte Konzept den Anstoß zu weiteren derartigen Bemühungen.

2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Themen und Darstellungen

2.1. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Themen

Der nachfolgende Überblick zu den Arbeiten⁵, die bisher zur „Schmerzensmannproblematik“ vorgelegt wurden, versucht nicht - etwa in alphabetischer oder chronologischer Reihenfolge -, diese zu rekapitulieren, sondern sie in einer Form zu behandeln, die dem mit der Arbeit vorgelegten Konzept zur inhaltlichen Bestimmung des „Schmerzensmannphänomens“ entspricht. Er dürfte in dieser Form vor allem in dreierlei Hinsicht interessant und wichtig sein. Denn: durch die Zuordnung der Arbeiten wird zum einen die in der ersten Stufe des vorgelegten Konzeptes angestrebte Transparenz⁶ erhöht, denn es wird aufgezeigt, was die vorliegende Arbeit den behandelten Arbeiten verdankt und worin sie keine Parallelen hat. Es wird zum zweiten geprüft, ob das vorgelegte Konzept geeignet ist, das bisher Geleistete aufzunehmen. Und es wird drittens auch deutlich - was im vorangegangenen Abschnitt nur als These formuliert werden konnte⁷ -, daß in der „Schmerzensmannforschung“ bisher weitestgehend „Spezialforschung“ betrieben wurde. Der vorgelegte Überblick versucht also - ebenso wie die Arbeit insgesamt - dazu beizutragen, ein Durchdringen des vielfältigen Phänomens des „Schmerzensmannes“ zu erleichtern. Dieses Vorhaben scheint aber nur möglich, wenn zuvor deutlich geworden ist, welche wichtigen Arbeiten es zur „Schmerzensmannproblematik“ gibt, welche Themen sie behandeln und wo sie in dem hier vorgelegten Konzept eingeordnet wurden.

Dem Thema „Schmerzensmann“ widmen sich nur drei Monographien. Und auch diese Arbeiten wählen jeweils bestimmte Darstellungen aus, so LÖFFLER⁸ die deutschen Darstellungen, VON DER OSTEN⁹ die deutschen plastischen Darstellungen und MERSMANN¹⁰ nach Nationen ausgewählte Darstellungen. Etwas häufiger wird der „Schmerzensmann“ als Abschnitt in einer Monographie behandelt, so von MÂLE¹¹, MILLET¹², PALLAS¹³, SCHILLER¹⁴, VETTER¹⁵ und BELTING¹⁶. In der Mehrzahl aber

⁵ Die Behandlung konzentriert sich auf den Aufbau und inhaltliche Aspekte der Untersuchungen, wobei

(1) die ermittelten Einzelergebnisse nicht in diesem Überblick, sondern bei der Behandlung der einzelnen Darstellungen erscheinen u.

(2) die von den einzelnen Autoren genannten oder abgebildeten Darstellungen des „Schmerzensmannes“ nicht bei jedem Autor einzeln genannt, sondern sind in einer synoptischen Übersicht im nachfolgenden Abschnitt zusammengefaßt werden.

⁶ Vgl. S. 55f

⁷ Vgl. S. 7

⁸ Löffler, H.: Ikonographie, 1922

⁹ Osten, G. v. d.: Schmerzensmann, 1935

¹⁰ Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952

¹¹ Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949

¹² Millet, G.: Recherches, 1916

¹³ Pallas, D. J.: Passion, 1965

¹⁴ Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968

¹⁵ Vetter, E. M.: Kupferstiche, 1972

¹⁶ Belting, H.: Bild, 1981

sind die Arbeiten zum Thema Aufsätze¹⁷ und damit Untersuchungen zu ganz speziellen Gesichtspunkten des Phänomens. Die Arbeiten behandeln im einzelnen:

1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmandarstellungen“ der Frühzeit

Fast 60 Jahre lang wurde die Aussage MÂLES, daß die Mosaikikone von S. Croce in Jerusalem in Rom als der aus dem byzantinischen Kunstraum stammende „Prototyp aller Schmerzensmandarstellungen“¹⁸ anzusehen ist, tradiert¹⁹. Erst BERTELLI²⁰ korrigierte diese Einschätzung und stellt in seiner gründlichen Untersuchung klar, daß die Ikone wegen ihrer Entstehung um 1300²¹ und ihrer erst nach 1380²² erfolgten Aufstellung in S. Croce die Ausbreitung der „Schmerzensmandarstellungen“ nicht veranlaßt haben kann, daß sie aber - in dieser Perspektive folgt er einer Anregung von THOMAS²³ - für die Ausbildung der Darstellungen der „Gregorsmesse“ sehr wichtig gewesen ist. Für die formgeschichtlich arbeitende „Schmerzensmannforschung“ heißt dies, daß sie lange Zeit einen falschen Ausgangspunkt hatte, was um so verwunderlicher ist, wenn man bedenkt, daß gerade die frühen Darstellungen einen erstaunlich breiten Raum in den Arbeiten einnehmen²⁴.

Nicht auf eine konkrete Darstellung bezogen, sondern allgemeiner beschäftigt sich - auch wenn der Titel seines Aufsatzes „Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows“ dies nicht vermuten läßt - auch STUBBLEBINE²⁵ mit dem Ursprung der „Schmerzensmandarstellungen“. Er sieht eine ‚prinzipielle Schwierigkeit für die Forschung darin, daß eine Reihe von Darstellungen²⁶ viel zu früh datiert werden‘²⁷. Er datiert diese Beispiele später und hält es aufgrund der verblei-

-
- ¹⁷ Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926; Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960; Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956; Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967; Dobrzeński,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971; Dufrenoy,S.: Images: REByz XXVI, 1968; Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969; Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917; Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948; Myslivec,J.: Dvě studie, 1948; Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927; Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930; Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969; Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923; Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936; Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963
- ¹⁸ Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.98 (Er korrigiert damit gleichzeitig die Meinung von Ortmayr (Ortmayr,P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.100), der in ihr eine Replik eines Bildes sieht, das tatsächlich mit Gregor d. Gr. in Verbindung stand.)
- ¹⁹ Die Aussage ist z.B. zu finden bei: Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.59; Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.51; Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.153f; Millet,G.: Recherches, 1916, S.484; Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.213
- ²⁰ Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967
- ²¹ a.a.O., S.46
- ²² ebd.
- ²³ Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933 (Er bildet nur Rom, S. Croce in Jerusalem, Mosaikikone (Abb.21); Paris, Bibliothèque nationale, Kuperstich (Abb.318); Karlstadt, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.324) und Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1394 (Abb.274) ab und erwähnt darüber hinaus nur Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152), ist wegen dieser geringen Anzahl nicht in die Abbildungssynopse auf S.31-53 aufgenommen worden.
- ²⁴ Vgl. die Abbildungssynopse (2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen) auf S.31-53
- ²⁵ Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969
- ²⁶ Stubblebine erwähnt: Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23); Rom, S. Croce in Jerusalem, Mosaikikone (Abb.21); New York, Melvin Gutmann Slg., Email (Abb.24); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11); Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152); Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1394 (Abb.274); Florenz, Casa Horne, Predella (Abb.281)
- ²⁷ Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.5: „The principal difficulty is that a number of examples have been dated much earlier than is warranted“

benden frühen Beispiele²⁸ für naheliegend, den Ursprung der Darstellungen Ende des 13.Jhs. in Italien - und nicht in Byzanz wie von der Mehrheit²⁹ angenommen - zu suchen. STUBBLEBINE äußert die Vermutung, daß der „Schmerzensmann“ zuerst als Teil eines Diptychons oder Triptychons auf Tafelbildern auftaucht. Dieser Annahme widersprechen jedoch bis auf das Brüsseler Beispiel³⁰ alle Darstellungen, die STUBBLEBINE als frühe Beispiele „übrig gelassen“ hat. Wenn auch nicht alle Spätdatierungen - und vor allem die aus ihnen gezogenen Schlüsse - nachzuvollziehen sind, erscheint der Aufsatz dennoch für die Diskussion wichtig.

2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter

2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage

Die in VON DER OSTENS³¹ Monographie untersuchten Darstellungen der deutschen Plastik werden in der vorliegenden Arbeit, da weder schriftliche Nachfragen am Aufstellungsort weiterführende Informationen brachten, noch die von VON DER OSTEN vorgeschlagenen Aspekte, eine allgemeine Zuordnung zur Mystik bzw. die von einzelnen Szenen ausgehende Bindung an die Passion, ausreichende Anhaltspunkte für eine sachgemäße Zuordnung bieten, als „Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage“ angeführt. Die Ermittlung der inhaltlichen Bezüge von „Schmerzensmandarstellungen“, die Anliegen dieser Arbeit ist, liegt weitgehend außerhalb des Blickwinkels von VON DER OSTEN. Anliegen seiner Monographie ist es vielmehr, eine „Geschichte der typischen wie der speziellen Form der ikonographischen Gattung des eigentlichen Schmerzensmannes“³², nämlich jenes „Schmerzensmannes“, bei dem die sonst so charakteristische „Spanne zwischen Totsein und dennoch irdischem Leben“³³ so stark zugunsten des „irdischen Lebens“ verschoben ist, daß der Begriff einen Mann meint, der Schmerzen leidet, zu bieten. Für die deutsche Plastik des 14.-16.Jhs. werden dazu zehn Typen³⁴, die

²⁸ Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17)

²⁹ Er stellt sich damit gegen die sehr viel weiter verbreitete Meinung von der byzantinischen Provenienz der „Schmerzensmandarstellungen“. Vgl.: Dobrzeński, T.: *Imago Pietatis*: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.5; Gamber, K.: *Misericordia Domini*: Dts. Gaue 46, 1954, S.49 und 55; Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.9 und 23; Mersmann, W.: *Schmerzensmann*, 1952, S.VI; Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.1; Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.261; Schiller, G.: *Ikonographie* 2, 1968, S.212

³⁰ Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16)

³¹ Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935

³² a.a.O., S.3

³³ a.a.O., S.5

³⁴ v.d.Osten unterscheidet:

1. den trauernden „Schmerzensmann“,
2. den umarmenden „Schmerzensmann“,
3. den „Schmerzensmann“ mit nach unten gekreuzten Armen,
4. den „Schmerzensmann“ mit nach oben gekreuzten Armen,
5. den frühen wundezeigenden „Schmerzensmann“,
6. den pränanten wundezeigenden „Schmerzensmann“,
7. den freien wundezeigenden „Schmerzensmann“,

sich sehr eng an der äußeren Erscheinung orientieren, unterschieden. VON DER OSTEN beschreitet also einen durch die festgelegte Begriffsbestimmung, durch die Begrenzung auf einen Bereich der bildenden Kunst, durch die Begrenzung des örtlichen und zeitlichen Rahmens und die ausgewählte Untersuchungsmethode ganz eng abgesteckten Weg. Trotzdem kann er auf eine verblüffende Fülle von Verwirklichungen verweisen, die diese Voraussetzungen erfüllen. Problematisch an seiner Arbeit ist weniger die starke Eingrenzung seiner Untersuchungen. Problematisch erscheinen vielmehr folgende Sachverhalte, die im Verlauf der Untersuchung zur Sprache kommen. 1. VON DER OSTEN verbindet die von ihm untersuchten Darstellungen des „Schmerzensmannes“ bereits im Untertitel seiner Arbeit³⁵ ganz selbstverständlich mit dem Begriff des Andachtsbildes. Der „Schmerzensmann“ ist für ihn „zunächst, und in gewisser Weise immer: Andachtsbild.“³⁶. Leider erfolgt für diese - keineswegs abwegige, aber auch nicht selbstverständliche - Aussage kein exakter Nachweis in bezug auf ihre Ableitung und Relevanz³⁷. Dieser Nachweis erscheint um so dringlicher, da auch „neben das selbständige Andachtsbild“³⁸ tretende „Ausgestaltungen und Spezialisierungen zu kultischen Sonderzwecken“³⁹ besprochen werden, die durch den fehlenden Nachweis in ihrem Bezug unklar bleiben. 2. VON DER OSTEN leitet die von ihm behandelten Darstellungen des „Schmerzensmannes“ aus der dominikanischen Liebes- bzw. der franziskanischen Leidensmystik ab. Er muß aber selbst zugestehen: der „Denkmälerbestand beweist kaum etwas für eine auch nur anfangs überwiegende Verehrung des Schmerzensmanns in den Klöstern“⁴⁰. Sein Hinweis auf das Vorkommen entsprechender Darstellungen in Pfarrkirchen⁴¹, den Wirkungsstätten der Bettelorden, scheint plausibel, wird aber nicht durch Beispiele untermauert. 3. VON DER OSTEN läßt die Verbindung der von ihm untersuchten Beispiele zu den byzantinischen und den anderen abendländischen Darstellungen, d.h. zum Gesamtphänomen, offen. Er stellt nur fest, daß sie zu ihnen „im Sohnes- oder Bruderverhältnis“⁴² stehen. Gerade aber eine Entscheidung dieses „oder“ wäre von Interesse: Stammen die abendländischen und die byzantinischen Darstellungen aus einer Wurzel? Stehen sie also in einem Bruderverhältnis? Oder: Sind sie voneinander abhängig? Stehen sie in einem Sohnesverhältnis? Dies bleibt unklar. 4. VON DER OSTEN bemüht sich, für die einzelnen, vorwiegend äußeren Merkmalen folgenden Typen Zusammenhänge herzustellen. Während

8. den wundezeigenden „Fürbittschmerzensmann“

9. den reinen „Fürbittschmerzensmann“

10. den malweisenden „Schmerzensmann“

³⁵ Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300-1600.

³⁶ Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.7

³⁷ Wenn ein solcher Nachweis vorhanden wäre, wäre evtl. eine Zuordnung zur Frömmigkeit, für die der Begriff des Andachtsbildes eine wichtige Rolle spielt, möglich gewesen.

³⁸ Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.26

³⁹ a.a.O., S.30

⁴⁰ a.a.O., S.25

⁴¹ ebd.

⁴² a.a.O., S.5

er für den „trauernden Schmerzensmann“ nur feststellt, daß „die ausschmückende mystische Bildphantasie dem trauernden Schmerzensmann seine besondere lyrische Gestimmtheit schenkte“⁴³, stellt er für den „umarmenden Schmerzensmann“ eine Verbindung zur Bernhardvision und damit zur Mystik her. Obwohl VON DER OSTEN prinzipiell das Faktum des „Gestorbenseins“ als Voraussetzung für alle von ihm untersuchten Darstellungen anerkennt⁴⁴, sieht er bei den sog. „unselbständigen Typen“ „die Schrecken der ersten Leidensstation gleichsam erzählerisch“⁴⁵ wiedergegeben. Die von ihm aufgezeigte Entwicklung erfolgt „in Anlehnung an die Gestik, die von naheliegenden Szenen des lebenden Christus in der Passion vorgeformt war“⁴⁶. Da die angesprochenen Passionsdarstellungen⁴⁷ aber versuchen, das in den Evangelien von der Passion Berichtete bildkünstlerisch nachzuvollziehen, und eine Reflexion über Möglichkeiten des Lebens trotz des Gestorbenseins nicht in ihrem Horizont liegt, scheint eine Orientierung an ihnen - in der von VON DER OSTEN vorgeschlagenen Weise - kaum möglich⁴⁸. Für die „reinen Typen“ gibt er keinen Zusammenhang an, da er in ihnen Verwirklichungen sieht, „deren ikonographisches Zentrum das Zeigen der Seitenwunde und, in zweiter Linie, das Vorweisen der Nägelmale ist“⁴⁹.

2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi

2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion⁵⁰

MILLET⁵¹ greift die Problematik des „Christ de pitié“ bei der Behandlung byzantinischer Kreuzabnahmen auf. Für ihn ist der „Schmerzensmann“ ein Bild von „Tod

⁴³ a.a.O., S.40

⁴⁴ a.a.O., S.5 (Er erlebt „die Schmerzen in ihrer Abfolge trotz des Gestorbenseins immer noch in gleichzeitigem Ansturm“), S.7 („gestorben durch seine Wunden und dennoch lebend im Sie-Erleiden“), a.a.O., S.8 („Charakter des Lebens trotz des Gestorbenseins“) u.ö.

⁴⁵ a.a.O., S.69

⁴⁶ a.a.O., S.60

⁴⁷ Er erwähnt besonders die Geißelung, Dornenkrönung und Ausstellung vor dem Volk. (Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.69 u.ö.)

⁴⁸ Das Problem taucht bei von der Osten noch einmal an anderer Stelle auf (Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.8f). Er unterscheidet zwischen „symbolischen Andachtsbildern“ und „historischen Andachtsbildern“ und versteht die von ihm untersuchten Darstellungen als „symbolische Andachtsbilder“. Durch die vollzogene Annäherung der Darstellungen an einzelne Passionszonen drängt er sie aber selbst in die Richtung der „historischen Andachtsbilder“, die Ereignisse „aus der neutestamentlichen Abfolge der Heilsgeschichte“ zeigen.

⁴⁹ Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.74

⁵⁰ Dieser Abschnitt wird im darstellenden Teil der Arbeit noch stärker differenziert:

2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion

2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)

a) Kreuz

a) Kreuz: Tendenz der Annäherung an die Kreuzigung

a) Kreuz: Tendenz der Absetzung von der Kreuzigung

b) Sarkophag

c) Vielzahl von arma

2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion

a) Maria

b) Maria und Johannes

Diese Untergliederung wird jedoch an dieser Stelle um einer größeren Übersichtlichkeit willen zurückgestellt.

⁵¹ Millet,G.: Recherches, 1916

und Herrlichkeit“⁵². Der „tote Jesus, der die Arme gekreuzt hat, als würde er im Grab ruhen, steht dennoch aufrecht ans Kreuz gelehnt“⁵³, und ist - dem ihm beigegebenen Kreuzestitel⁵⁴ folgend - als „König der Herrlichkeit“ zu verstehen. MILLET versucht diese Auffassung zu untermauern und bezieht sich dabei vor allem auf die Metallhülle einer Ikone in Jerusalem⁵⁵, die als vermeintlich frühes Beispiel in der Forschung besondere Beachtung fand. Die Darstellung des „Königs der Herrlichkeit“ „oben auf dem Thron und unten im Grabe“⁵⁶ hat nach MILLET ihren Platz in der Prothesis⁵⁷. Diese Aussage, die nicht für alle Darstellungen zutreffend ist, wird bei MILLET problematisch, als er die erst um 1375-90⁵⁸ entstandene, abendländische Legende von der Gregor d. Gr. zuteil gewordenen Christophanie in die Deutung der Prothesisdarstellungen einbezieht. In der Liturgie taucht die Passage vom „König der Herrlichkeit“ „oben auf dem Thron und unten im Grabe“ am Karsamstag, also im Zusammenhang mit der Passion, im Zusammenhang mit der Kreuzabnahme, auf. Diese - dem thematischen Rahmen eigentlich entsprechende - Beobachtung wird aber nicht vertieft. Sehr treffend beschreibt MILLET in seinen Ausführungen die Bildkonvention der byzantinischen Darstellungen. Er stellt fest, daß bei den frühen Darstellungen ‘der Körper sehr hoch abgeschnitten ist, so daß man nichts über die Haltung der Arme sagen kann’⁵⁹, und daß dieses Merkmal auf den späteren Darstellungen verschwindet. Er bemerkt außerdem, daß die abendländischen Darstellungen den - für seine Interpretation so wichtigen - Kreuztitulus nicht „übernehmen“.

LÖFFLER⁶⁰ beschäftigt in seiner ungedruckten Dissertation⁶¹ die „Schmerzensmandarstellungen“ der deutschen Kunst. In seiner Einleitung bezieht er jedoch die byzantinischen Darstellungen mit ein und nimmt für deren Entstehung⁶² an, daß sich „die Vorstellung der Kreuzigung, Kreuzabnahme und des Christus im Grabe mischen“⁶³. „Das Resultat ist eine allen historisch-tatsächlichen Bedingtheiten entlehnte Darstellung des geopfertem Heilandes“⁶⁴. Beim anschließenden Import des entstandenen Bildentwurfs ins Abendland wird dieser umgewandelt. Nachdem der Christus der byzantinischen Darstellungen „nur die Idee des geopfertem Heilandes verkörperte, ohne zugleich Ausdruck für das mit diesem Opfer verbundene Leiden zu sein, wird gerade dieser Gesichtspunkt“ seit dem 14.Jh. in Deutschland „in den

⁵² a.a.O., S.487

⁵³ a.a.O., S.483: „Jésus mort, ayant les bras croisés, comme s'il gisait dans le sépulcre, reste pourtant debout, adossé à la croix“

⁵⁴ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ

⁵⁵ Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23)

⁵⁶ Millet,G.: Recherches, 1916, S.487; Τριῶδιον, 1960, S.425: „Ἄνω σε ἐν θρόνῳ, καὶ κάτω ἐν τάφῳ, τὰ ὑπερκόσµια, καὶ ὑποχθόνια, κατανοοῦντα Σωτήρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου ὑπὲρ νοῦν ὀράθης γάρ, νεκρὸς ζωαρχικώτατος“

⁵⁷ a.a.O., S.486

⁵⁸ Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.228

⁵⁹ Millet,G.: Recherches, 1916, S.484: „Le buste est coupé plus haut et l'on ne sent point les bras s'écarter légèrement pour se plier et se croiser“

⁶⁰ Löffler,H.: Ikonographie, 1922

⁶¹ Gleichlautende Aussagen finden sich in: Löffler,H.: Ikonographie: Jahrbuch der Diss. Berlin 1921/22, 1926

⁶² Er nimmt dies für die Entstehung der Darstellungen an, nicht für deren Entwicklung wie von der Osten.

⁶³ Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.23

⁶⁴ ebd.

Vordergrund gestellt. Man wollte den Erlöser in seinen Schmerzen sehen⁶⁵. Erst die Darstellungen, die durch das erwachende „Interesse für die Person des leidenden Herrn“⁶⁶ verändert worden sind, d.h. die Jesus Christus als einen Mann zeigen, der Schmerzen leidet, sind für LÖFFLER Darstellungen des „Schmerzensmannes“. Anregungen aus der Passion sieht er sowohl bei dem überlieferten halbfigurigen Typus als auch bei dem von der deutschen Kunst ausgebildeten ganzfigurigen Typus gegeben. Sie betreffen - gerade beim ganzfigurigen Typus - neue Motive, verändern jedoch nicht die vorhandene „Grundidee“⁶⁷. „Der gänzlich unhistorische Charakter des Schmerzensmannes wird am besten durch die Tatsache bewiesen, dass der Heiland auch dort, wo er ... in ideellem Zusammenhang mit den Leidensszenen erscheint ... mit den Wundmalen gezeichnet ist.“⁶⁸ In ihrer weiteren Entwicklung erfahren die im Zusammenhang der Passion verstandenen Darstellungen der deutschen Kunst inhaltliche Erweiterungen⁶⁹, greifen aber auch selbst auf andere Darstellungen⁷⁰ über und erleben schließlich „eine innere Zersetzung und damit endlich den äusseren Verfall“⁷¹.

LOSSOW⁷² legt mit seinem Aufsatz „eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes“⁷³ vor, in der der „Schmerzensmann“ als eines der behandelten Andachtsbilder auftaucht. An den Anfang seiner Überlegungen zum „Schmerzensmann“ setzt er einen Definitionsversuch, wonach der „Schmerzensmann“ zwar die Wundmale besitzt und somit auf einen Zeitpunkt nach dem Tod am Kreuz verweist, wonach er aber nicht tot ist, sondern lebt. Der „Schmerzensmann“ wird hier also wieder⁷⁴ als ein Mann, der Schmerzen leidet, verstanden. LOSSOW verbindet daneben indirekt auch den Aspekt des Gelittenhabens mit dem „Schmerzensmann“, denn er versteht ‘die Vergangenheit der Passion in bezug auf Gott als immerwährende Gegenwart’⁷⁵. Obwohl sich LOSSOW bei der Betrachtung der Abwandlungen, die das mit der Passion verbundene Thema in der Folgezeit erfährt, auf die sog. umarmenden Kruzifixe, die „Gregorsmesse“, die Engelpietà und den wundenweisenden „Schmerzensmann“ konzentriert, sieht er „eine mannigfaltige Sinnfülle, wie sie anderen Andachtsbildern in dieser umfassenden Vielfalt nicht eignet“⁷⁶, beim „Schmerzensmann“ gegeben. Worin die Ursachen für die Abwandlungen liegen, bleibt allerdings ungeklärt.

⁶⁵ a.a.O., S.25

⁶⁶ a.a.O., S.24

⁶⁷ a.a.O., S.27

⁶⁸ a.a.O., S.37

⁶⁹ Löffler führt z.B. die „Gregorsmesse“, die Interzession und den Ährenchristus an.

⁷⁰ Verf. führt z.B. die Trinität, die klugen und törichten Jungfrauen, Christus in der Kelter und die Hostienmühle an.

⁷¹ Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.85

⁷² Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948

⁷³ a.a.O., S.65 (Untertitel des Aufsatzes)

⁷⁴ Vgl. die Ausführungen von von der Osten (Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935).

⁷⁵ Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.74

⁷⁶ ebd.

PANOFSKYS⁷⁷ Aufsatz gehört zu den einflußreichen Beiträgen der „Schmerzensmannforschung“. Er führt eine für die „Schmerzensmann Darstellungen“ neue „Betrachtungsweise“ ein, die „weder eine rein formanalytische, noch eine rein ikonographische ist, vielmehr die Geschichte solcher Gestalten zu erfassen sucht, in denen sich ein bestimmter Inhalt in einer bestimmten Form zu einer anschaulichen Einheit verbunden hat“⁷⁸ und steht damit der vorliegenden Arbeit im Ansatz am nächsten. Er begrenzt seine Betrachtungen jedoch auf den Zusammenhang der Passion und versteht das Hineinnehmen der Maria, von Maria und Johannes, aber auch von Maria, Johannes und Maria Magdalena und das Hineinnehmen eines stützenden oder velum-spannenden Engels und des stützenden oder haltenden Gottvaters in die „Schmerzensmann Darstellung“ als Umformung eines Repräsentationsbildes - der byzantinischen *imago pietatis* - in ein Andachtsbild. Das Repräsentationsbild, „das die Darstellungselemente in einem zeitlosen und seelisch gleichsam undurchdringlichen Dasein vor uns hinstellt“⁷⁹ wird durch die zum „Schmerzensmann“ tretenden Figuren zum Andachtsbild⁸⁰, „das dem Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer *kontemplativen Versenkung* in den betrachteten Inhalt zu geben“⁸¹ versucht. PANOFSKY untersucht diese Umwandlung zunächst an italienischen, dann an nordalpinen - hauptsächlich deutschen und französischen - Darstellungen und zeigt, daß sich die angestrebte Möglichkeit zur Versenkung unterschiedlich auf die Wiedergabe des „Schmerzensmannes“ auswirkt. Während der „Schmerzensmann“ in Italien dem „Vorbild“ am nächsten bleibt, wird er in Frankreich in seinem menschlichsten Moment, dem Tod, gezeigt. Die deutschen Darstellungen hingegen sind „bestrebt, ihn „auf eigene Füße zu stellen““⁸², ihn als den erscheinen zu lassen, „der die Summe allen Leidens noch durchlebt“⁸³. Allen untersuchten Darstellungen gemeinsam ist die Tendenz zur Vermenschlichung des „Schmerzensmannbildes“. Eine einseitige Betonung der Menschheit Jesu Christi birgt aber die Schwierigkeit in sich, daß Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ z.B. als Richter oder Fürbitter zeigen, kaum noch einzuordnen sind, denn diese „Funktionen“ kann er nur nach seiner göttlichen - nicht nach seiner menschlichen - Natur ausüben. PANOFSKY weist also mit seinem Aufsatz auf eine für das Verständnis des „Schmerzensmannes“ wichtige Entwicklung hin, die aber allein zur Interpretation nicht ausreicht. Dies scheint PANOFSKY auch selbst zu empfinden, denn er fügt am Schluß seiner Ausführungen einige Betrachtungen zu einzelnen ikonographischen Motiven - wie dem Wundenweisen - an, bei denen er ausdrücklich auf Ambivalenzen hinweist. MYSLIVEC⁸⁴ geht in seinem Aufsatz von der Frage aus, ob beim Entstehen der byzantinischen „Schmerzensmann Darstellungen“ ähnliche mystische Erneuerungsbe-

⁷⁷ Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927

⁷⁸ a.a.O., S.294

⁷⁹ a.a.O., S.264

⁸⁰ Panofskys Ausführungen nehmen an dieser Stelle - über den Passionszusammenhang hinausgehend - die Frömmigkeit in den Blick.

⁸¹ Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.264

⁸² a.a.O., S.280

⁸³ ebd.

⁸⁴ Myslivec, J.: *Dvě studie*, 1948

wegungen mitgewirkt haben können, wie es bei deren Umwandlungen nördlich der Alpen geschehen ist. Er kommt nach der Untersuchung der byzantinischen „Schmerzensmann Darstellungen“ zu einem negativen Ergebnis: „Die Komposition entstand weder als eine Äußerung eines Phänomens im byzantinischen geistigen Leben, noch als Ausdruck eines menschlich-mitleidenden Verhältnisses des gläubigen Menschen zum Leiden Christi.“⁸⁵ Sie hat vielmehr ihren Platz im Morgengottesdienst des Karstags und ist hier Anlaß zur Adoration. „Die byzantinische Kirche beugt sich vor dem toten Christus nicht mit Weinen, sondern in Ehrfurcht.“⁸⁶ MYSLIVEC setzt damit in seinen Ausführungen als unstrittig voraus, daß die „Schmerzensmann Darstellungen“ im byzantinischen Kunstkreis entstanden sind, und daß im abendländischen Bereich die Mystik deren Umwandlung maßgeblich beeinflußt hat. Dies ist jedoch eine schwierige Ausgangsposition für Untersuchungen, da beides noch nicht schlüssig bewiesen ist. MYSLIVEC spricht nicht vom „Schmerzensmann“, sondern vom „Christus im Grabe“. Dies scheint aufgrund seines Befundes logisch, berücksichtigt allerdings nicht, daß gerade auf den frühen Darstellungen - die er ja untersucht - das Grab, d.h. der Sarkophag, eine Ausnahmeerscheinung ist⁸⁷.

PALLAS⁸⁸ konzentriert seine Überlegungen auf die „Kultobjekte, die in Byzanz von Gründonnerstag abends bis einschliesslich Karstag früh in Verbindung mit den Passionszeremonien zur Verehrung aufgestellt waren“⁸⁹. D.h. er behandelt den Epitaphios, das Kreuz und einige Ikonen, darunter die des „Schmerzensmannes“. Seine Ausführungen zum „Schmerzensmann“, die sich auf die Darstellungen, die mit den Passionszeremonien zusammenhängen und byzantinischer Herkunft sind, beschränken müßten, gehen über diesen Rahmen sowohl bei der „Nachprüfung des Materials“ als auch bei den Äußerungen, die „die bisherige Forschung“ betreffen, hinaus und beziehen die abendländischen Darstellungen ein. Sie münden in eine Gegenüberstellung von Byzanz und Abendland, in eine Gegenüberstellung des ursprünglich vollfigurigen, in die Passionszeremonien eingebundenen Bildes des liegenden Toten⁹⁰ und des - anscheinend als monolithische Größe verstandenen⁹¹ - Bildes des lebenden, aufrecht im Grabe stehenden, mit geöffneten Augen dargestellten Christus⁹². Bei seinen sich anschließenden Aussagen zum byzantinischen, mit den Passionszeremonien verbundenen „Schmerzensmannbild“ geht PALLAS von einer bilateralen Form bzw. einer Diptychonform aus und begründet diese mit an-

⁸⁵ a.a.O., S.52: „komposice nevznikla ani jako přímý projev některého zjevu duchovního života byzantského, ale ani ne jako výraz lidsky soucitého poměru věřícího k utrpení Kristovu“

⁸⁶ a.a.O., S.46: „Proto se byzantská církev nesklání nad mrtvým Kristem v pláči, nýbrž v úctě“

⁸⁷ Ihre Überlieferung setzt sicher nachweisbar erst A.14.Jhs. ein. Vgl. Moskau, Tretjakowgalerie, Ikone (Abb.101); Mistra, S. Maria Peribleptos, Wandmalerei (Abb.146); Tiflis, Georgisches Museum, Buchdeckel (Abb.127)

⁸⁸ Pallas, D.J.: Passion, 1965

⁸⁹ a.a.O., S.XVI

⁹⁰ a.a.O., S.269f

⁹¹ Die von Pallas selbst auf den S.210-212 erwähnten westlichen Beispiele (München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7), Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17) oder Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18)), die keinen Lebenden, keinen Sarkophag und keinen Christus mit geschlossenen Augen zeigen, sind in diesem Vergleich nicht berücksichtigt.

⁹² Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.270f

deren nachweislich im Zusammenhang mit den Passionszeremonien stehenden bilateralen Ikonen. Auch im weiteren Verlauf seiner Ausführungen bindet er die Ikone des „Schmerzensmannes“ stets sehr fest an die Passion, wenn er nämlich einen „Archetypus“ aus der „Abbildung des ins Grab gelegten Christus“⁹³ herleitet und anschließend eine „Typus-Geschichte“ entwickelt, die als Varianten Darstellungen mit oder ohne Kreuz und mit oder ohne Sarkophag unterscheidet. Er tut dies auch, wenn er seine Ausführungen mit der Aussage beendet, daß die Ikone „zwar einen eucharistischen Charakter in sich hat, aber daß ihre Erscheinung nicht aus den eucharistischen Ideen erwachsen ist“⁹⁴

Im Mittelpunkt des Interesses, das BELTING⁹⁵ mit seiner 1981 veröffentlichten Monographie verfolgt, steht die Weiterentwicklung der „Möglichkeiten der Interpretation von Bildern“⁹⁶, bei denen „die traditionellen Begriffe Kult-, Gnaden- und Andachtsbild... einige ihrer Funktionen, der Begriff Tafelbild ihre materielle Gestalt“⁹⁷ bezeichnen. Die Darstellungen des „Schmerzensmannes“ dienen in diesem Zusammenhang als ‘Stoff, an dem diese Möglichkeiten erprobt werden’⁹⁸. BELTING grenzt seine Betrachtungen - sowohl die zum vorgestellten Interpretationsmodell als auch die zum „Schmerzensmann“ - von Anfang an auf eine ganz bestimmte Darstellungsform, nämlich die Tafelbilder, auf ein ganz bestimmtes Thema, nämlich die Werke, die den „Schmerzensmann“ als „Toten“⁹⁹ zeigen und mit der Passion¹⁰⁰ in Verbindung stehen, auf ein bestimmtes Territorium, nämlich Byzanz und Italien, und auf einen begrenzten Untersuchungszeitraum, für die „allgemeinen Erörterungen ... den ganzen Zeitraum bis zur Renaissance“¹⁰¹ und für die „Schmerzensmann-darstellungen“ die „Zeit bis ca. 1300“¹⁰², ein. Für die von ihm zunächst behandelten byzantinischen „Schmerzensmann-darstellungen“ hält er vier zum Verständnis der Darstellungen wichtige Tatsachen fest, nämlich: daß 1. die mit den Passionsgottesdiensten verbundenen Ikone „inhaltlich so komplex und formal so vieldeutig war, daß sie in mehreren Offizien fungieren konnte“¹⁰³, daß sie 2. „durch Hinzufügung einer Marienikone“¹⁰⁴ erweitert wird, daß 3. Maria in diesem Zusammenhang als „Klagefrau“¹⁰⁵ erscheint und daß 4. die private Verwendung der Ikone mit der liturgischen „in wechselseitigem Austausch“¹⁰⁶ zu verstehen ist. Für die

⁹³ a.a.O., S.259

⁹⁴ a.a.O., S.280

⁹⁵ Belting,H.: Bild, 1981 (Belting hat sich mit dem Problem des „Schmerzensmannes“ auch in einem Aufsatz (Belting,H.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981) auseinandergesetzt. Die darin geäußerten Gedanken sind in der Monographie von 1981 verarbeitet, so daß ein Eingehen auf den Aufsatz an dieser Stelle unterbleiben kann.)

⁹⁶ a.a.O., S.7

⁹⁷ a.a.O., S.8

⁹⁸ a.a.O., S.7

⁹⁹ a.a.O., S.53 u.ö.

¹⁰⁰ Die Werke greifen jedoch, da das Augenmerk auf deren Rezeption durch den Betrachter liegt, auch auf den Zusammenhang der Frömmigkeit über.

¹⁰¹ Belting,H.: Bild, 1981, S.277

¹⁰² ebd.

¹⁰³ a.a.O., S.160

¹⁰⁴ a.a.O., S.162

¹⁰⁵ a.a.O., S.173f

¹⁰⁶ a.a.O., S.172

anschließend betrachteten westlichen Darstellungen heißt es dagegen, „daß im Verständnis des Bildes kein Konsens bestand. So viele Beispiele, so viele Deutungen“¹⁰⁷.

SCHILLER¹⁰⁸ behandelt in ihrer ausführlichen „Ikonographie der christlichen Kunst“ den „Schmerzensmann“ in einem eigenen, unter den Ausführungen zur Passion angesiedelten Abschnitt. Sie versucht in diesem Abschnitt einen Überblick über möglichst viele mit dem Phänomen verbundene ikonographische Aspekte zu geben und diese mit reichem Bildmaterial zu kombinieren. Ihr Augenmerk ist weniger darauf gerichtet, die Zusammenhänge, in denen die Darstellungen stehen, darzulegen und die Gesichtspunkte, die die Zuordnung der verschiedenartigen Darstellungen zu einem Gesamtphänomen rechtfertigen, herauszuarbeiten. Dies verdeutlichen die von ihr für die Gliederung des Abschnitts gewählten Gesichtspunkte. Es erscheinen sowohl dem „Schmerzensmann“ beigegebene Assistenzfiguren als auch Funktionen des „Schmerzensmannes“ als auch Erweiterungen des Bildentwurfs als auch nach ihrem äußeren Erscheinungsbild benannte Darstellungen als gleichwertige Gliederungspunkte. Der Eindruck einer undurchdringlichen Fülle von Darstellungen und ihnen zugeordneter ikonographischer Motive erscheint damit nach den Ausführungen nicht weniger undurchdringlich, dennoch ist gerade auch das Bekanntmachen mit dem Material ein wichtiger Schritt.

DETZEL¹⁰⁹ stellt in seinem kurzen, noch vor der Jahrhundertwende erschienenen Aufsatz fest, daß die „Schmerzensmandarstellungen“ keinen bestimmaren Zeitpunkt der biblischen Passionsberichte wiederzugeben versuchen. Seine Folgerung, daß sie als „Compendium die gesammte Passions- und Todesgeschichte“¹¹⁰ zusammenfassen, ist nicht spannungsfrei gegenüber den weiteren Ausführungen, die den „Schmerzensmann“ als Bild, in dem „auch seine göttliche Hoheit und Ergebenheit ausgedrückt ist“¹¹¹ und als Bild der „Barmherzigkeit“, „die der Heiland durch sein Leiden und Sterben an uns sündigen Menschen geübt hat“¹¹², verstehen und somit auf die Bedeutung des von Jesus Christus erlittenen Todes gerichtet sind. Vor allem aber trifft diese Aussage nicht auf alle Darstellungen zu. Sie wird allerdings verständlich, wenn die Betrachtung von Darstellungen, in denen die „arma Christi“ mit dem „Schmerzensmann“ verbunden sind, als ein wichtiger Schwerpunkt von DETZELS Ausführungen erkannt wird. Zur Bezeichnung der untersuchten Darstellungen verwendet DETZEL den Begriff des „Miserikordia- oder Erbärmde-Bildes“¹¹³ und führt als Quelle für diese Bezeichnung Ps 98,1¹¹⁴ an. Er tut dies aber, ohne anzugeben, wer wann für welchen konkreten Zusammenhang die auf Ps 98,1 bezo-

¹⁰⁷ a.a.O., S.255

¹⁰⁸ Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968

¹⁰⁹ Detzel, H.: Erbärmdebilder: ACK 8, 1890 (Da der Verfasser außer der Darstellung Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild (Abb.113) keine weitere der in dieser Arbeit verzeichneten Darstellungen erwähnt oder abbildet, ist er nicht in die synoptische Übersicht am Ende des Kapitels aufgenommen worden.)

¹¹⁰ a.a.O., S.4

¹¹¹ ebd.

¹¹² ebd.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ *Misericordias domini in aeternum cantabo.*

gene Bezeichnung verwendet. Dies ist sehr bedauerlich, da sich unter den in dieser Arbeit zusammengetragenen „Schmerzensmandarstellungen“ keine solche finden ließ¹¹⁵.

2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie¹¹⁶

EISLERS¹¹⁷ Aufmerksamkeit gilt einem im Dommuseum von Cortona aufbewahrten Reliquiar¹¹⁸, auf dessen Spitze ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“ mit einem goldenen Kreuz im Arm steht. Äußere Merkmale wie das Kreuz als „Hauptinstrument der Passion“¹¹⁹ und die Wundmale, aber auch die Inschrift und die Verwendung des Reliquiars am Karfreitag deuten auf einen Zusammenhang mit der Passion. EISLER sieht jedoch auch Indizien gegeben, die gleichzeitig einen Zusammenhang mit der Eucharistie nahelegen¹²⁰. Genau hier, im Aufzeigen der Möglichkeit eines doppelten Zusammenhangs für ein Einzelbeispiel, liegt die Bedeutung der Ausführungen EISLERS zum Thema.

DOBRZENIECKI¹²¹ versucht für den „Schmerzensmann“ ‘grundlegende literarische Quellen ans Licht zu bringen’¹²². Er geht dabei vom Begriff der Erniedrigung (ἡ ταπείνωσις) in Jes 52,13-53,12 aus und stellt dieser alttestamentlichen Stelle das klassische neutestamentliche Pendant, den sog. Christushymnus in Phil 2,6-11, zur Seite. Die Intention der „Schmerzensmandarstellung“ scheint damit auf den bis zum Tod am Kreuz durchgehaltenen Gehorsam Jesu Christi, seine Passion, festgelegt. Dieser Zusammenhang wird durch Beispiele, auf denen Maria als „untrennbare Gefährtin der Passion“¹²³ neben dem „Schmerzensmann“ erscheint, unterstrichen. Mit dem Hinweis auf die „Gregorsmesse“ und das für Christus häufig gebrauchte Bild des Lammes tritt in DOBRZENIECKIS Aufsatz aber neben die Passion die Euchari-

¹¹⁵ Darstellungen, die den Schriftzug „misericordia domini“ aufweisen, sind Landau, Stiftskirche, Wandmalerei (Abb.150) und Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Diptychonflügel (Abb.198). Ein Bezug zu Ps 98,1 war in diesen Darstellungen aber nicht festzustellen.

¹¹⁶ Dieser Abschnitt wird in der vorliegenden Arbeit noch stärker differenziert:

- 2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie
- 2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeyer
- 2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch
- 2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären
- 2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln
- 2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“
 - a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“
 - b) Darstellungen der „Gregorsmesse“
- 2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam

Um einer größeren Übersichtlichkeit willen wird die Untergliederung des Abschnittes an dieser Stelle jedoch zurückgestellt.

¹¹⁷ Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969

¹¹⁸ Cortona, Museo del Duomo, Vagnuzzi-Reliquiar (Abb.121)

¹¹⁹ Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.233

¹²⁰ Solche Indizien sind für Eisler, 1. daß das Reliquiar im Hochaltar aufbewahrt wurde (a.a.O., S.238), 2. daß Papst Nikolaus V Meßkleidung trägt (a.a.O., S.110) und 3. daß dem Cortona-„Schmerzensmann“ zwei Darstellungen (San Giovanni Valdarno, S. Lucia, Tafelbild (Abb.260) und Viterbo, S. Maria Nuovo, Wandmalerei (Abb.259)) ähneln, bei denen das Blut aus den Wunden in einen beigefügten Kelch läuft. (a.a.O., S.233)

¹²¹ Dobrzeniecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971

¹²² a.a.O., S.5

¹²³ a.a.O., S.9

stie. DOBRZENIECKI kommt damit, obwohl er mit der Suche nach literarischen Quellen einen anderen Ausgangspunkt nimmt, zu einem ähnlichen Ergebnis wie EISLER bei der Untersuchung eines Einzelbeispiels.

MÂLE¹²⁴, der den „Christ de pitié“ in seine Behandlung der spätmittelalterlichen Kunst Frankreichs aufnimmt und ihn darin den Abschnitten zur Passion zuordnet, erfaßt zunächst sehr klar die Intention der Darstellung: „Er scheint noch zu leiden und dennoch hat er den Tod schon erlitten, denn seine Hände und seine Füße sind durchbohrt, seine Seite ist offen.“¹²⁵ MÂLE läßt sich dann aber durch die Inschrift auf einem Kupferstich¹²⁶ dazu verleiten, in der Mosaikikone in S. Croce in Jerusalem in Rom den „Prototyp aller Schmerzensmandarstellungen“¹²⁷ zu sehen. Die Ikone kommt zwar als „Prototyp“ nicht in Frage, da sie erst 1380 nach S. Croce kam¹²⁸. Die Aussage hat aber dennoch eine besondere Brisanz, da mit dem vermeintlichen „Prototyp“ eine Legende verbunden ist, nach der Papst Gregor d. Gr., während er eine Messe in S. Croce feierte, bei der Wandlung eine Christophanie in Gestalt des „Schmerzensmannes“ hatte. Die Ikone von S. Croce - als bildliche Wiedergabe der Vision Gregors d. Gr. - wird damit in einen Zusammenhang, und zwar in einen eucharistischen Zusammenhang, gestellt. Erstaunlicherweise wird der Zusammenhang des postulierten „Prototyps“ bei den danach untersuchten italienischen und französischen Beispielen nicht aufgenommen und in seiner Auswirkung auf sie untersucht. Die Ausführungen zu diesen Darstellungen sind aber dennoch von Interesse, da sie einige weiterführende Hinweise enthalten. Neu und wichtig ist sowohl MÂLES Hinweis auf Ablässe, die mit dem „Schmerzensmannbild“ verbunden sind und auch für Verstorbene erlangt werden können, als auch die Tatsache, daß er ausdrücklich den von Engeln gehaltenen Leichnam Jesu Christi - die Engel-pietà - in das Phänomen des „Schmerzensmannes“ einbezieht.

DUFRENNE¹²⁹ versucht einen kleinen Beitrag zum „feinen Einfluß der Liturgie auf die Gestaltung der byzantinischen ikonographischen Programme“¹³⁰ zu leisten. Sie nimmt dabei - wie vor ihr schon Gamber¹³¹ - die in der Prothesis stattfindende Bereitung der eucharistischen Gaben und ihre Auswirkung auf die Gestaltung der Prothesis ins Visier. Durch den Vergleich von liturgischen und theologischen Texten mit einer „Schmerzensmandarstellung“ in Mistra¹³² sowie zwei Apostelkommunionen, einer in Ochrid und einer in einem Psalter in Bristol¹³³, versucht sie den vermuteten Zusammenhang zwischen der Proskomidie und den ausgewählten Dar-

¹²⁴ Mâle, E.: *L'art de la fin du moyen âge*, 1949 (Erstveröffentlichung: 1908)

¹²⁵ a.a.O., S.98: „Il semble souffrir encore, et pourtant il a déjà traversé la mort: car ses pieds et ses mains sont percés, son côté est ouvert“

¹²⁶ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316)

¹²⁷ Mâle, E.: *L'art de la fin du moyen âge*, 1949, S.99: „C'est là le prototype de tous les Christ de pitié“

¹²⁸ Bertelli, C.: *Image of Pity*: FS Wittkower, 1967, S.46

¹²⁹ Dufrenne, S.: *Images*: REByz XXVI, 1968

¹³⁰ a.a.O., S.310: „l'influence subtile de la liturgie dans l'agencement des programmes iconographiques byzantines“

¹³¹ Gamber, K.: *Misericordia Domini*: Dts. Gaue 46, 1954, S.55 (Gamber äußert sich 1985 in fast unveränderter Form zu diesem Problem. Vgl. Gamber, K.: *Prothesisbild*: *Hermeneia* 1, 1985)

¹³² Mistra, S. Maria Peribleptos, Wandmalerei (Abb.146)

¹³³ Dufrenne, S.: *Images*: REByz XXVI, 1968, S.308

stellungen zu untermauern. Mit der in diesem Vergleich herangezogenen stark beschädigten „Schmerzensmandarstellung“ aus Mistra ist für das 14.Jh. ein Beispiel für die vermutete Anbringung des „Schmerzensmannes“ in der Prothesis bekannt geworden und ein Zusammenhang dieser Darstellung mit der über ihr angebrachten Darstellung der Himmlischen Liturgie hergestellt worden.

Bei einem ganz konkreten Problem, nämlich der „Gregorsmesse“, setzt ENDRES¹³⁴ mit seiner Untersuchung ein. Er vergleicht zunächst die Darstellung des am Altar knienden Papstes, der den über dem Altar sichtbaren „Schmerzensmann“ ansieht bzw. anbetet, mit den beiden Legenden, die als Quellen für die „Gregorsmesse“ angeführt werden. Und er kommt zu dem Ergebnis, daß der Legendeninhalt nicht in den Darstellungen wiedergegeben wird. Die Legende des Mönches und Arztes Justus¹³⁵ - für den wegen seines Vergehens gegen das Armutsgelübde nach seinem Tod zunächst keine Messe gelesen wurde und für den Gregor d. Gr. erst nach 30 Tagen das Lesen einer Messe pro Tag anordnet - zielt auf die Erscheinung des Verstorbenen, der seine durch die Messen bewirkte Erlösung mitteilt. Die zweite Legende von einer römischen Matrone¹³⁶ - die während der Ausspendung lächelt, weil sie die Hostie selbst gebacken hat und sie nicht als Leib Christi anerkennen kann - zielt auf die von Gregor d. Gr. veranlaßte Verwandlung dieser Hostie in einen blutigen Finger. ENDRES kann diese Legenden, die einen nicht in der „Gregorsmesse“ dargestellten Inhalt haben, nicht als Quellen für die „Gregorsmesse“ akzeptieren. Durch die sich anschließende Auswertung der seinen Beispielen¹³⁷ zugehörigen Inschriften¹³⁸ kann er die Quelle nur in der „Schmerzensmandarstellung“ sehen und die „Gregorsmesse“ als eine Erweiterung derselben verstehen. Sie erfolgt seit dem 15.Jh. „in der Form, daß der hl. Gregorius am Altare kniend in die Darstellung hineingezogen wird“¹³⁹. Die untersuchten Inschriften erwähnen außerdem mit dem Bild verbundene Ablässe und führen Endres zu der Annahme, das die „Gregorsmesse“ fest an S. Croce in Jerusalem in Rom gebunden war. BAUERREISS¹⁴⁰ untersucht den Zusammenhang des „Schmerzensmannes“ mit den „sog. heiligen drei Hostien“¹⁴¹ in Andechs. Er nimmt die von ENDRES¹⁴² bereits als Quelle für die „Gregorsmesse“ abgelehnte Legende der römischen Matrone wieder auf und sieht die bei diesem Sakramentswunder erwähnten Hostien in dem sacra-

¹³⁴ Endres, I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917

¹³⁵ PL 75, 1862, Sp.68f

¹³⁶ PL 75, 1862, Sp.103

¹³⁷ Münnerstadt, Pfarrkirche, Steinrelief (Abb.323); Karlstadt, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.324)

¹³⁸ Münnerstadt: „unser her ihesus crist erschein sant greiorio v rom i der bwrg di man nent porta crucis uf dem altar iherusalem und von iubrige freiud die er da von enphing da gab er allen den die mit gebeivgten knien vnd mit andaht sprechen in pater noster und in ave maria vor diser figur also vil ablas und gnad als in der selben kirchen da sint firche tawsent iar und von ses und fircig bepsten der gab ir ichlicher ses iar aplos und von fircig bisschof und von ichlichem (fircig tag den ablas un die grosen gnad bestettiget der heilig bab sanctus clemens)“

Karlstadt: „Unser herre ihesus cristus erschein s(anc)to gregorio zu rome in dere borg die man da nennet porta auria vor dem altar iherusalem...“ (vgl. Münnerstadt)

¹³⁹ Endres, I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.155

¹⁴⁰ Bauerreiß, R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926

¹⁴¹ a.a.O., S.70

¹⁴² Endres, I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917

mentum S. Gregorii, das sich zunächst in S. Croce Rom befand und dann über Bamberg nach Andechs kam, erhalten. Für das ebenfalls in S. Croce in Rom befindliche „Schmerzensmannbild“ wurde diese Legende seiner Meinung nach „umgebogen in eine Vorstellung einer ganzen visio Christi sub effigie pietatis“¹⁴³. Diese „umgebogene Vorstellung“ ist Gegenstand der „Gregorsmesse“. Der „Schmerzensmann“ selbst, den BAUERREISS wegen der engen Bindung an die Vision Gregors als „gregorianischen Schmerzensmann“¹⁴⁴ bezeichnet, war ursprünglich ein „aus dem Orient stammendes Bild des die Wunden zeigenden Christus“¹⁴⁵, das „seine Aufstellung in der Gregoriuskapelle von S. Croce“¹⁴⁶ fand und durch Rompilger weit verbreitet, verändert und in neue Zusammenhänge gestellt wurde. Der Aufsatz ist insgesamt sehr differenziert zu bewerten. Er enthält sehr wichtige, richtig erkannte Details, so z.B. das bis dahin kaum beachtete Vorkommen des „Schmerzensmannes“ an Tabernakeltüren und Sakramentshäuschen. Er enthält aber auch unpräzise und unrichtige Formulierungen. So werden die als Alternativen für den „Schmerzensmannbegriff“ genannten Bezeichnungen „Misericordie“, „Erbärmdebild“ und „Pietà“¹⁴⁷ ohne Quellennachweis angeführt. Der Versuch den „Schmerzensmann“ als Bild, „das den leidenden entblößten Gottmenschen in erbarmungswürdigem Zustand darstellt“¹⁴⁸, zu definieren, läßt den auch im Wort „Schmerzensmann“ mit angelegten Aspekt des Gelittenhabens unberücksichtigt. Dies ist für die Argumentation insofern von Bedeutung, da BAUERREISS im Bild von S. Croce den „Urtyp der weitverbreiteten Schmerzensmannendarstellung“¹⁴⁹ sieht und dort dieser Aspekt betont wird. Eine an der Bildunterschrift des Stiches des Israel van Meckenems¹⁵⁰ vorgenommene Konjektur wird von Bauerreiß fünf Jahre später selbst korrigiert¹⁵¹.

BAUERREISS¹⁵² äußert sich zum „Schmerzensmann“ im eucharistischen Zusammenhang noch einmal anlässlich des 1960 stattfindenden Eucharistischen Weltkongresses. In seinen Ausführungen sieht er wegen der auf frühen byzantinischen Beispielen¹⁵³ vorhandenen griechischen Inschrift $\acute{\omicron} \beta \alpha \sigma \iota \lambda \epsilon \upsilon \varsigma \tau \eta \varsigma \delta \acute{\omicron} \xi \eta \varsigma$ die östliche Herkunft als erwiesen an und meint, daß die byzantinische „Schmerzensmannendarstellung“ „ursprünglich keineswegs ein Passionsbild“¹⁵⁴ war, sondern „von Anfang an

¹⁴³ a.a.O., S.77

¹⁴⁴ a.a.O., S.57

¹⁴⁵ a.a.O., S.77

¹⁴⁶ ebd.

¹⁴⁷ a.a.O., S.57

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ a.a.O., S.77

¹⁵⁰ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316); Washington DC, Library of Congress, Kupferstich (Abb.317); Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstich (Abb.318)

¹⁵¹ Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, S.10 (Bauerreiß betont in dieser Arbeit erneut den Zusammenhang des „Schmerzensmannes“ mit der Eucharistie und weist darauf hin, daß die Darstellungen auch in Kirchen zu finden sind, die mit einer Hostienlegende verbunden sind.)

¹⁵² Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960

¹⁵³ St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9) und Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23)

¹⁵⁴ Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.59

ausschließlich eucharistischen Charakter“¹⁵⁵ hatte. Er verweist dazu auf das Vorkommen des „Schmerzensmannes“ in der Prothesis - die er nicht durch Beispiele belegt - und entsprechende Passagen aus dem „Großen Einzug“. Im Abendland wird dieses übernommene eucharistische Bild dann „zum Mann der Schmerzen“¹⁵⁶. „Der alte eucharistische Charakter des Bildes läßt sich aber nicht völlig verdrängen und wächst sich bei einem Teil der Bilder zur „Gregoriusmesse“ aus.“¹⁵⁷ BAUERREISS lokalisiert die „Gregorsmesse“ jetzt nicht mehr in S. Croce sondern in St. Peter in Rom. Er hat hierin aber keine Nachfolge gefunden.

VETTER¹⁵⁸ hat sich in seiner umfassenden Untersuchung zu einer eucharistischen Handschrift des 17.Jhs. auch mit der „Gregorsmesse“ und dem „Schmerzensmann“ auseinandergesetzt, da die von ihm untersuchte Handschrift eine „Erscheinung des Schmerzensmannes während der Messe“¹⁵⁹ enthält. Durch den Kupferstich und den Inhalt der Handschrift ist der Rahmen für die Darlegungen zum „Schmerzensmann“¹⁶⁰ abgesteckt. Die Darlegungen konzentrieren sich auf den „Schmerzensmann“ im eucharistischen Zusammenhang. Für die byzantinischen Darstellungen ergibt sich dieser nach VETTER ‘erst aus der Überlegung, daß in der Eucharistie das einmal gebrachte Opfer gegenwärtig gesetzt wird’¹⁶¹. Er ist für die byzantinischen Darstellungen also sekundär. Für die abendländischen Darstellungen aber sieht die Situation ganz anders aus. VETTER, der - VON DER OSTEN folgend - die ganzfigurigen Darstellungen als Darstellungen des „Schmerzensmannes“ von der Imago pietatis trennt, spricht sich bei beiden für einen von Anfang an möglichen und in einigen Beispielen¹⁶² verwirklichten eucharistischen Bezug aus. Dieser bleibt auch bei der mit dem 14.Jh. einsetzenden Darstellungsvielfalt erhalten. Zu dieser Vielfalt kommt es nach VETTER einerseits durch Erweiterungen des vorhandenen Bildentwurfs mit Bildelementen, die an die Passion anknüpfen, und andererseits durch Erweiterungen fremder Bildentwürfe, in die der „Schmerzensmann“ jetzt eindringt. Zu der Darstellungsvielfalt trägt aber auch die Tatsache bei, daß der „Schmerzensmann“ mit Hilfe einer Legende - nach der er Papst Gregor d. Gr. während einer Messe in S. Croce in Jerusalem in Rom erschien - in einem neuen Bildentwurf vorkommt. Die Formulierung dieses neuen Bildentwurfs erfolgt erst relativ spät, denn die Legende zur „Gregorsmesse“ ist erst „zwischen 1375 und 1390“¹⁶³, die

¹⁵⁵ ebd.

¹⁵⁶ a.a.O., S.65

¹⁵⁷ ebd.

¹⁵⁸ Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972

¹⁵⁹ a.a.O., S.172

¹⁶⁰ Vetter hat in diese Ausführungen seinen Aufsatz zu Ursprung und Bedeutung der „Schmerzensmandarstellungen“ (Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963) eingearbeitet und bestimmte neun Jahre zuvor gemachte Aussagen, die durch die Forschung inzwischen als nicht zutreffend wahrscheinlich gemacht werden konnten, selbst korrigiert (so z.B. die Aussage, daß die „Schmerzensmandarstellungen“ von der Metallhülle in Jerusalem (Abb.23) abzuleiten sind). Eine separate Behandlung des Aufsatzes kann deshalb an dieser Stelle unterbleiben.

¹⁶¹ Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.194

¹⁶² Vgl. z.B.: Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); Cividade del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Lüben, Burgkapelle, Tympanon des Nordportals (Abb.439)

¹⁶³ Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.228

bildliche Überlieferung in „den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts“¹⁶⁴ nachweisbar. Um die „Gregorsmesse“ - die Legende und ihre bildliche Umsetzung - bemüht sich VETTER - seinem thematischen Rahmen entsprechend - besonders¹⁶⁵. Er versucht vor allem zu klären, warum die Legende an den Ort S. Croce in Jerusalem in Rom und an die Person Gregors des Großen gebunden worden ist. In der Frage des Ortes verweist VETTER auf die bemerkenswerte Zeitgleichheit zwischen dem Eintreffen einer byzantinischen, noch heute in S. Croce in Jerusalem in Rom befindlichen Mosaikikone und dem Entstehen der Legende, in der Frage der Bindung an die Person Gregors d. Gr. auf die mittelalterlichen Abendmahlsstreitigkeiten, in denen Gregor d. Gr. als Zeuge für die realistische Auffassung angesehen wurde. Die „Gregorsmesse“ ist in diesem Kontext als - wenn auch recht derbe - Darstellung des realiter gewandelten Leibes anzusehen.

2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit¹⁶⁶

BERLINER¹⁶⁷ bemüht sich eigentlich um „die Anerkennung der Tatsache, daß viele Kunstwerke ihr Thema so veranschaulichten, daß eine rationale, mit kirchlicher Lehre übereinstimmende Übersetzung nicht gefunden werden kann“¹⁶⁸. Diese „erstaunliche Freiheit“ in der Darstellung christlicher Themen wurde geduldet, wenn sie - so Berliner - „die Frömmigkeit zu vertiefen geeignet war“¹⁶⁹. Dies ist für ihn beim „Schmerzensmann“, dem konkreten Gegenstand seines Aufsatzes, der Fall. Er soll zum einen „für das Gefühl eine Ansprache Christi an den Beschauer enthalten: „Das litt ich für dich - das leide ich für dich - was tust du für mich“ und zugleich in ihm die Hoffnung erregen, daß es ihm noch möglich sei, sich das Wirksamwerden von Christi einmaligem Sühnetod für ihn zu verdienen“¹⁷⁰. Der „Schmerzensmann“ wird damit für den einzelnen zum - sich individuell zuwendenden - Erlöser. Für den Erlöser ist „einmaliges Leiden unter historisch bestimmbareren Umständen und übernatürliche Gegenwart und Begründung dieses Leidens“¹⁷¹ gleichermaßen kennzeichnend. Deshalb konnten so verschiedene Aspekte wie die arma Christi oder eucharistische Bezüge oder Aspekte des Gerichts ihren Platz in der „Schmerzensmanndarstellung“ finden. Diese Aspekte für die „Schmerzensmanndarstellungen“ aufgenommen zu haben, ist BERLINERS Verdienst. Beim Überblick über die Ent-

¹⁶⁴ a.a.O., S.230

¹⁶⁵ Er bemüht sich darum auch fruchtbringender als Lorenz (Lorenz, M.: Gregoriusmesse, 1956), die 16 Jahre früher am gleichen Thema arbeitete.

¹⁶⁶ Dieser Abschnitt wird im darstellenden Teil der Arbeit folgendermaßen differenziert:

2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit

2.2.3.2. Darstellungen im sepulchralen Zusammenhang

2.2.3.3. Darstellungen der Interzession

Diese Untergliederung unterbleibt an dieser Stelle um einer größeren Übersichtlichkeit willen.

¹⁶⁷ Berliner, R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956

¹⁶⁸ a.a.O., S.99

¹⁶⁹ a.a.O., S.98

¹⁷⁰ a.a.O., S.102

¹⁷¹ a.a.O., S.101

wicklung des „Schmerzensmannbildes“ werden einige der zunächst thesenhaft festgestellten Aspekte konkret angesprochen und durch Darstellungen belegt. BERLINER beläßt es allerdings in diesem Punkt beim „Abstecken der Umriss der Entwicklung im größten“¹⁷², denn „die zahlreichen Variationsmöglichkeiten, vereint mit der Vieldeutigkeit, sowohl der formalen wie der inhaltlichen Motive ... machen bisheriger Erfahrung nach bei der riesigen Zahl der zu berücksichtigenden Kunstwerke jeden Versuch einer systematischen Ordnung nach formalen Merkmalen zu unübersichtlich und daher zwecklos.“¹⁷³ Ob BERLINER den mit der vorliegenden Arbeit unternommenen Versuch, in dieser Hinsicht einen Schritt weiterzukommen, akzeptieren oder ihn als „zu unübersichtlich und daher zwecklos“ ablehnen würde, ist nicht bekannt. Wäre aber ein Verharren bei der Kapitulation eine Lösung? BERLINERS Überblick konzentriert sich in starkem Maße auf Berührungspunkte des „Schmerzensmannes“ mit anderen Darstellungen, wie denen der Kreuzabnahme, der Beweinung, der Grablegung, der Dreifaltigkeit, des Christus in der Rast, des Weltgerichts, der Interzession, des Ecce-homo-Bildes, des Vesperbildes und der Schutzmantelmadonna. Er arbeitet damit vor allem die vorhandene Formenvielfalt der „Schmerzensmandarstellungen“ noch einmal heraus.

2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht

Im Zusammenhang des Gerichts taucht der „Schmerzensmann“ zwar nicht sehr häufig auf. Die erhaltenen Darstellungen sind aber dennoch für das Verständnis des Gesamtphänomens sehr wichtig und zeigen z.T. sehr interessante Abwandlungen des üblichen Weltgerichtsbildes.

Eine solche ungewöhnliche Gerichtsdarstellung in Görmin veranlaßt BAIER¹⁷⁴, sich dieser Darstellung genauer zuzuwenden. Jesus Christus thront als Richter in der Mandorla mit Schwert, Kreuz und Lilie in den Händen und den Wundmalen in den Füßen. Etwas tiefer - zwischen den Beinen des Richters sitzend - erscheint er ein zweites Mal als der mit einem Lententuch bekleidete, die Wundmale in Händen und Füßen weisende „Schmerzensmann“¹⁷⁵. Ungewöhnlich an dieser Darstellung ist nicht das Vorkommen zweier Christusdarstellungen, sondern vielmehr die Nähe, in der beide auftreten. Leider konnte BAIER aber für diese Darstellungsform weder direkte Vorbilder noch eine durch Quellen gestützte Deutung angeben, so daß das Problem zwar erkannt, aber nicht gelöst worden ist. Der Aufsatz ist dennoch von erheblichen Interesse, da die Beziehung zwischen Gericht und „Schmerzensmann“ bisher nur sehr geringe Beachtung gefunden hat.

¹⁷² a.a.O., S.108

¹⁷³ ebd.

¹⁷⁴ Baier, R.G.: Weltgericht: FS J. Jahn, 1958

¹⁷⁵ Da Baier nur diese eine Darstellung (Görmin, Kirche, Wandmalerei (Abb.393)) erwähnt und abbildet, erschien eine Aufnahme in die am Schluß dieses Kapitels stehende synoptische Übersicht nicht ratsam.)

3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen

3.1. Darstellungen der Trinität

TROESCHER¹⁷⁶ wendet sich den Darstellungen der Pitié-de-Nostre-Seigneur¹⁷⁷ zu. Durch einen Vergleich mit den viel bekannteren Darstellungen der Pitié-de-Nostre-Dame¹⁷⁸ findet er zu einer Definition des Bildgegenstandes der Pitié-de-Nostre-Seigneur. Sie zeigen „Gottvater, der den vom Kreuz abgenommenen Sohn mit beiden Händen vor sich hält“¹⁷⁹. „In der Senkrechten zwischen dem Haupte Gottvaters und dem des Corpus schwebt regelmäßig die Taube“¹⁸⁰. Die formale Abwandlung¹⁸¹ dieses Typus in der Folgezeit und die - besonders in Deutschland auftretende - Veränderung seiner Aussage weg von einer sich an das Gefühl wendenden Pietà-Darstellung hin zu einer Trinitätsdarstellung werden ausführlich diskutiert. Da bei den Pitié-de-Nostre-Seigneur - statt des beim Gnadenstuhl üblichen Kruzifixus - „der vom Kreuz abgenommene Sohn“ gehalten wird, wäre es aber auch wichtig, das Verhältnis der Darstellungen des Pitié-de-Nostre-Seigneur zu den Darstellungen des „Schmerzensmannes“ zu klären. Dies geschieht jedoch nicht.

3.2. Darstellungen der Engelpietà

SWARZENSKI¹⁸² macht eine Engelpietà¹⁸³ zum themenbestimmenden Ausgangspunkt seines Aufsatzes und ist mit seinen Aussagen über die Beziehungen, die er zwischen dem - im gewählten Beispiel vorhandenen - Leichnam Jesu Christi und dem „Schmerzensmann“ sieht, zu beachten. Er differenziert zwar - anders als MÂLE¹⁸⁴ - grundsätzlich zwischen Darstellungen der Engelpietà und den „Schmerzensmann-darstellungen“, bemüht sich aber im Verlauf seines Aufsatzes, beide sehr eng zusammenzurücken. So schreibt er, daß „beide in ihrem Ausdrucksgehalt identisch und nur illustrativ verschieden“¹⁸⁵ sind. Illustrativ verschieden sind sie, da bei „Schmerzensmann-darstellungen“ ein „Zeitpunkt vor der Kreuzigung“¹⁸⁶ und bei der Engelpietà ein Zeitpunkt „nach der Kreuzabnahme“¹⁸⁷ gewählt ist. Da aber die bei „Schmerzensmann-darstellungen“ vorhandenen Wundmale die Annahme eines Zeitpunktes „vor der Kreuzigung“ nicht zulassen und zudem bereits von DETZEL¹⁸⁸ die Möglichkeit, die „Schmerzensmann-darstellungen“ einem bestimmten Zeitpunkt

¹⁷⁶ Troesch, G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936

¹⁷⁷ Der Begriff ist nicht zu verwechseln mit dem von Mâle (Mâle, E.: *L'art de la fin du moyen âge*, 1949), Millet (Millet, G.: *Recherches*, 1916) und Dufrenne (Dufrenne, S.: *Images: REByz XXVI*, 1968) verwendeten Begriff des Christ de Pitié.

¹⁷⁸ Sie wird auch Pietà, Vesperbild oder Marienklage genannt.

¹⁷⁹ Troesch, G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.150

¹⁸⁰ a.a.O., S.150, 152

¹⁸¹ Troesch unterscheidet die sitzende, die stehende, die durch Assistenzfiguren bereicherte und die Dreiviertelfigur-Variante.

¹⁸² Swarzenski, G.: *Insinuationes*: FS f. A. Goldschmidt, 1923

¹⁸³ Detroit, Museum, Alabasterrelief (Abb.432)

¹⁸⁴ vgl. S.21

¹⁸⁵ Swarzenski, G.: *Insinuationes*: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.67

¹⁸⁶ ebd.

¹⁸⁷ ebd.

¹⁸⁸ vgl. S.19f

des Passionsgeschehens zuzuordnen, verneint worden war, scheint diese Differenzierung sehr unglücklich. Der Vergleich der Darstellung des Leichnams Jesu Christi in der Engelpietà mit der Darstellung desselben in Trinitätsdarstellungen und der Hinweis, daß für die entsprechenden Darstellungen der Trinität „der Einfluß der Pietà-Darstellungen“ „bestimmend gewesen“¹⁸⁹ ist, sind dagegen bedenkenswert. Die Voraussetzung für SCHRADES¹⁹⁰ „Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes“ ist seine Auffassung vom „Schmerzensmann“ als „Allwesenheitsbild“¹⁹¹. „Alles, was Christus für den Menschen gewesen, scheint in seiner Darstellung als Schmerzensmann zum Ausdruck kommen zu sollen.“¹⁹² SCHRADE wählt aus dem „Alles“ für seinen Aufsatz zwei „Beiträge“ aus, mit denen er erneut das mögliche Betrachtungsspektrum von „Schmerzensmann Darstellungen“ erweitert. Er bringt einerseits den im Grabe Aufgerichteten und den sog. isolierten „Schmerzensmann“ mit Auferstehungsdarstellungen und andererseits den von einem Engel Gehaltenen - durch die Identifikation des Engels mit dem *angelus missae* - mit der Eucharistie in Verbindung. Bei seinen beiden „Beiträgen“ wählt er die nachösterliche Situation als Ausgangspunkt und blickt von hier zurück auf die vorösterliche. Mir scheint aber, daß in den Darstellungen des „Schmerzensmannes“ nicht die Retrospektive, sondern vielmehr die umgekehrte Blickrichtung intendiert ist. Das Erleiden des Todes, die Erbringung des für die Sünden der Menschen notwendigen Opfers, ist der Ausgangspunkt für die Darstellung, was Schrade selbst auch anerkennt, wenn er schreibt: „Während es das Problem der Schmerzensmann-Darstellung ist, wie sich Leben im Tode offenbart, wirft hier der überwundene Tod noch seine Schatten in das neu errungene Leben.“¹⁹³ Er hebt diese Aussage aber sofort wieder auf, indem er die Passion von der Auferstehung überstrahlt sieht. Dies scheint mir für die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ jedoch fraglich.

3.3. Darstellungen zum Patrozinium

SCHMIDT¹⁹⁴ berührt die „Schmerzensmannproblematik“ bei seinen Überlegungen zu den mittelalterlichen Patrozinien von Kirchen. Da er speziell die seit dem 14.Jh. „neben den reinen Personalpatrozinien“¹⁹⁵ auftretenden „sogenannten „Titel““¹⁹⁶, d.h. ‘die Glaubensgeheimnisse’¹⁹⁷, denen Kirchen geweiht werden können, unter-

¹⁸⁹ Swarzenski, G.: *Insinuationes*: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.67

¹⁹⁰ Schrade, H.: *Beiträge*: Deutschkundliches, 1930

¹⁹¹ a.a.O., S.164

¹⁹² ebd.

¹⁹³ a.a.O., S.168

¹⁹⁴ Schmidt, G.: *Patrozinium*: MIÖG 64, 1956 (Da der Aufsatz nicht zur „Schmerzensmannforschung“ im engeren Sinn zu zählen ist und Schmidt nur drei Darstellungen des „Schmerzensmannes“ abbildet (Lüben, Burgkapelle, Tympanon des Nordportals (Abb.439); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, „*liber depictus*“, cod 370, fol 1r (Abb.440); Stein/Donau, Göttweigerhofkapelle, Wandmalerei (Abb.142)) und drei Darstellungen (Maria-Pfarr, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.209); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Zeichnung (Abb.208); Regensburg, Dom, Kirchenväterfenster (Abb.211)) erwähnt, schien es nicht zweckmäßig, ihn in die Abbildungssynopse (2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen) auf S.31-53 einzubeziehen.)

¹⁹⁵ a.a.O., S.278

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ ebd.

sucht, sind für ihn sowohl die Schloßkapelle Lüben¹⁹⁸ als auch das Kloster in Böhmisches-Krumau¹⁹⁹ von großem Interesse. Die Kapelle in Lüben ist dem hl. Leib und Blut, der heiligen Hedwig und Magdalena, das Kloster in Böhmisches-Krumau dem hl. Leib Christi und der Jungfrau Maria geweiht. Das Patrozinium von Lüben ist in eine Darstellung umgesetzt worden, indem zwischen die beiden weiblichen Heiligen der „Schmerzensmann“ und ihm zu Füßen ein Kelch gestellt wurde, das Patrozinium von Böhmisches-Krumau, indem vor dem Leib des apokalyptischen Weibes ein Medaillon mit einem halbfigurigen „Schmerzensmann“ angebracht wurde. Der Titel vom hl. Leib wurde also in beiden Fällen dem „Andachtsbild des „Schmerzensmannes“ gleichgesetzt“²⁰⁰. Für SCHMIDT stehen der Übergang zu den Titelpatrozinien und die Entstehung des Andachtsbildes in einem Zusammenhang. Sie entspringen einer Quelle, nämlich der ‚spezifischen Religiosität, die sich im Laufe des 14. Jahrhunderts vor allem im östlichen Mitteleuropa entwickelt zu haben scheint‘²⁰¹. Ob aber der „Schmerzensmann“ ein geeignetes Beispiel ist, gerade diesen Zusammenhang zu untermauern, erscheint schon aus Gründen der Chronologie eher fraglich²⁰².

3.4. Darstellungen des Feiertagschristus

TRISTRAM²⁰³ untersucht die englischen Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ von Arbeitsgeräten umgeben bzw. verletzt wird. Er bringt diese Darstellungen mit dem 1362 erstmals veröffentlichten, gesellschaftskritischen Gedicht des William Langland „The Vision of Piers Plowman“ in Verbindung und versteht Jesus Christus als Vertreter der einfachen Leute, die mit ihrer Lage immer unzufriedener werden. Gegen diese Interpretation sprechen aber drei Punkte. 1. TRISTRAM kann keine Stelle des Gedichts nennen, die die Darstellung konkret angeregt haben könnte. 2. Der „Schmerzensmann“ wird in den Darstellungen durch Arbeitsgeräte bedrängt und z.T. verletzt. Die unteren Volksschichten - deren Vertreter Jesus Christus ja hier sein soll - werden aber nicht durch ihre Arbeit bzw. ihre Arbeitsgeräte, sondern durch die gesellschaftliche Oberschicht „verletzt“. 3. In einer Darstellung in Rom²⁰⁴ sind neben Arbeitsgeräten auch Musikinstrumente, Würfel, eine Brezel, eine malende Hand u.ä. eingefügt worden. D.h. es erscheinen neben Arbeitsgeräten auch Gegenstände, die in der Freizeit benutzt werden. Den „Schmerzensmann“ umgibt somit alles, was den Menschen beschäftigt. Die Deutung als Illustration des „Piers Plowman“ scheint nicht zutreffend zu sein. Dies wird durch den Vergleich mit einem weiteren Aufsatz zum Thema besonders deutlich:

¹⁹⁸ Lüben, Burgkapelle, Tympanon des Nordportals (Abb.439)

¹⁹⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, "liber depictus", cod 370, fol 1r (Abb.440)

²⁰⁰ Schmidt, G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.282

²⁰¹ a.a.O., S.290

²⁰² Vgl. hierzu die Abb.1-23, die vor 1300 anzusetzen sind und z.B. mit Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19) und Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18) Darstellungen zeigen, für die eine Nutzung zur Andacht keineswegs auszuschließen ist.

²⁰³ Tristram, E.W.: Piers Plowman: BurlM 31, 1917

²⁰⁴ Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol 40r (Abb.449)

BREITENBACH und HILLMANN²⁰⁵ beschäftigen sich ebenfalls mit den Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ von allerlei Gerätschaften umgeben ist. Sie nehmen für die Darstellungen „als Gesamtthema die Ermahnung zur Sonntagsheiligung“²⁰⁶ an und begründen dies mit zwei Darstellungen²⁰⁷, denen Inschriften beigegeben sind. Diese Ermahnung schließt ein, daß der Gläubige immer wieder neu „durch die Sünde der Feiertagsarbeit und durch Fernbleiben vom Gottesdienst Christo Leiden zufügen“²⁰⁸ kann. Das einmalige, historisch fixierbare Geschehen der Passion Jesu Christi ist zum immerwährenden Geschehen geworden. Die Darstellungen setzen damit einen neuen, nichtbiblischen Gedanken ins Bild um. BREITENBACH und HILLMANN vermuten, „daß es denjenigen, die ihn vertraten, keineswegs um eine neue Doktrin zu tun war, daß es ihnen vielmehr lediglich um den Erfolg ihrer Predigt ging“²⁰⁹. Für sie stehen die vor allem in England, der Schweiz und Italien vorkommenden Darstellungen „im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis“²¹⁰. Unterstützung und Vertiefung finden diese Gedanken fast 20 Jahre später in einem Aufsatz von WILDHABER²¹¹.

Einen allgemeinen Überblick über das gesamte Phänomen zu geben versucht nur MERSMANN²¹² mit einer nach Nationen geordneten Auswahl an Darstellungen, in der Fragen der Chronologie, der ausführenden Künstler und des gewählten Materials zurücktreten. Sie beginnt diesen Überblick „mit der Ostkirche“²¹³ und geht auf die Ikone in S. Croce Rom²¹⁴, den Nachstich des Israel van Meckenem²¹⁵ und die Metallhülle der Ikone in der Grabeskirche Jerusalem²¹⁶ ein. Für die Ausbildung des „Schmerzensmannes“ führt sie eine - zunächst beeindruckende - Fülle von Vorstellungen und Motiven an, so 1. die erst seit dem 16.Jh übliche, von einem alten Karsamstags-Hymnus²¹⁷ abgeleitete Ikone „Weine nicht, Mutter“, 2. die von Millet eingeführte Passage aus der Karsamstagsliturgie „oben auf dem Thron unten im Grab“, 3. die Prothesis als Ort in der Monumentalmalerei, 4. die Epitaphioi und 5. das Veronikatuch. Da diese Vorstellungen und Motive aber in verschiedene Richtungen (Passion, Eucharistie und westliche Frömmigkeit) weisen, wird das be-

²⁰⁵ Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937 (Der Aufsatz erwähnt alle in die Arbeit aufgenommenen Darstellungen des Feiertagschristus und bildet drei davon auch ab (Florenz, S. Miniato al Monte, Wandmalerei (Abb.447); Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol 40r (Abb.449); Waltensburg, St. Leodegar, Wandmalerei (Abb.448)). Er bezieht darüber hinaus keine weiteren Darstellungen des „Schmerzensmannes“ ein. Da diese Auswahl klar ist, wurde darauf verzichtet, den Aufsatz in die Abbildungssynopse (2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen) auf S.31-53 aufzunehmen.)

²⁰⁶ a.a.O., S.26

²⁰⁷ Florenz, S. Miniato al Monte, Wandmalerei (Abb.447); Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol 40r (Abb.449)

²⁰⁸ Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.26

²⁰⁹ a.a.O., S.27

²¹⁰ a.a.O., S.23

²¹¹ Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.1-34 (Dieser Aufsatz konnte, da zahlreiche der darin unter dem Ortsnamen aufgeführten Beispiele nicht näher bezeichnet sind, nicht voll ausgewertet und somit auch nicht in die synoptische Übersicht am Ende des Kapitels aufgenommen werden.)

²¹² Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952

²¹³ a.a.O., S.VI

²¹⁴ Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21)

²¹⁵ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316)

²¹⁶ Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23)

²¹⁷ Τριφίδιον, 1960, S.428

stehende diffuse Bild durch die Ausführungen keineswegs klarer. An die Überlegungen zum Ursprung schließt MERSMANN die Betrachtung der italienischen Darstellungen an. Die dem ursprünglichen Typus am nächsten stehenden Beispiele erweitern die Bedeutungsfülle vor allem, indem sie den „Schmerzensmann“ mit Maria, auf dem Lesepult einer Kanzel, auf Predellen und Grabmälern zeigen. Mit den französischen Beispielen ändert sich dann der Typus des „Schmerzensmannes“ selbst, er wird zu einem Toten, dem jedes Anzeichen von Leben fehlt. Genau auf das Gegenteil, nämlich, den Lebenden - in Halb- oder Ganzfigur - konzentrieren sich die deutschen Darstellungen. Die Aussagen MERSMANNs hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck. Einerseits bleiben sie so allgemein, daß kein scharf umrissenes Gesamtbild von dem entsteht, was doch ein Ganzes sein soll, andererseits sind zu den einzelnen Beispielen so viele detailliert ausgeführte Assoziationen eingefügt worden, daß der Eindruck der Beliebigkeit von Bezügen entsteht. Ihre Arbeit führt am Ende des Überblicks über die Beiträge zum Thema des „Schmerzensmannes“ noch einmal eindrucksvoll vor Augen, wie sich die Situation bezüglich des „Schmerzensmannes“ gegenwärtig darstellt. Es erschien deshalb - neben der nicht angestrebten thematischen Einengung - für die vorliegende Arbeit ratsamer, sich auch die von MERSMANN gewählte Darstellungsform, bei der Darstellungen in fortlaufendem Text erwähnt, behandelt, gedeutet und mit einer Überleitung zum nächsten Beispiel versehen werden, nicht zu eigen zu machen. Es wurde für die vorliegende Arbeit vielmehr nach einer Darstellungsweise gesucht, die so übersichtlich ist, daß jederzeit der Überblick über das sehr umfangreiche Phänomen gegeben ist, daß aber auch eine Benutzung der Arbeit in Auswahl möglich bleibt.

2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen

Ebenso wichtig wie ein Überblick über die in der „Schmerzensmannforschung“ behandelten Themen ist eine Übersicht über die in ihr erwähnten bzw. abgebildeten Darstellungen. Die erstellte Abbildungssynopse ermöglicht die genaue Prüfung der jeweils zur Bearbeitung der einzelnen Themen herangezogenen Darstellungen. Sie weist darüber hinaus auch alle Darstellungen aus, die in dieser Arbeit erscheinen, aber in der „Schmerzensmannforschung“ bisher keine Erwähnung fanden, und ist schließlich drittens ein Hilfsmittel für die Recherche zu einzelnen Darstellungen oder Darstellungsgruppen und Autoren. Denn: Es ist für jede Darstellung zu ermitteln, wann sie in die Forschung eingeführt wurde und von wem²¹⁸, wer die betreffende Darstellung erwähnt und wer sie abbildet²¹⁹ und ob sie häufig oder selten behandelt wird, d.h. ob sie ein „Steckenpferd“ oder ein „Stiefkind“ der Forschung ist, und es ist mit Blick auf die Autoren sofort ersichtlich, welche Darstellungen der einzelne erwähnt oder abbildet²²⁰.

²¹⁸ Die Arbeiten wurden in chronologischer Reihenfolge angeordnet, so daß jeweils die erste Spalte das früheste Auftreten anzeigt.

²¹⁹ Dies kann ganz leicht durch das zeilenweise Lesen der Übersicht ermittelt werden.

²²⁰ Diese Information bieten alle vertikal untereinanderstehenden Einträge in den einzelnen Spalten. Es ist dadurch auch zu ermitteln, ob es bestimmte Themen gibt, die der einzelne Autor bevorzugt. Diese Fragestellung stellt damit eine Ergänzung zu den Aussagen über die in der Forschung behandelten Themen dar.

Zeichenerklärung:



- in der „Schmerzensmannliteratur“ bisher nicht erwähnte Darstellung
 - in der „Schmerzensmannliteratur“ erwähnte Darstellung
 - in der „Schmerzensmannliteratur“ abgebildete Darstellung
- 1 - Mâl - **Mâle**, Emile: L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris 1949 (¹1908)
 - 2 - Mil - **Millet**, Gabriel: Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris 1916
 - 3 - End - **Endres**, I. A.: Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter. In: Zeitschrift für christliche Kunst 30, H.11/12, Düsseldorf 1917, 146-156
 - 4 - Löff - **Löffler**, Heinz: Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst. phil. Diss., masch., Berlin 1922
 - 5 - Swa - **Swarzenski**, Georg: Insinuationes divinae pietatis. In: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923. Leipzig 1923, 65-74
 - 6 - Bau - **Bauerreiß**, Romuald: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum Sancti Gregorii“ in Andechs. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 44, N.F. 13, Salzburg 1926, 57-79
 - 7 - Pan - **Panofsky**, Erwin: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift Dr. Max J. Friedländer. Leipzig 1927, 261-308
 - 8 - Sch - **Schrade**, Hubert: Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes. In: Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag überreicht von Heidelberger Fachgenossen. Heidelberg 1930, 164-182
 - 9 - Ost - **Osten**, Gert von der: Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildes von 1300-1600. Berlin 1935
 - 10 - Tro - **Troescher**, Georg: Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX. Frankfurt 1936, 148-168
 - 11 - Los - **Lossow**, Hubertus: Imago pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes. In: Das Münster 2, München 1948, 65-76
 - 12 - Mys - **Myslivec**, J.: Dvě studie z dějin byzantského umění: Kristus v hrobě. Prag 1948
 - 13 - Mer - **Mersmann**, Wiltrud: Der Schmerzensmann. Düsseldorf 1952
 - 14 - Gam - **Gamber**, Klaus.: Ein byzantinisches Prothesisbild und der spätmittelalterliche Erbärmde-Christus. In: Hermeneia 1, Dortmund 1985, 61-70
 - 15 - Ber - **Berliner**, Rudolf: Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. In: Das Münster 9, München 1956, 97-117
 - 16 - Bau - **Bauerreiß**, Romuald: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung. In: Pro Mundi Vita. Festschrift zum Eucharistischen Weltkongreß. Hrsg. von der Theol. Fak., München 1960, 49-67
 - 17 - Vet - **Vetter** Ewald M.: Iconografía del „Varon de dolores“ su significado y origen. In: Archivo español de arte XXXVI, Madrid 1963, 197-231
 - 18 - Pal - **Pallas**, Demetrius J.: Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - Das Bild. München 1965
 - 19 - Ber - **Bertelli**, Carlo: The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme. In: Essays in the history of Art presented to Rudolf Wittkower. London 1967, 40-55
 - 20 - Duf - **Dufrenne**, Suzy: Images du décor de la prothèse. In: Revue des Etudes byzantines XXVI. Paris 1968, 297-310
 - 21 - Sch - **Schiller**, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968
 - 22 - Stu - **Stubblebine**, James H.: Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows. In: Gesta VIII,2, New York 1969, 3-13
 - 23 - Eis - **Eisler**, Colin: The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy. In: The Art Bulletin 51, New York 1969, 107-118, 233-246
 - 24 - Dob - **Dobrzeńiecki**, Tadeusz: Imago Pietatis. Its Meaning and Function. In: Bulletin du Musée Nationale de Varsovie XII, Varsovie 1971, 5-27
 - 25 - Vet - **Vetter**, Ewald M.: Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622. Münster 1972
 - 26 - Bel - **Belting**, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmandarstellungen“ der Frühzeit

1	Tiflis, Kästchen																	•								•	•	
2	Nowgorod, Ikone																											
3	Oxford, ms gr 3, fol 104v																											
4	Cambridge, ms 26, fol VII																											
5	Cividale del Friuli, ms 86, fol 167																•											
6	Werben, Patene																											
7	München, clm 23094, fol 7v			•			•	•	•							•		•	•	•					•	•	•	•
8	Wien, cod 1898, fol 14v																						•					
9	St. Petersburg, ms gr 105, fol 65v			•									•			•		•			•	•		•	•			
10	St. Petersburg, ms gr 105, fol 167v			•									•			•	•	•			•				•	•		
11	Gradač, Fresko			•													•	•		•			•	•	•	•		
12	Kastoria, Ikone											•						•										
13	Mailand, ms 16																						•					
14	Breslau, I Q 233, fol 145v																											
15	Venedig, Brevier, fol XXXIIIv																						•		•	•		
16	Brüssel, Diptychonflügel																•	•					•			•		
17	Arezzo, Tafelbild (1941 zerst.)																•	•							•	•		
18	Florenz, cod XXV,3, fol 387r			•									•					•	•				•					
19	Florenz, cod XXV,3, fol 183v			•																•					•			
20	Torcello, Tafelbild																•	•					•			•		
21	Rom, Mosaikikone	•	•	•	•	•	•			•		•	•	•		•		•	•		•		•		•	•	•	•
22	Tatarna, Mosaikikone																	•				•				•		
23	Jerusalem, Metallhülle einer Ikone		•		•			•	•	•		•				•	•	•	•		•		•			•		

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmann Darstellungen“ bis ins Spätmittelalter

2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmann Darstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage

24 New York, Email									■	●				●		●				●			●			●	
25 St. Florian, ms XI 393, fol 118v																											
26 Wien, Zeichnung																											
27 Regensburg, Steinplastik									■													■					
28 München, Stuckplastik									■					●								■					
29 Reutlingen, Wandmalerei																		●								■	
30 Ochsenfurt, Steinplastik				●				●		■				●													
31 Schwäbisch-Gmünd, Steinplastik				●				●		■																	
32 Colmar, Steinplastik									■					■				●				■				●	
33 Zürich, Holzplastik																		●									
34 Nürnberg, Steinplastik									■													■					
35 Forchheim, Steinplastik									■																		
36 Eichstätt, Holzplastik									■																		
37 Diesdorf, Holzplastik									■																		
38 Brenner, Holzplastik									■					●								■					
39 Meißen, Holzplastik									■			●		●													
40 Breslau, Holzplastik									■																		
41 Nürnberg, Steinplastik				●					■																		
42 Würzburg, Steinplastik				●					■																		
43 Halberstadt, Steinplastik									■																		
44 Nürnberg, Steinplastik									■																		

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mál	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
45 Nürnberg, Steinplastik									■																	
46 Nürnberg, Steinplastik									■																	
47 Nürnberg, Steinplastik									■																	
48 Regensburg, Steinrelief									■																	
49 Frauenwörth, Holzplastik																					■					
50 Bozen, Steinrelief									■																	
51 Fabriano, Tafelbild		●																								
52 Galatina, Steinrelief																				■						
53 Köln, Schlußstein									■																	
54 Magdeburg, Steinplastik									■																	
55 Turin, Holzplastik																										
56 Leipzig, Steinplastik									■																	
57 Frankenberg, Steinplastik									■																	
58 Nürnberg, Steinplastik									■																	
59 Breslau, Holzplastik				●					■		●															
60 Waltersberg, Steinplastik									■																	
61 Frankfurt/M., Steinplastik									■																	
62 Saalfeld, Steinplastik									■																	
63 Maria-Weißenstein, Steinplastik									■																	
64 Nürnberg, Steinplastik									■																	
65 München, Steinplastik									■																	
66 Stralsund, Holzplastik									■																	
67 Landshut, Steinplastik									■																	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
68 Altdorf, Steinplastik									■																	
69 Wien, Holzplastik																										
70 Ulm, Holzplastik									■																	
71 München, Holzplastik									■																	
72 Rothenburg, Steinplastik									■																	
73 Passau, Steinplastik									■																	
74 Rottenmann-Selzthal, Holzplastik																										
75 London, Terrakottaplastik																						●				
76 Wien, Holzplastik																										
77 Halberstadt, Steinplastik									■																	
78 Breslau, Sandsteinplastik							●		■																	
79 Halle, Steinplastik									■																	
80 Wien, Holzplastik																						■				
81 Ambras, Holzplastik									■																	
82 München, Holzplastik									■	■																
83 Prag, Holzplastik									■																	
84 Wien, Steinplastik									■				●													
85 Wien, Holzplastik																										
86 Wien, Steinplastik									■																	
87 Ulm, Steinplastik				●				●	■				■									■	■			
88 München, Steinplastik				●			●		■																	
89 Nürnberg, Holzplastik									■																	
90 Köln, Börse																										

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
	Mál	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel	
91 Nürnberg, Teppich																											
92 Nürnberg, Teppich																											
93 Kassel, Holzplastik																											
94 Wien, Steinplastik																											
95 Wien, Holzplastik																											
96 München, Steinplastik																											
97 Stargard, Holzplastik																											
98 Berlin, Holzplastik																											
99 Magdeburg, Alabasterrelief																											

2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi

2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion

2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion

100 Paris, ms fr 17115, fol 156r																											
----------------------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)

a) Kreuz

101 Moskau, Ikone																											
102 Triest, Triptychon																											
103 Sinai, Ikone																											
104 Kalenić, Fresko																											
105 London, Add MS 37049, fol 1r																											
106 Kastl, Steinrelief																											
107 New York, Stundenbuch																											

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

a) Kreuz: Tendenz der Annäherung an die Kreuzigung

108 Karlsruhe, cod. U.H.I., fol 190r																										
109 Prag, cod XIV A 17, fol 10r																										
110 Erfurt, Holzplastik																										
111 Würzburg, Holzplastik																										
112 Berlin, Elfenbeintriptychon																										

a) Kreuz: Tendenz der Absetzung von der Kreuzigung

113 Köln, Tafelbild																										
114 London, Royal MS 6 E VI, fol 15v																										
115 Burg Karlstein, Altarwand																										
116 Magdeburg, Sandsteinretabel																										
117 Wittingau, Slowénicer Missale																										
118 Aschaffenburg, Wandmalerei																										
119 Wien, cod 1844, fol 149																										
120 Siena, Intarsie																										
121 Cortona, Vagnuzzi-Reliquiar																										

b) Sarkophag

122 Rostock, Siegel																										
123 Zadar, Prozessionskreuz																										
124 Verona, Grabmal																										
125 Berlin, Diptychon																										
126 Florenz, Diptychonflügel																										

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
127 Tiflis, Buchdeckel																		•							•	
128 Verona, Fresko																										
129 Bad Reichenhall, Schlußstein				•																						
130 New York, Fresko																										■
131 Altenburg, Tafelbild																										
132 Rom, Tafelbild							•															•				
133 Wien, Tafelbild																						•				
134 o.O., Altaraufsatz																						■				
135 Šibenik, ms 53, fol 29																										
136 Warschau, Tafelbild																								■		•
137 Venedig, Relief									•																	
138 Venedig, Grabmal der D. Venier																										
139 Raudnitz, Reliquiar																										
140 Nürnberg, Holzkasten																										

c) Vielzahl von arma

141 Oberwälden, Wandmalerei				•			•		•						■		•	•			■				•	
142 Stein, Wandmalerei																	■								•	
143 Schelklingen, Wandmalerei				•			•		•				•				■								•	
144 Weißenburg, Wandmalerei									■													•				
145 Adelhausen, Tafelbild																	•									
146 Mistra, Wandmalerei																					■					
147 Mödling, Relief									•																	
148 Mailand, Grabrelief	•			•																						
149 Stein, Wandmalerei														•	■							■				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
150 Landau, Wandmalerei									•																•	
151 Berlin, Vortragekreuz																										
152 Bologna, Tafelbild				•									•				•	•				•			•	
153 Volotovo, Wandmalerei		•															•	•		•					•	
154 Siena, MS J.VI.9, fol 1r																										
155 Nürnberg, Reliquienaltärchen									■								•				■				■	
156 Bologna, Tafelbild																										
157 Cambridge (Mass.), Tafelbild																		•			■					■
158 Prag, ms cim 6, fol 67v									•																	
159 Bad Doberan, Predella				•			•		•																	
160 Bad Doberan, Predella																										
161 Paris, ms lat 757, fol 230r																	■								•	
162 Paris, cod 10528, fol 20	•						•																			
163 Warschau, Diptychon																										
164 Baltimore, Reliquiar																							■			
165 Flums, Wandmalerei																							■			
166 Glasgow, Glasmalerei																										
167 Erfurt, Altartafel				•					•															■		
168 Prag, ms G. 49, fol 44r																										
169 Prag, Altarflügel																										
170 Fritzlar, Ablaßtafel				•					•								•				■				•	
171 Fritzlar, Ablaßtafel				•					■																	
172 Berghofen, Wandmalerei				•					•																	
173 Friedelsheim, Wandmalerei																		•								

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel	
174 Mailand, Marmorrelief																											
175 Frankfurt/M., Epitaph d. zum Paradis									■												■						
176 Churburg, Flügel eines Altärchens																											
177 London, Add MS 37049, fol 23r																				●							
178 Florenz, Tafelbild							■						■				●	●			■					●	
179 Wien, cod 1855, fol 21v							■														■						
180 Wien, cod 1910, fol 158																											
181 Paris, ms lat 14245, fol 191v																									■		
182 Halberstadt, Pluviale																											
183 Florenz, Wandmalerei						●															■						
184 Hamburg, Kupferstich			●																	■	■						
185 Brügge, Tafelbild							●																■				
186 Berlin, Reliquienschrein																											
187 Erfurt, Steinplastik									■																		

2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion

a) Maria

188 Florenz, Tafelbild							■	●	●				■		●		●	●			■	●			●		
189 London, Diptychon																											
190 Venedig, Triptychonflügel																											
191 Parma, Fresko																										■	
192 Florenz, Wandmalerei							■														●						
193 Florenz, Tafelbild							■						■		●						■				●		■
194 Altenburg, Diptychon																						●			●		●
195 Bologna, F. Osped.3, ms 52, fol 1																											■

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
196 New York, Diptychon																										
197 Burg Karlstein, Altar				•					•																	•
198 Karlsruhe, Diptychonflügel				•					•									•							•	•
199 Meteora, Ikone																		•			•			•	•	•
200 Florenz, Diptychon																										•
201 Markov-Monastir, Wandmalerei																		•		•						
202 Philadelphia, Diptychon																										
203 Basel, Diptychon				•																						
204 Arbizzano, Triptychon																										
205 Wien, Schlußstein									•																	
206 München, Steinplastik				•			•		•																	
207 Worcester, Tafelbild																										
208 Nürnberg, Zeichnung									•						•											
209 Maria-Pfarr, Wandmalerei															•											
210 Erlangen, Zeichnung																										
211 Regensburg, Kirchenväterfenster															•											
212 Sürth, Steinplastik							•																			
213 Gräfrath, Reliquiar				•																						
214 Berlin, HS 78 A 11, fol 31v																										
215 Nürnberg, Tafelbild														•								•				
216 Nürnberg, Tafelbild							•																			
217 Danzig, Diptychonflügel				•					•																	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

b) Maria und Johannes

218 Pisa, Tumba der Gherardeschi	•																•									
219 Florenz, Tumba der Baroncelli	•																•								•	
220 Florenz, Grabmal des Pazzi				•																						
221 Florenz, Tumba des Aliotti	•			•																					•	
222 Sarzana, Grabmal des Castruccio																	•								•	
223 Venedig, Tafelbild																										
224 Venedig, Pala Feriale				•														•				•		•		
225 Den Haag, Triptychon																										
226 Mailand, Diptychon																									•	
227 Padua, Altarbild																										
228 Altenburg, Tafelbild																										
229 Straßburg, Tafelbild																										
230 Siena, Fresko																										
231 Venosa, Fresko																										
232 Mailand, Grabmal des B. Visconti																										
233 Fiesole, Goldgrundglas																										
234 Neapel, Basrelief																										
235 Pisa, Grabmal d. Kardinals Moricotti																										
236 Arezzo, Wandmalerei				•				•																		
237 Moskau, Tafelbild																										
238 Philadelphia, Predella																										
239 York, Tafelbild																										
240 New York, Tetraptychon																		•								

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
241 Wetzlar, Steinplastik									■																	
242 Passau, Steinrelief									■																	
243 Rom, Tafelbild																										
244 Innsbruck, Tafelbild																						■				
245 Vicenza, Polyptychon																										
246 Chartres, Flügelaltar	●												■													
247 Troyes, Tafelbild				●			●			●																
248 New York, Medaillon																										
249 Berlin, libri pict A 74							■								●							■				
250 Nürnberg, Tafelbild				●			●		●																	
251 Empoli, Wandmalerei							■																			■
252 Chambéry, Triptychon																										
253 München, Tafelbild													■		●							■				
254 Wienhausen, Papierrelief																									●	
255 Wienhausen, Papierrelief																									●	
256 Mailand, Altarbild																										
257 Mailand, Lukas-Altar							●																			
258 Florenz, Grabmal d. Federighi													■													

2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie

2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie

259 Viterbo, Wandmalerei							●																■	●		
260 San Giovanni Valdarno, Tafelbild				●			■		●														■			
261 Halle, Steinplastik				●			●		■				■									■				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
262 Pescia, Tafelbild																										
263 Empoli, Wandmalerei																								•		
264 Brieg, Tafelbild																										
265 Budweis, Tafelbild																										
266 Prag, Patene																										

2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier

267 Prag, Antependium																										
268 Breslau, M 1115, fol 145r																										
269 Prag, ms P. 5, fol 119r									•								•								•	
270 Breslau, I F 341, fol 160r																										
271 Breslau, M 1116, fol 134r																										
272 Breslau, ms 8375, fol 118r																										
273 Raudnitz, ms 16, fol 179				•					•																	
274 Rom, cod lat 1394																	•	•					•			

2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch

275 Erfurt, Chorfenster									•																	
276 St. Lambrecht, Altarflügel									•																	
277 Erfurt, Steinplastik				•																		•				
278 Erfurt, Steinplastik				•																		•				
279 Mantua, Steinplastik																										
280 München, Alabasterrelief					•																					

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären

281 Florenz, Predella																											
282 Macclesfield, Polyptychon																											
283 London, MS Cotton Tib 8, fol 64r																											
284 Hannover, Tafelbild																											
285 Pisa, Polyptychon		•			•																						
286 Sarzana, Retabel																											
287 Venedig, Retabel																											
288 Nizza, Retabel																											
289 Impruneta, Retabel																											
290 Rom, Triptychon																											
291 Grado, Antependium																											
292 Barcelona, Predella																											
293 o.O., Altarbild																											
294 Florenz, Polyptychon																											
295 o.O., Altarbild																											
296 Osservanza, Tetraptychon																											
297 Cambridge, Altarflügel																											
298 Villahermosa, Predella																											
299 Wien, cod 2722, fol 18v																											
300 Zipser Neudorf, Kreuz																											

2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln

301 Rothenburg, Steinplastik																											
------------------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
302 Rom, Tabernakel																										
303 Rothenburg, Sakramentsnische									■																	
304 Oberleinach, Sakramentshäuschen									●														●			
305 Laase, Sakramentsschrank						●																				
306 Boston, Retabel																										■
307 Viterbo, Tabernakel																										
308 Peretola, Sakramentshäuschen								●													●		●			
309 Padua, Relief																										
310 Saal, Steinrelief									■														●			
311 Mensola, Tabernakel																							■			
312 Bachling, Sakramentshäuschen									●					●								■				

2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“

a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“

313 Wien, cod 1969, fol 103								●	●																	
314 London, Add MS 29433, fol 107v																						■				
315 Paris, Holzschnitt																									●	
316 Berlin, Kupferstich	■	●	●	●		●	■		●				■		●	●	●	●	●		■	●		■	●	●
317 Washington DC, Kupferstich																										
318 Paris, Kupferstich																										

b) Darstellungen der „Gregorsmesse“

319 Barcelona, Antependium																										■
320 Rhäzüns, Wandmalerei																						●				●
321 Rouen, ms 292 (Y 181), fol 100r																										■

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
	Mäl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gam	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel	
322 Heilsbronn, Tympanon d. Südportals				•			•		■							•									•		
323 Müñnerstadt, Steinrelief			■	•		•			•				•			•	•		•							•	
324 Karlstadt, Wandmalerei			■	•		•			•							•		•	•							•	
325 Berlin, Holzschnitt				•					•																■		
326 Madrid, Retabel																	•								■		
327 Sossau, Steinrelief						•			■						•	•										•	
328 London, Tafelbild	•																		■						•	•	

2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam

329 New York, M 853, fol 2																								•			
330 München, clm 8201, fol 94v																									•	■	

2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit

2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit

331 Peć, Fresko																											■
332 Köln, Diptychon																									•		
333 Assisi, Kästchen																											
334 München, Mitrabehälter									■																		
335 Nürnberg, Steinplastik									■				■														
336 Bozen, Steinplastik									■																		
337 Nürnberg, Steinplastik				•					■																		
338 Stockholm, Tafelbild																											
339 Stuttgart, Altartafel				•					■																		
340 Raudnitz, Altartafeln				•			■	•	•																•		
341 Berlin, Diptychonflügel									•					■										•		•	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
	Mäl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel	
342 Paris, Smith-Lesouëf ms 22, fol 285v																										•	
343 Erfurt, Chorfenster									•																		
344 Bourges, Steinrelief																											■
345 Hannover, Diptychon																											
346 Nördlingen, Steinplastik									■																		
347 Nürnberg, Epitaph Rymensnider				•																							
348 Paris, cod 18026, fol 196v	•																										
349 London, Royal Ms 2 B i, fol 8					•		•																			■	
350 New York, M 917, fol 151																											
351 New York, M 917, fol 88																						■					
352 Burg Kriebstein, Wandmalerei																											
353 Nürnberg, Steinplastik									■																		
354 Ulm, Altartafel										■																	
355 New York, Tafelbild																										■	

2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang

356 Verona, Grabmal d. Can Grande																												
357 Florenz, Grabmal d. U. de Bardi				•																								
358 Heilsbronn, Epitaph d. F. Hirzlach				•					■									•										
359 Erfurt, Steinritzzeichnung				•		•	■		■								•						•					
360 Duderstadt, Epitaph d. H. v. Were									■																			
361 Eisenach, Epitaph d. J. Gottschalk				•					•																			
362 Erfurt, Epitaph d. J. v. Salfelt				•					■																			
363 Eisenach, Epitaph d. L. Mercke				•					■																			
364 Wien, Teppich																												

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel	
365 Augsburg, Epitaph d.O.v.Sunthaim									■																		
366 Regensburg, Epitaph d. E. Salchan									■																		
367 Schwäbisch-Hall, Epitaph									■																		
368 Kapellendorf, Epitaph d. Kirchberg				●					●																		
369 Langenlois, Steinrelief				●					●																		
370 Eichstätt, Epitaph d. H. Berching						●			●																		
371 Nürnberg, Epitaph d. B. Hutten				●					■							●									●		
372 Erfurt, Epitaph d. Gottschalk-Legat									●																		
373 Nürnberg, Epitaph									■													■					
374 Landshut, Epitaph d. H. Stethaimer									■				■				●								●		
375 Nürnberg, Epitaph d. W. Prünsterin				●																					●		
376 Regensburg, Steinrelief									■																		
377 Köln, Tafelbild																						■					
378 Straubing, Steinplastik						●			■																		
379 Nürnberg, Ehenheimsches Epitaph				●			■																				
380 Regensburg, Epitaph Ingolstetter									●																		
381 Augsburg, Epitaph Westerstetten					●				■																		
382 Würzburg, Grabstein									●																		
383 Erfurt, Epitaph d. F. Rosenzweig				●					■																		

2.2.3.3. Darstellungen der Interzession

384 Paris, ms lat 9584							■																				
385 Nürnberg, HS 5970																											
386 Paris, Très belles Heures							■		●													■					
387 Basel, Tafelbild																						■					

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel

2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht

388 Augsburg, MS 1,2 4° 19, fol 124																		■	●								
389 Basel, Fenster																											
390 Straßburg, Engelspfeiler																						●					
391 Pistoia, Kanzel							●																				
392 Grosseto, Tafelbild																											
393 Görmin, Wandmalerei																						■					
394 Hamburg, Tafelbild				●			■		●				●									■					
395 Istanbul, ms 71, fol 241																											
396 München, Einzelblatt																											
397 Siena, Tafelbild																						■		■			
398 Dresden, Holzschnitt							■																				
399 Birmingham, Tafelbild																									●		

3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen

3.1. Darstellungen der Trinität

400 Schwäbisch-Gmünd, Tafelbild																											
401 Prag, ms XIII A 12, fol 165r				●			●																				
402 Paris, Tondo				●	●		●			■			■			●											
403 Prag, ms P. 1, fol 76 v																											
404 Köln, Tafelbild					●		■			■													■				
405 Wien, cod 1855, fol 211v																											
406 St. Petersburg, Teppich																											
407 Maria-Pfarr, Wandmalerei																											

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
408 Wien, Tafelbild																										
409 Wien, Antependium				•	•		•		•				•													
410 St. Petersburg, Diptychon																										
411 Frankfurt, Altarflügel				•	•		•		•																	
412 Berlin, Tafelbild																										
413 Danzig, Tafelbild																										
414 Löwen, Altarflügel				o																						
415 Landshut, Steinplastik																										

3.2. Darstellungen der Engelpietà

416 Berlin, Leseputl	•	•		•	•		•	•																		
417 Pisa, Marmoraltar		•																								
418 München, Anhängerreliquiar																										
419 Berlin, Reliquienkapsel																										
420 Köln, Tafelbild																										
421 München, Federzeichnung																										
422 Valencia, Predella																									•	
423 London, Harl MS 4382, fol 182v																										
424 Paris, nouv acq 3093, fol 155																										
425 Amsterdam, Flügelaltärchen																										
426 Arezzo, emaillierte Tafel																										
427 Lindau, Tafelbild																										
428 Paris, ms lat 1156a, fol 82r																										
429 Leipzig, Tafelbild				•																						
430 Berlin, Holzplastik																										

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	Mâl	Mil	End	Löf	Swa	Bau	Pan	Sch	Ost	Tro	Los	Mys	Mer	Gan	Ber	Bau	Vet	Pal	Ber	Duf	Sch	Stu	Eis	Dob	Vet	Bel
431 Berlin, Holzrelief					■		●		■												■					■
432 Detroit, Alabasterrelief					■		●														■					
433 Montalto, Reliquiar					■		●																■			■
434 Tarragona, Alabasterrelief							●		●												■					
435 Rom, Retabel																										
436 London, Relief							●															●				
437 Florenz, Onyx					■		●																■			
438 Kopenhagen, Tafelbild																					■					

3.3. Darstellungen zum Patrozinium

439 Lüben, Tympanon d. Nordportals																	●								●	
440 Wien, cod 370, fol 1r																	●									
441 London, Add MS 17047, fol 1v								●													■			■		●

3.4. Darstellungen des Feiertagschristus

442 Rhäzüns, Wandmalerei																					■					
443 Ampney, Fresko																										
444 Stedham, Fresko							●		●																	
445 West Chilton, Fresko																										
446 Eriskirch, Wandmalerei																										
447 Florenz, Wandmalerei																							●			
448 Waltensburg, Wandmalerei																										
449 Rom, cod lat 1404, fol 40r																										
450 Ormalingen, Wandmalerei																					■					

3. Bemerkungen zur Arbeit

3.1. Bemerkungen zur Methodik

Es ist Ziel der Arbeit, das breite inhaltliche Spektrum der Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ einschließlich der vorhandenen Differenzierungen und Verzahnungen von Gedanken zu ermitteln und deren Auswirkungen mit Blick auf das Verständnis des Phänomens des „Schmerzensmannes“ aufzunehmen. D.h. die Arbeit bemüht sich nicht um formgeschichtliche Probleme oder die Behandlung eines inhaltlichen Einzelaspektes, sondern um das Erfassen der inhaltlichen Struktur des Gesamtphänomens. Sie geht dazu - ebenso wie eine Arbeit zur Formanalyse - vom konkreten Kunstwerk aus, ist jedoch - im Unterschied zu dieser - nicht auf eine möglichst breite Erfassung von Details zur Beschreibung (etwa Datierung, Aufenthaltsorte, Farbgebung, Erhaltungszustand oder Künstlerzuschreibungen) desselben ausgerichtet, sondern beachtet vor allem die zur Erschließung der inhaltlichen Problematik relevanten Aspekte und ist deshalb nicht zu verwechseln mit den im Bereich der Kunstgeschichte anzutreffenden, äußerlich ähnlichen Katalogen. Sie verfolgt - ebenso wie die Arbeiten zu inhaltlichen Einzelproblemen - einzelne inhaltliche Stränge, ist jedoch - im Unterschied zu diesen - weder auf die Behandlung eines einzigen Strangs noch auf das Nebeneinander dieser Stränge festgelegt, sondern beachtet alle ermittelten und deren Ineinandergreifen.

Sie beschreitet dazu einen Weg, an dessen Beginn die Untersuchung der einzelnen Darstellung steht und in dessen Verlauf die einzelnen Darstellungen mit Blick auf vorhandene Zusammenhänge und anschließend die ermittelten Zusammenhänge mit Blick auf bestehende Abhängigkeiten analysiert werden, so daß am Ende des Weges der „Sinngesamt“ des Phänomens des „Schmerzensmannes“ als ein „Sinngesamt“ mit benennbaren Leitgedanken faßbar ist.

Dieser Weg zur Ermittlung der inhaltlichen Struktur birgt gleich in seinem ersten Schritt die größten Schwierigkeiten. Denn: die „Schmerzensmann Darstellungen“ legen ihr Hauptaugenmerk nicht auf die Gestaltung einer konkreten zeitlich und räumlich fixierbaren Begebenheit oder auf eine gelungene Bildkomposition und damit auf Elemente künstlerischer Gestaltung. Sie zeigen vielmehr eine männliche Brust-, Halb- oder Ganzfigur, die nur über den Darstellungen beigegebene „Hilfsmittel“ als „Schmerzensmann Darstellung“ erkennbar wird. Diese „Hilfsmittel“, die bei den „Schmerzensmann Darstellungen“ nicht als „Beiwerk“ sondern als sinner-schließend anzusehen sind, sind sehr verschiedenartig. Es handelt sich sowohl um Gegenstände und Personen, die in die Darstellungen eingefügt worden sind, als auch um einen schriftlichen bzw. figürlichen Kontext oder die Kombination mit anderen Darstellungen oder -elementen, also Dinge, die dem unmittelbaren Umfeld der Darstellungen zuzuordnen sind. Erst wenn dies (an-)erkannt und für jede Darstellung ermittelt ist, kann der zweite Schritt auf dem Weg zur Ermittlung einer Struktur erfolgen. Die Frage ist jetzt: Lassen sich auf der Ebene der „Hilfsmittel“ Gemeinsamkeiten zwischen Darstellungen erkennen, die es ermöglichen, diese als

in einem gleichen Kontext stehend zu begreifen? Ansatzpunkte zu solchen Gemeinsamkeiten liegen in der gemeinsamen Verwendung der o.g. „Hilfsmittel“. D.h. die inhaltlichen Zusammenhänge lassen sich, so paradox dies erscheinen mag, bei den „Schmerzensmann Darstellungen“ nur über formale Elemente ermitteln. Dies schlägt sich in der zu ermittelnden Struktur nieder. Sie weist in ihren feinen Verzweigungen formale Elemente auf, die, da sie auf diese verweisen, inhaltlichen Elementen zugeordnet sind. Es kommt also beim Vergleich der Zusammenhänge und der Festlegung einer die Struktur widerspiegelnden Hierarchie, d.h. dem dritten zur Ermittlung der inhaltlichen Struktur notwendigen Schritt, zu einer Verschränkung von formalen und inhaltlichen Elementen, die sich jedoch nicht vermeiden läßt, wenn man die inhaltliche Struktur des Phänomens des „Schmerzensmannes“ wirklich von den Darstellungen ausgehend zu ermitteln sucht und nicht in Form einer „künstlichen“ Gliederung von außen an das Phänomen anlegt.

3.2. Bemerkungen zur Form

Für die Darlegung der inhaltlichen Struktur und damit für eine in diesem Umfang für ein Phänomen der bildenden Kunst ungewöhnliche Fragestellung mußte nach einer Form gesucht werden, die es erlaubt:

- (1) die Darstellungen mit größtmöglicher Transparenz vorzustellen,
 - (2) für jede Darstellung auf bestehende Zusammenhänge hinzuweisen, und
 - (3) diejenigen Darstellungen, die in ihrer Ausführung mehrere Zusammenhänge verbinden, durch Verweise auch an anderen Stellen der Arbeit einzubeziehen,
- d.h. die es erlaubt, die einzelnen methodischen Schritte aufzunehmen und nachvollziehbar zu machen.

Dies hieß für die Arbeit:

- (1) Bei dem, was in den „Untersuchungen zum Sinngehalt der Darstellungen“ fixiert worden ist, war stets darauf zu achten, daß die jeweils ermittelbaren Informationen in einer möglichst klaren und konzentrierten Form erscheinen, die es ermöglicht, das zu dieser Darstellung Festgestellte - dem Anliegen der Arbeit entsprechend - mit dem zu anderen Darstellungen Festgestellten in Beziehung zu setzen. Dabei blieb weitestgehend unberücksichtigt, daß diese Angaben, das Ergebnis mitunter recht aufwendiger Arbeitsgänge sind. Um z.B. die auf fol 104v eingefügte „Schmerzensmann Darstellung“ in der im Magdalen College Oxford aufbewahrten Handschrift (Abb.3) richtig erfassen zu können, war es nötig, den neben der Darstellung angebrachten Text lesen, übersetzen und verifizieren zu können. Dies gestaltete sich - obwohl ein Mikrofilm der Handschrift vorhanden war - schwieriger, als anzunehmen war. Die Arbeit ergab zunächst, daß in einem Eintrag von späterer Hand Johannes Chrysostomus als Autor genannt wurde und daß es sich bei dieser Handschrift um eine Homiliensammlung handelte, deren Homilien numeriert sind. Der Kontext schien damit als 42. Homilie des Johannes Chrysostomus schon relativ weit bestimmt. Diese 42. Homilie mußte nun nur noch in einer der zahlreichen von

Johannes Chrysostomus überlieferten Homiliensammlungen²²¹ aufgefunden und in ihrem Textbestand verglichen werden. Doch dies gelang nicht, und die Bemühungen drohten zu scheitern. Es blieb, wenn man die Angabe zum Autor weiterhin ernst nahm, nun nur die Möglichkeit, die anderen Homilien einzubeziehen. Dieser Weg führte - kurz vor dem Abbruch der Bemühungen - zum Erfolg. Die Homilie fand sich unter den Genesishomilien und zwar als 41. Homilie. D.h. die Nummerierung der Homilien in der Oxforder Handschrift weicht von der bei Migne²²² wiedergegebenen ab. Der Kontext war damit zwar bestimmt, aber keineswegs logisch, denn was soll eine „Schmerzensmann-darstellung“ in einer Genesis-homilie? Der Kontext mußte noch genauer befragt werden, und es stellte sich heraus, daß an der Stelle, an der die „Schmerzensmann-darstellung“ neben dem Text eingefügt worden ist, eine Perikope aus dem Matthäusevangelium (Mt 25,14-30), die - wie Jes 53 - das Handeln des Knechtes thematisiert, stand. Der Kontext der Darstellung war damit endlich zufriedenstellend bestimmt. Diese Bestimmung ist in die „Untersuchungen zum Sinngehalt der Darstellungen“ aufgenommen und ausgewertet worden. Die bis zu dieser Bestimmung zurückgelegte Odyssee jedoch findet keine Erwähnung.

(2) Durch die Einordnung der Darstellungen in das ermittelte Strukturkonzept, ist nicht nur die konkrete Bestimmung erkennbar, sondern immer auch der Gesamtzusammenhang. So ist z.B. bei der Betrachtung des als Abb.106 aufgeführten Steinreliefs am Spital in Kastl ohne Mühe erkennbar, daß das Relief durch das Kreuz (2.2.1.2.a), d.h. durch einen der Passion zugehörigen Gegenstand (2.2.1.2.), in den Horizont der Passion (2.2.1.) gestellt ist.

(3) Durch ein eingefügtes Verweissystem (vgl. „andere mögliche Zuordnung“ und die Angaben nach den einzelnen Abschnittsüberschriften) ist vermieden worden, daß jene Darstellungen, die in ihrer Ausführung mehrere Zusammenhänge verbinden, durch ihre Einordnung eine unzulässige Engführung erfahren. Jede Darstellung, die in mehrere Zusammenhänge eingreift, ist über Verweise auch in diesen zu ermitteln. So ist z.B. die „Schmerzensmann-darstellung“ auf fol 94v von clm 8201 in der Münchener Staatsbibliothek (Abb.330) durch die beigegebenen Textstücke mit dem Fronleichnamsfest in Verbindung gebracht worden. Da jedoch der dargestellte „Schmerzensmann“ über einem Altar schwebt, an dem eine Messe gelesen wird, und da über ihm die Taube des hl. Geistes schwebt bzw. Gottvater auf dem Thron sitzt, sind in der Darstellung über den Bezug zum Fronleichnamsfest hinausgehende Bezüge zu erkennen, die in Verweisen ihren Niederschlag finden. So sind einerseits im Münchener Beispiel als „andere mögliche Zuordnungen“ „Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)“ sowie „Trinität (3.1.)“ angegeben und andererseits unterhalb der betreffenden beiden Abschnittsüberschriften Rückverweise auf Abb.330 eingefügt worden.

Als Form, die alle Anforderungen zur Ermittlung der inhaltlichen Struktur bei einem - angesichts der Fülle an Darstellungen - noch vertretbaren Umfang erfüllt, ist

²²¹ Die von Johannes Chrysostomus überlieferten Homilien sind in PG 49, 51, 53f, 56f, 59-63 abgedruckt.

²²² PG 53, 1859, Sp.374-386

eine stark mit gliedernden Elementen operierende gewählt worden. Diese Form ist zwar für eine theologische Dissertation ungewöhnlich und läßt vielleicht - trotz der Bemühungen um optische Gefälligkeit - in bezug auf die Leserfreundlichkeit Wünsche offen, sie ist jedoch gegenüber der konventionellen Textform konzentrierter und ermöglicht - was bei einer Arbeit, die ein neues Gesamtkonzept zu entwickeln versucht, sehr wichtig ist - eine bessere Verifizierung der gemachten Einzelausführungen. Sie ist, dies sei hier ausdrücklich betont, sicher nicht für jeden Bildtyp aus jeder Epoche geeignet und kann und will keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, erschien jedoch für die vorliegende Fragestellung als die geeignetste.

Da die Ermittlung der inhaltlichen Struktur in Fragen nach dem Verständnis des Phänomens des „Schmerzensmannes“ mündet, war dem ersten, in seiner Form ungewöhnlichen Teil ein zweiter Teil anzuschließen, der versucht, diese Fragen, die z.B. an das nicht identische Gewicht der ermittelten Zusammenhänge in den Darstellungen der Ostkirche und der Westkirche anknüpfen, aufzunehmen. Für ihn stand einer Darlegung in konventioneller Weise nichts im Wege.

3.3. Bemerkungen zum Aufbau

Die Arbeit behandelt in einem ersten Teil (1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmann Darstellungen“ der Frühzeit²²³) die Überlieferung der „Schmerzensmann Darstellungen“ aus der Zeit vor 1300. Die Entscheidung, die frühen Darstellungen abzutrennen und damit eine erste Gliederungsebene zu schaffen, ist getroffen worden, da hierdurch drei für die Einschätzung des Gesamtphänomens wichtige Sachverhalte sehr klar herausgestellt werden können. Zum einen wird deutlich, daß der Bildentwurf des „Schmerzensmannes“ - soweit dies die Datierungen der derzeit bekannten Darstellungen ausweisen - nahezu gleichzeitig in den Bereichen der Ost- und Westkirche auftritt, so daß eine zeitliche Vorordnung der byzantinischen Darstellungen auf diese Weise nicht festzustellen ist. Zweitens wird deutlich, daß für diese Darstellungen kein einheitlicher Ursprungskontext auszumachen ist, denn für die Abb.1, 9 und 10 ist die Passion²²⁴, für die Abb.2 die persönliche Frömmigkeit²²⁵, für die Abb.5, 6 und 11 eucharistische Zusammenhänge²²⁶, für die Abb.7 und 8 der Psalter²²⁷ und für die Abb.3 und 19 Kirchenväterzitate²²⁸ als Kontext anzugeben. - Dieser Sachverhalt ist um so verwunderlicher, da mit Blick auf die allgemeine Kunstentwicklung festzustellen ist, daß Bildtypen und ihr Kontext in der Romanik meist relativ stabil sind und erst in der Gotik unter wachsendem individuellen Einfluß von Künstler und

²²³ Abb.1-23

²²⁴ Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1): St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9): St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)

²²⁵ Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2)

²²⁶ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5): Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6): Gradac, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11)

²²⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8)

²²⁸ Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

Auftraggeber eine größere Vielfalt entwickeln. - Und es wird schließlich drittens deutlich, daß die frühen Darstellungen des „Schmerzensmannes“ im Porträtausschnitt bzw. als Halbfigur erscheinen und die Entwicklung nicht, wie z.B. PALLAS²²⁹ meint, von der Ganzfigur ausgeht. Die Behandlung der frühen Darstellungen in einem eigenen Teil hat darüber hinaus aber auch noch einen begrüßenswerten „Nebeneffekt“, denn sie spiegelt die hohe Wertschätzung, die die frühen Darstellungen im Verlauf der Forschungsbemühungen zu diesem Thema erfahren, wider²³⁰. Sie ist somit begründetermaßen „vorzuschalten“.

Der Hauptteil (2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter²³¹), der sich bemüht, die nach 1300 einsetzende breite Überlieferung der Darstellungen nach Zusammenhängen gruppiert zu betrachten, ist zweiteilig, und zwar deshalb, weil sich das angestrebte Ziel der Zuordnung zu einem Zusammenhang nicht für alle Darstellungen erreichen ließ. Für eine Reihe von ihnen - besonders für die, die VON DER OSTEN eingeführt hat²³² - ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine solide Zuordnung vorzunehmen²³³, da es sich meist um Einzelfiguren handelt, die sich heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort und damit in ihrem ursprünglichen Kontext befinden und für die es nicht möglich ist, diesen Standort nachzuweisen. Auch wenn zu vermuten ist, daß der überwiegende Teil dieser Einzelfiguren wahrscheinlich zum Bereich der persönlichen Frömmigkeit (2.2.3.1.) gehört, da es sich um Stiftungen von Einzelpersonen oder Familien handeln dürfte, sind die Darstellungen doch - solange dies nicht durch Einzel- bzw. Regionalforschung zum konkreten Objekt erwiesen werden kann - diesem Zusammenhang nicht fest zuzurechnen. Sie müssen vielmehr in einem ersten Abschnitt (2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage²³⁴) zusammengefaßt und somit den anderen Darstellungen des Hauptteils „vorgeschaltet“ bleiben. Für die überwiegende Mehrheit der Darstellungen jedoch ist eine solche Zuordnung und damit eine Behandlung im zweiten Abschnitt des Hauptteils (2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi²³⁵) möglich. Die Zusammenhänge, die dabei von den Darstellungen abgedeckt werden, kreisen - wie die nachfolgenden Darlegungen zeigen sollen - um das Leiden Jesu Christi. Sie kreisen um dieses Leiden als eine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umschließende Größe, wobei die drei Aspekte dieser Größe im Material nicht gleichmäßig berücksichtigt sind, sondern ein deutliches Gefälle aufweisen. Die weitaus meisten Darstellungen beziehen sich auf das Leiden als einmaliges Leiden, als Passion Jesu Christi, auf die Aktualisierung des Leidens, das Gericht, hingegen nur sehr wenige. Da der Hauptteil in der Betrachtung

²²⁹ Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.251

²³⁰ Vgl. die Abbildungssynopse (2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen) auf S.31-53

²³¹ Abb.24-450

²³² Vgl. die Abbildungssynopse (2.2. In der „Schmerzensmannforschung“ behandelte Darstellungen) auf S.31-53

²³³ Die Darstellungen können deshalb auch nicht kommentiert sondern nur beschrieben werden.

²³⁴ Abb.24-99

²³⁵ Abb.100-450

tung des Leidens drei zeitliche Aspekte umschließt, liegt es nahe, ihn als dreigliedrigen Abschnitt zu verstehen. Dem ist aber nicht so. Der Abschnitt mußte vier Unterabschnitte erhalten, da die Vergegenwärtigung des Leidens - der zweite zeitliche Aspekt - sowohl im Bereich der Liturgie als auch in dem der Frömmigkeit des einzelnen, also in zwei voneinander abzusetzenden Bereichen, vollzogen wird. Die Arbeit hat somit in ihrer dritten Gliederungsebene die folgenden Abschnitte: 1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion, 2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie, 3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit und 4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht.

Im ersten der genannten vier Abschnitte (2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion²³⁶) finden sich Darstellungen, die nicht den Passionsberichten der Evangelien folgen, sondern Texte, Gegenstände²³⁷ und Personen²³⁸, die zum Passionsgeschehen gehören, als Abbrüviaturen einbeziehen, um den „Schmerzensmann“ als im Passionszusammenhang stehend zu kennzeichnen. Ihnen schließen sich Darstellungen an, die zwar dem zweiten Abschnitt angegliedert worden sind, die jedoch die Zusammenhänge von Passion und Eucharistie verbinden und somit eigentlich in einem zwischen beiden Abschnitten liegenden Bereich angesiedelt sind. Als dem zweiten Abschnitt (2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich²³⁹: die Eucharistie²⁴⁰) wirklich zugehörig angesehen worden sind dann diejenigen Darstellungen, die durch Texte, die Beigabe eines eucharistischen Geräts - des Kelches -, die Anbringung der Darstellung auf und an der Stätte des eucharistischen Opfers und Mahles - dem Altar - und die Anbringung an Orten der Aufbewahrung der eucharistischen Spezies - an Sakramentshäuschen, -nischen und Tabernakeln - einen eucharistischen Zusammenhang herstellen. Da diesem Ab-

²³⁶ 2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion - Abb.100

2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion - Abb.101-187

a) Kreuz - Abb.101-107

a) Kreuz: Tendenz der Annäherung an die Kreuzigung - Abb.108-112

a) Kreuz: Tendenz der Absetzung von der Kreuzigung - Abb.113-121

b) Sarkophag - Abb.122-140

c) Vielzahl von arma - Abb.141-187

2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion - Abb.188-258

a) Maria - Abb.188-217

b) Maria und Johannes - Abb.218-258

²³⁷ Der Abschnitt ist in fünf Unterabschnitte, die die Gegenstände näher bezeichnen, untergliedert worden.

²³⁸ Der Abschnitt ist in zwei Unterabschnitte, die die Personen näher bezeichnen, untergliedert worden.

²³⁹ Da es sich bei den in Frage kommenden Liturgien um die katholische und die orthodoxe handelt, wird von dem Zusammenhang der Eucharistie und nicht von dem des Abendmahles gesprochen.

²⁴⁰ 2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie - Abb.259-266

2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeyer - Abb.267-274

2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch - Abb.275-280

2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären - Abb.281-300

2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln - Abb.301-312

2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“ - Abb.313-328

a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“ - Abb.313-318

b) Darstellungen der „Gregorsmesse“ - Abb.319-328

2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam - Abb.329-330

schnitt ferner zwei „eucharistische Spezialfälle“, nämlich die Darstellungen zur „Gregorsmesse“²⁴¹ und die Darstellungen zu Fronleichnam angeschlossen sind, ist der Abschnitt der Eucharistie - gegenüber den anderen drei Abschnitten - besonders weit aufgefächert. Im dritten Abschnitt (2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit²⁴²), der wie der zweite Abschnitt das Leiden Jesu Christi als für die Gegenwart relevantes Geschehen betrachtet, folgen diejenigen Darstellungen, die in der Frömmigkeit des einzelnen verwurzelt sind. Die Verwurzelung ist dabei auf verschiedene Weise zum Ausdruck gebracht worden. Sie ist relativ eindeutig bei Stiftungen, die eine genau bezeichnete Stifterdarstellung, ein Stifterwappen oder eine Stifterinschrift tragen, aber auch im sepulkralen Bereich, d.h. bei der Anbringung einer „Schmerzensmannndarstellung“ auf Epitaphien, Grabmälern und -steinen sowie bei Interzessionsdarstellungen, die vor allem in Speculumhandschriften, Stundenbüchern und auf Tafelbildern vorkommen, festzumachen. Sie ist sehr viel schwieriger zu erheben bei den Gegenständen, bei denen nicht nachweisbar ist, daß sie sich in privatem Besitz befanden und - etwa auf Reisen - der Andacht dienten. Diese wurden im Zweifelsfalle nicht einbezogen. Im vierten Abschnitt, dem kleinsten der Abschnitte (2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht²⁴³), tritt Christus als Richter des Jüngsten Gerichts auf, und zwar in einer Weise, die Attribute und Assistenzfiguren von den romanischen Vorbildern übernimmt, jedoch die Person des Richters durch die Einfügung eines „Schmerzensmannes“ anders definiert.

In einem dritten Kapitel (3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen²⁴⁴) schließlich deuten die aufgeführten Darstellungen an, daß die „Schmerzensmannndarstellung“ in andere feste Bildtypen - wie die Trinitätsdarstellung und die Darstellung des Patroziniums - eindringen oder - wie im Fall der Engelpietà und des Feiertagschristus - solche bilden konnte. Diese Darstellungen, die in der Kunstgeschichte zu Recht eigene, nicht mit dem „Schmerzensmannphänomen“ verbundene Bezeichnungen tragen, stellen nicht nur eine wichtige Ergänzung des „Schmerzensmannphänomens“ dar, sondern lassen auch dessen Abgrenzung klarer werden. Sie wurden also in die Arbeit aufgenommen, jedoch nicht einzeln kommentiert, d.h. den „Schmerzensmannndarstellungen“ nicht völlig gleichgestellt.

Die Arbeit orientiert sich in ihrem Aufbau an den überlieferten Darstellungen und weist deshalb keine mechanisch gewählte Untergliederung - weder in bezug auf die Auffächerung der einzelnen Gliederungsebene noch in bezug auf die Anzahl der je-

²⁴¹ Es sind Darstellungen, die den Zusammenhang durch Texte oder durch die Darstellung selbst herstellen, unterschieden worden.

²⁴² 2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit - Abb.331-355

2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang - Abb.356-383

2.2.3.3. Darstellungen der Interzession - Abb.384-387

²⁴³ Abb.388-399

²⁴⁴ 3.1. Darstellungen der Trinität - Abb.400-415

3.2. Darstellungen der Engelpietà - Abb.416-438

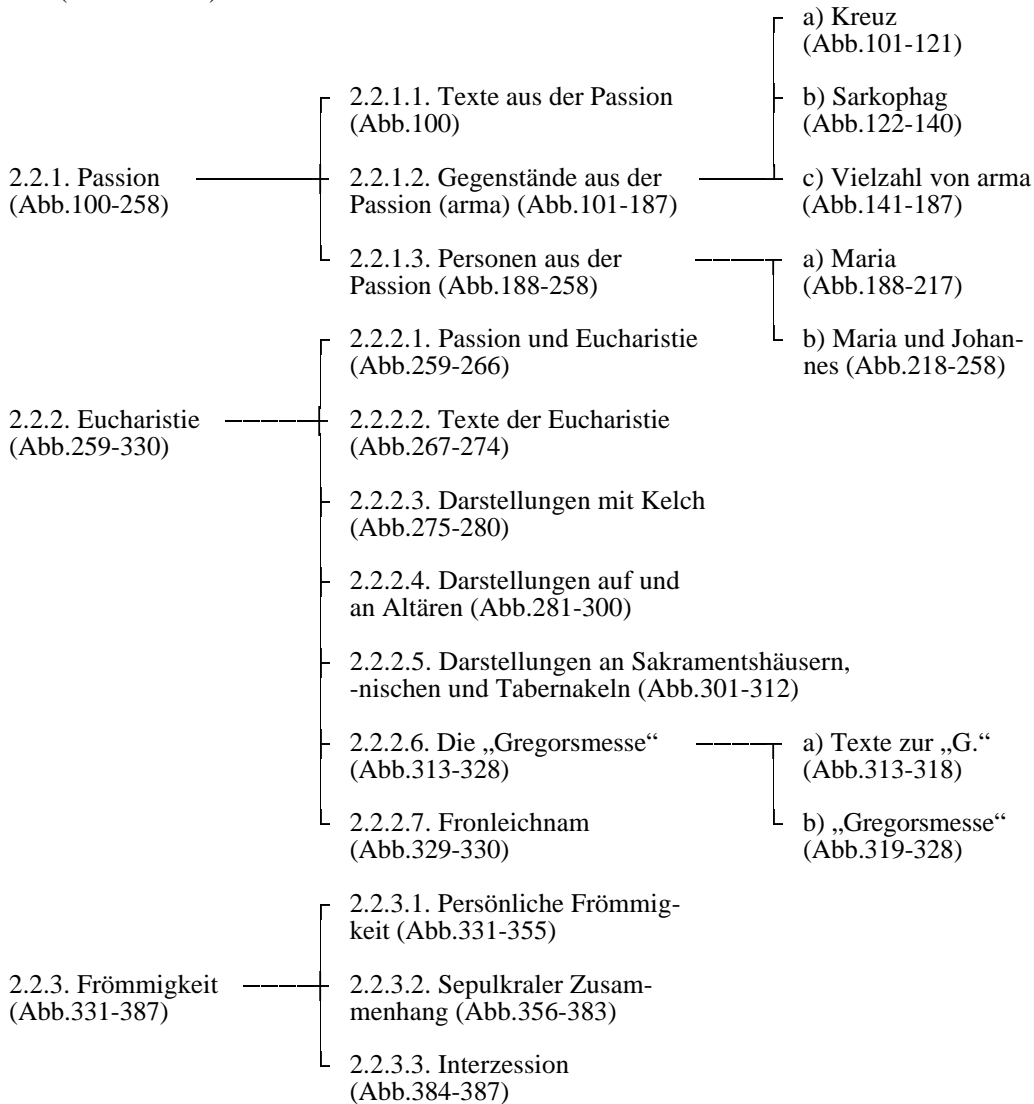
3.3. Darstellungen zum Patrozinium - Abb.439-441

3.4. Darstellungen des Feiertagschristus - Abb.442-450

weils untergeordneten Gliederungsebenen - auf. Diese Vorgehensweise hat den Vorteil, daß das vorliegende Bildmaterial - auch wenn dies auf den ersten Blick anders erscheinen mag - nur so weit aufgliedert wird, wie es wirklich nötig ist.

schematische Übersicht zum Aufbau der Arbeit:

1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmandarstellungen“ (Abb.1-23)
2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter (Abb.24-450)
 - 2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage (Abb.24-99)
 - 2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi (Abb.100-450)



2.2.4. Gericht (Abb.388-399)

3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen

- 3.1. Darstellungen der Trinität (Abb.400-415)
- 3.2. Darstellungen der Engelpietà (Abb.416-438)
- 3.3. Darstellungen zum Patrozinium (Abb.439-441)
- 3.4. Darstellungen des Feiertagschristus (Abb.442-450)

Dieser Aufbau erscheint sowohl in den Abschnitten zur „Schmerzensmannforschung“ als auch denen zur Entfaltung und Auswertung der inhaltlichen Struktur. Dies soll die Handhabbarkeit der Arbeit und ihre Benutzung in Auszügen erleichtern.

3.4. Bemerkungen zur Terminologie

Nach der Lektüre der bisher zur „Schmerzensmannproblematik“ vorgelegten Arbeiten drängt sich hinsichtlich der Terminologie die Frage auf, ob es überhaupt angezeigt ist, als Bezeichnung die des „Schmerzensmannes“ zu verwenden. Gibt es unter den zahlreichen in der Forschung verwendeten Bezeichnungen keine treffendere?

Allen bisher in der Forschung gebrauchten Bezeichnungen ist gemeinsam, daß sie zwar jeweils wichtige Aspekte der Gesamtproblematik betonen, gleichzeitig aber auch - z.T. gravierende - Nachteile aufweisen, so daß die Entscheidung für den einen oder anderen Begriff erheblich erschwert wird. Die Bezeichnung „imago pietatis“, die nach der des „Schmerzensmannes“ am häufigsten gebraucht wird²⁴⁵, ist unmittelbar mit einigen „Schmerzensmandarstellungen“ bzw. ihrem Kontext überliefert²⁴⁶. Doch beschränkt sich diese Überlieferung leider auf abendländische Beispiele, so daß sie nicht problemlos als Bezeichnung für alle Darstellungen gelten kann. Darüber hinaus hat die Bezeichnung den wichtigen Vorzug, die geistige Grundlage der Darstellungen zur Geltung bringen zu wollen, bezeichnet de facto aber weit mehr, nämlich Sinn und Anliegen „der ganzen Gruppe mittelalterlicher Andachtsbilder“²⁴⁷ und ist damit letztlich zu unkonkret. Eine Einengung auf die in dieser Arbeit zu untersuchenden Darstellungen ist zwar möglich, bleibt aber eine Ermessensfrage. Da das Verständnis von „imago pietatis“ zusätzlich durch die Unsicherheit, die hinsichtlich der Herkunft, der Verwendung und der Bedeutung des Wortes „pietas“²⁴⁸ besteht, erschwert wird, erscheint die Bezeichnung eher ungeeignet. Auch bei den um den Begriff „misericordia“ zu gruppierenden Bezeichnungen „Mi-

²⁴⁵ Die Bezeichnung verwenden: Bauerreiß, R.: Schmerzensmann, SMGB 44, N. F. 13, 1926, S.57-75; Ders.: Pie Jesu, 1931; Ders.: Sepulcrum Domini, 1936; Belting, H.: Bild, 1981; Ders.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985, S.173-183; Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.40-55; Dobrzeński, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.5-27; Großmann, D.: Imago pietatis: Stabat mater, 1970, S.34-48; Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.65-76; Ortmayr, P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.97-111; Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.261-308; Ringbom, S.: Icon, 1965; Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968

²⁴⁶ Dies ist der Fall bei Bologna, Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio, Fondo Ospedale 3, ms 52, fol 1 (Abb.195), denn im Inventar des Hospitals von S. Francesco Bologna findet sich eine Notiz, in der ms 52 aufgeführt ist, und zwar als Buch „cum Virgine Maria matre omnium, sub manto eius Virginis homines societatis prefate sunt inclusi, et cum Domino nostro Ihesu Christo in forma pietatis, pictis et deauratis“. Eine Verbindung zum Begriff „pietas“ ist auch für Pisa, Campo Santo, Grabmal des Kardinals Francesco Moricotti (Abb.235) durch einen 1362 mit Nino Pisano (um 1315-vor 1368) geschlossenen Vertrag gegeben, in dem in bezug auf das vom Künstler anzufertigende Grabmal gefordert wird: „in medio sit pietas cum uno angelo a quolibet latere“. Sie ist schließlich auch durch den Kupferstich des Israel van Meckenem (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316)) gegeben, der im Bildtext sein Werk als Nachbildung der ersten „imago pietatis“ bezeichnet.

²⁴⁷ Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.65

²⁴⁸ Vgl. dazu die Ausführungen von: Dürig, W.: Pietas liturgica, 1938

sericordienbild“²⁴⁹, „misericordia domini“²⁵⁰, „Erbärmdebild“²⁵¹ und „Barmherzigkeit“²⁵² ist durch die Wahl eines theologisch relevanten Begriffs wieder der inhaltliche Aspekt der Darstellungen im Blick. Für diese Bezeichnungen spricht ferner - wie im Falle der „imago pietatis“ - die Tatsache, daß sowohl „misericordia domini“²⁵³ als auch Wortfolgen, die mit der Verbform „miserere“²⁵⁴ zusammengesetzt sind, direkt mit „Schmerzensmandarstellungen“ überliefert sind und somit ein in der Entstehungszeit existierender Bezug von Wort und Darstellung belegt ist. Doch wie bei „imago pietatis“ ist dieser Bezug nur auf abendländischen Beispielen zu finden, so daß bei einer Verwendung der Bezeichnungen entweder einige Darstellungen, nämlich die des byzantinischen Kunstraumes, ausgeblendet würden oder eine Erklärung über deren Einbeziehung oder Ausgrenzung erforderlich wäre. Eine noch zugespitztere Situation ist gegeben bei den Bezeichnungen der „Engelpietà“²⁵⁵, die nur für diejenigen westlichen Beispiele verwendet wird, in denen Christus von Engeln „gehalten“ erscheint sowie bei der Bezeichnung „Christus im Grabe“²⁵⁶, die nur auf die Darstellungen Bezug nimmt, die keine äußeren Anzeichen von Leben zeigen. Ganz anders stellt sich die Situation bei der mit Abstand am häufigsten verwendeten Bezeichnung des „Schmerzensmannes“²⁵⁷, dar. Denn: diese Bezeich-

²⁴⁹ Die Bezeichnung verwenden: Braun, J.: Altar 2, 1924; Detzel, H.: Erbärmdebilder: ACK 8, 1890, 1: S.4-6, 2: S.10-12

²⁵⁰ Die Bezeichnung ist belegt durch zwei Darstellungen: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Diptychonflügel (Abb.198) und Landau, Stiftskirche, Wandmalerei (Abb.150). Sie wird verwendet von: Gamber, K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.46-56

²⁵¹ Die Bezeichnung verwenden: Braun, J.: Altar 2, 1924; Detzel, H.: Erbärmdebilder: ACK 8, 1890, 1: S.4-6, 2: S.10-12; Gamber, K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.46-56; Ortmayr, P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.97-111; Osten, G.v.d.: Beweinung: RDK II(1937), Sp.457-475

²⁵² Die Bezeichnung ist literarisch belegt: 1. im Bestandsbrief über das Sakramentshaus in Bopfinger. Hans Böblingen wird darin verpflichtet, in dem Sakramentshaus „eine Barmherzigkeit“ und „zwei Engel“ zu „verwenden“ (Haßler: Bestandsbrief: Verhandlungen, 1855, S.32) und 2. in der von Pfalzgraf Ludwig dem Bärtigen ausgestellten Urkunde über alle Stücke des Kirchenschatzes der Hl.-Geist-Kirche Heidelberg: „Item aber eyn gulden tefelin, das hat an dem eyenen blat unsers herren barmhertzigkeit gulden und in dem anderen blat unser frauen bilde mit dem kindlin, alles gulden und mit pallas und saphiren und perlin umb und umb. .. Item eyn gulden tefelin, darin unsers herren barmhertzigkeit als die der engel in dem arme hat, mit saphyren und perlin uff bede syten“ (Mone, F.J.: Kunstschatze, Anzeiger, 1835, S.257)

²⁵³ Vgl. neben den in Anm.250 erwähnten Beispielen das Spruchband von Frankfurt/M., St. Nikolai, Epitaph des Sigfrid zum Paradis (Abb.175).

²⁵⁴ miserere nobis: Cortona, Museo del Duomo, Vagnuzzi-Reliquiar (Abb.121)
miserere mei deus: Erfurt, Dom, Chorfenster (Abb.343); New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 151 (Abb.350); Burg Kriebstein (Höfchen), Burgkapelle, Wandmalerei (Abb.352) u. Heilsbrunn, Klosterkirche, Epitaph des Friedrich von Hirzlach (Abb.358)
miserere mei: Frankfurt/M., St. Nikolai, Epitaph des Sigfrid zum Paradis (Abb.175) u. Stuttgart, Gemäldegalerie, Altartafel (Abb.339)

²⁵⁵ Die Bezeichnung verwenden: Belting, H.: Pietà, 1985; Osten, G.v.d.: Beweinung: RDK II(1937), Sp.457-475; Ringbom, S.: Icon, 1965; Swarzenski, G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.65-74

²⁵⁶ Myslivec, J.: Dvě studie, 1948

²⁵⁷ Die Bezeichnung verwenden z.B.: Bauerreiß, R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.57-79; Ders.: Pie Jesu, 1931; Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.49-67; Beitz, E.: Kruzifixe: Cicerone 16, 1924, S.722f; Belting, H.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.1-16; Benz, E.: Mystik: DVfLG 12, 1934, S.22-48; Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.35-152; Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.97-117; Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.40-55; Blank, W.: Frauenmystik: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, 1966, S.57-86; Braun, J.: Altar 2, 1924; Breitenbach, E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.21-26; Ders.: Feiertagshelligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.23-36; Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.233-246; Endres, I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.146-156; Eucharistia, 1960; Gamber, K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.46-56; Garrison, E.B.: Discoveries: BurlMag 89, 1947, S.210-217; Großmann, D.: Imago pietatis: Stabat mater, 1970, S.34-48; Legner, A.: Das Christusbild in der gotischen Kunst: LCI I(1974), Sp.414-425; Löffler, H.: Ikonographie: Jahrbuch der Diss. BerlIn 1921/22, 1926, S.249-251; Ders.: Ikonographie, 1922; Lorenz, M.: Gregoriusmesse, 1956; Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.65-76; Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952; Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.87-95; Ortmayr, P.: Papst Gregor:

nung hat einen für das Verständnis der Darstellungen wichtigen biblischen Bezugsrahmen. Dieser ist, da vom „Schmerzensmann“ in Jes 53,3²⁵⁸ gesprochen wird, das sog. vierte „Gottesknechtslied“²⁵⁹, ein kleiner, gedanklich abgeschlossener Abschnitt bei Deuterocesaja, in dem von dem stellvertretenden Leiden einer nicht genannten Person oder Personengruppe berichtet wird. Die Forschung ist nun intensiv darum bemüht, herauszufinden, was schon den Kämmerer aus Äthiopien beschäftigte: „... von wem redet der Prophet das, von sich selber oder von jemand anderem?“²⁶⁰. Philippus, dem der Kämmerer diese Frage vorlegt, „predigte ihm das Evangelium von Jesus“²⁶¹. Auch im Zusammenhang mit den hier zu untersuchenden mittelalterlichen Darstellungen ist die Frage nach der Person keine offene Frage. Sie ist - ebenso wie im Urchristentum - im Sinn der christologischen Deutung beantwortet worden. Jesus Christus ist der, von dessen stellvertretendem Leiden berichtet wird. Besonders deutlich zeigen dies zwei abendländische Beispiele, in denen er²⁶² als „Schmerzensmann“ mit Passagen des sog. vierten „Gottesknechtsliedes“, verbunden worden ist. In Parma²⁶³ und Erfurt²⁶⁴ erscheinen die Schriftworte Jes 53,5²⁶⁵ und 53,2²⁶⁶ jeweils auf einem Spruchband, das von einem rechts unten in der Darstellung angeordneten Propheten²⁶⁷ gehalten wird. Genau auf dieser Linie - und dies ist ein ganz wichtiger Vorteil gegenüber allen anderen in der Forschung verwendeten Bezeichnungen - liegen auch die byzantinischen Darstellungen, wenn

RivAC XVIII, 1941, S.97-111; Os,H.W.van: Discovery: JournWarb 41, 1978, S.65-75; Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935; Ders.: Südostdeutsche Sch.: ZDVKW 2, 1935, S.519-529; Ders.: Engelpieta: RDK V(1967), Sp.601-621; Pallas,D.J.: Passion, 1965; Ringbom,S.: Icon, 1965; Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968; Schmidt,G.: Patrozinium: MÖG 64, 1956, S.277-290; Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.164-182; Simson,O.v.: Bernhard von Clairvaux: FS f. P. Bloch, 1990, S.31-40; Stadhuber,J.: Laienstundengebet: ZKTh 72, 1950, S.282-325; Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.3-13; Suckale,R.: Arma Christi: Stadel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.177-208; Swarzenski,G.: Insinuationes: FS A. Goldschmidt, 1923, S.65-74; Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.51-70; Vetter,E.M.: Mulier amicta: MjJb 9/10 1959, S.32-71; Ders.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.197-231; Zingel,M.: Passion, 1956

²⁵⁸ Dies ist die einzige biblische Belegstelle für den „Mann der Schmerzen“. Sie ist im einzelnen überliefert: a) Lutherbibel, 1985, S.706: Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet.; b) Hebraica, 1977, S.759: אִישׁ מְכַבְּרָה; c) Septuaginta, 1979, S.639: ἄνθρωπος ἐν πληγῇ; d) Vulgata, 1975, S.1151: vir dolorum (im Text als Akkusativ „virum“ vorkommend); e) Jerusalemer Bibel, 1985, S.1096: ein Mann voller Schmerzen; f) Züricher Bibel, 1971, S.821: ein Mann der Schmerzen

²⁵⁹ Jes 52,13-53,12

²⁶⁰ Apg 8,34: „...περὶ τίνας ὁ προφήτης λέγει τοῦτο: περὶ ἑαυτοῦ ἢ περὶ ἐτέρου τίνας;“

²⁶¹ Apg 8,35: „ὁ Φίλιππος ... εὐηγγελίστατο αὐτῷ τὸν Ἰησοῦν.“

²⁶² Vgl. den in beiden Darstellungen zur Kennzeichnung Christi vorhandenen Kreuznimbus.

²⁶³ Parma, Baptisterium, Fresko (Abb.191)

²⁶⁴ Erfurt, Angermuseum, Altartafel (Abb.167)

²⁶⁵ Im Spruchband ist der erste Teil von Vers 5 sichtbar: „ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras et adtritus est propter scelera nostra“

²⁶⁶ Im Spruchband ist der etwas veränderte zweite Teil von Vers 2 sichtbar: „ecce vidimus eum non habentem speciem“ (evtl. nicht die ursprüngliche Malschicht)

²⁶⁷ In Parma ist diesem Propheten ein zweiter Prophet zugeordnet. Auch er trägt ein Schriftband, auf dem mit „quid sunt plagae iste in medio manuum tuarum et dicit his plagatus sum - Was sind das für Wunden auf deiner Brust (zwischen deinen Händen) und er wird ihnen sagen: ich bin geschlagen worden.“ eine Bibelstelle (eine Paraphrase zu Sach 13,6) wiedergegeben ist, die den angesprochenen Zusammenhang unterstützt. In Erfurt dagegen sind insgesamt vier Figuren mit Schriftbändern zu finden. Sie erhalten - ebenso wie die beiden Christusdarstellungen - durch eine Architekturgliederung aus Wimpergen und Fialen jeweils „eigene Räume“. Auf der Seite, die Christus am Ölberg zeigt, sind dies zwei, deren Schriftbänder Ps 22,8 und Mt 26,39 zeigen. Auf der Seite des „Schmerzensmannes“ ist das zweite Schriftband leer, so daß weder positive noch negative Impulse für den Kontext gegeben werden.

sie im Anschluß an Jes 53,8²⁶⁸ von der „ἄκρα ταπείνωσης“²⁶⁹, der „tiefsten Erniedrigung“, sprechen. Es erscheint deshalb sinnvoll, diesen Kontext aufzunehmen. Dies geschieht mit der Bezeichnung „Schmerzensmann“. Doch es gilt dabei zu beachten, daß in keinem der beiden Kunstkreise unmittelbar vom *vir dolorum*, vom ἄνθρωπος ἐν πληγῇ, vom „Schmerzensmann“, gesprochen wird. Die Bezeichnung kann deshalb nur in Anführungszeichen verwendet werden, denn sie ist eine den überlieferten Kontext beachtende, dabei jedoch keinen der beiden Kunstkreise einseitig bevorzugende oder benachteiligende Bezeichnung mit übertragenem Sinn. Es fügt sich dabei sehr glücklich, daß die Bezeichnung in der Forschung zu diesem Gegenstand bereits weit verbreitet ist, auch wenn dies nicht um eines inhaltlichen, sondern eines formalen Sachverhalts willen geschehen ist. Der Begriff des „Schmerzensmannes“ - und darin liegt ein weiterer wichtiger Vorteil - benennt nämlich die Person, die dargestellt ist, und zwar in der Form, wie sie zu sehen ist, nämlich als eine von gegenwärtigem oder vollendetem Leiden gezeichnete. Die Bezeichnung „Schmerzensmann“ zeigt somit neben ihrer inhaltlichen auch eine formale Eignung. Diese Konstellation ist bei keiner der anderen Bezeichnungen gegeben.

Der Nachteil dieser Bezeichnung - die für alle Bezeichnungen geltend gemachte Behauptung, daß neben Vorzügen auch Nachteile vorhanden sind, gilt auch für den „Schmerzensmann“ - liegt m.E. in einer möglichen Verstehensschwierigkeit, denn die Bezeichnung scheint einseitig auf die menschliche Natur Jesu bezogen zu sein und seine göttliche Natur zu ignorieren. Ihre Eignung als Bezeichnung für eine Christusdarstellung scheint damit grundlegend in Frage gestellt. Und zwar scheint sie in Frage gestellt für den, der nicht glaubt bzw. glauben kann, daß der Mensch Jesus von Gott her ist und Gott in ihm gegenwärtig ist und daß durch Jesus Christus etwas geschieht, was durch keinen Menschen sonst geschehen kann. Die Situation ist ähnlich der der Evangelien, die die Geschichte des Menschen Jesus erzählen, dabei aber in keinem Moment vergessen, daß der, von dem sie erzählen, von ihnen als der Auferstandene erfahren wurde. Von dem, der diese Dimension nicht mit im Blick hat, kann die Bezeichnung „Schmerzensmann“ nicht als „sinnvoll“ empfunden werden. Sie hat in dem nicht allen möglichen „sinn - vollen“ Gebrauch zweifellos ihre Grenze.

Und es ist in dieser Richtung noch weiter zu fragen: Ist es nicht auch ein Nachteil, daß die Bezeichnung „Schmerzensmann“ sprachlich „unpräzise“ ist und zwei Möglichkeiten des Verstehens - als Bezeichnung für einen Mann, der Schmerzen gelitten hat und für einen, der Schmerzen leidet - zuläßt? In den meisten Fällen ist eine Bezeichnung, die verschiedene Möglichkeiten ihrer Deutung offen läßt, ungeeignet, in diesem Fall aber spricht gerade das Zulassen von zwei Möglichkeiten für ihre

²⁶⁸ ἐν τῇ ταπεινώσει ἡ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη· τὴν γενεὰν αὐτοῦ τίς διηγῆσεται; ὅτι αἴρεται ἀπὸ τῆς γῆς ἡ ζωὴ αὐτοῦ, ἀπὸ τῶν ἀνομιῶν τοῦ λαοῦ μου ἤχθη εἰς θάνατον.“

²⁶⁹ Die Bezeichnung verwenden: Dobrzeniecki, T.: *Imago Pietatis*: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.5-27; Pallas, D.J.: *Passion*, 1965; Wessel, K.: *Akra Tapeinosis*: RBK I(1966), Sp.1031-1034.
Sie taucht erst in dem aus dem 16.Jh. stammenden Trebnik Cod., Moskau ehem. Synodallbibliothek Nr.377-310 auf. (vgl. Pallas, D.J.: *Passion*, 1965, S.231)

Verwendung, und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits sind bei „augenscheinlicher“ Betrachtung der Darstellungen beide Aspekte - in einigen Darstellungen stärker der des Leidens, in anderen stärker der des Gelittenhabens - zu beobachten. Andererseits können - und hierin liegt m.E. der besondere Vorteil - durch eine Bezeichnung, die sowohl das Leiden als auch das Gelittenhaben einschließt, Gegenwart und Vergangenheit gedanklich als Einheit begriffen werden. Das „Zusammensehen“ dieser Zeitstufen kommt dem inhaltlichen Anliegen der Darstellungen entgegen, wenn es auch noch nicht das ganze inhaltliche Spektrum der „Schmerzensmann Darstellungen“ abdeckt.

Leistet die Bezeichnung „Schmerzensmann“ nicht - wenn sie, was sprachlich möglich ist, nur auf den Leidenden bezogen wird - der Verwechslung mit formal ähnlichen Passionsszenendarstellungen, etwa Ecce-Homo-Darstellungen oder Geißelungen, Vorschub? Obwohl mit den fehlenden Wundmalen und dem häufig vorhandenen szenischen Zusammenhang vom äußeren Erscheinungsbild her markante Unterschiede zwischen den Passionsszenendarstellungen und dem „Schmerzensmann“ gegeben sind, ist es dennoch - besonders in der älteren Literatur²⁷⁰ - zur „Verwechslung“ gekommen. In der überwiegenden Zahl der Fälle sind dabei Passionsszenendarstellungen, die dem „Schmerzensmann“ formal ähnlich sind, als „Schmerzensmann Darstellungen“ bezeichnet worden²⁷¹. Es scheint sich hierbei weniger um eine unbewußte Verwechslung als vielmehr um eine bewußte Übernahme des Wortes zur Bezeichnung des Leidenden zu handeln. Dies ist aber in zweierlei Hinsicht problematisch. Einerseits erscheint eine solche Übernahme auch für andere - nicht nur dem „Schmerzensmann“ formal ähnliche - Passionsdarstellungen möglich. Die Beschränkung der Anwendung auf formal ähnliche Darstellungen ist nicht einzusehen, da unklar bleibt, was diese Darstellungen von anderen Passionsdarstellungen so stark unterscheidet, daß ein eigener Begriff zu ihrer Bezeichnung nötig wird. Die Übernahme des Begriffs ist aber auch insofern problematisch, da eine explizite Anwendung des „Schmerzensmannbegriffs“ auf Passionsdarstellungen eine unzulässige Engführung darstellt. Dem in der Arbeit herauszustellenden breiteren inhaltlichen Bedeutungsspektrum kann damit nicht Rechnung getragen werden.

Die Bezeichnung „Schmerzensmann“ erweist sich - trotz ihres Nachteils und möglicher Verwechslungen - sowohl aus formalen als auch aus inhaltlichen Gründen als die geeignetste der in Frage kommenden Bezeichnungen.

²⁷⁰ Vgl. z.B. Löffler, H.: *Ikongraphie*, 1922, S.38: Wimpfen, Pfarrkirche, Meßkelch; Worms, Dom, Fresko; Oberwesel, Kirche, Hochaltar, a.a.O., S.39: Wismar, St. Marien, Wandmalerei, a.a.O., S.61: Mühlberg, Klosterkirche, Sandsteinrelief; Amsterdam, Stich des Hausbuchmeisters; Halle, St. Moritz, Steinplastik

²⁷¹ Vgl. Anm.270

Für die seltenen Gegenbeispiele vgl.: Seroux d'Agincourt, J.L.B.G.: *Sammlung*, 1840, S.109: Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152); ÖKT I, 1907, S.290: Langenlois, St. Laurentius, Steinrelief (Abb.369); *Topographie, Böhmen*, Prag, II 2, 1904, S.40: Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, ms cim 6, fol 67r (Abb.158)

3.5. Chancen dieser Arbeit

Die Chancen dieser Arbeit liegen zum einen in der Bearbeitung der „Schmerzensmannproblematik“ selbst. Denn: neben der Aufarbeitung des hinsichtlich der inhaltlichen Bezüge bestehenden Forschungsdesiderats bemüht sich die Arbeit, die Darstellungen, die bisher in der Forschung Beachtung fanden²⁷² und zu den oben beschriebenen unterschiedlichen Einschätzungen führten²⁷³, zu vereinen und diesen eine möglichst große Zahl hinzuzufügen, so daß die Anzahl der bekannten um knapp 25 % aufgestockt²⁷⁴ und die ermittelte Struktur auf breiterer Basis „überprüft“²⁷⁵ werden konnte.

Die Chancen liegen aber auch noch auf einem anderen Gebiet. Denn: da sich die vorliegende Arbeit mit einer bestimmten Christusdarstellung und damit nicht mit einem abwegigen „Randthema“, sondern dem Versuch der bildkünstlerischen Umsetzung eines zentralen Inhalts christlichen Glaubens auseinandersetzt, bewegt sie sich auf einem Gebiet, das „zwischen“ der Kunstgeschichte und der Theologie steht. Dies birgt zwar hinsichtlich der Methodik Schwierigkeiten in sich, sollte jedoch für einen interdisziplinären Dialog förderlich sein. Denn: man hat mit den „Schmerzensmandarstellungen“ - kunsthistorisch gedacht - eine Anzahl von Darstellungen vor sich, die kennzeichnende²⁷⁶ bzw. verweisende²⁷⁷ Bildelemente enthalten oder miteinander verbinden, was nach natürlichem Empfinden nicht möglich erscheint²⁷⁸. Man verwendet für diese Darstellungen, deren „Sinngesamt“²⁷⁹ nicht deutlich ist, eine Bezeichnung, die - theologisch gedacht - nach ihrem inhaltlichen Bezugsrahmen (Jes 52,13-53,12) den Knecht in Herrlichkeit und in Niedrigkeit und sein Leiden als stellvertretendes Leiden vor Augen stellt, so daß in den Darstellungen das auf der Zwei-Naturen-Lehre fußende Verständnis der Christusbilder, aber auch das Moment stellvertretenden Leidens seinen Niederschlag finden müßte. Mit der vorliegenden Arbeit ist nun der Versuch unternommen worden, durch die Verbindung von kunsthistorischen und theologischen Aspekten, den unklaren „Sinngesamt“ der „Schmerzensmandarstellungen“, oder anders gesagt die zahlreichen, im Mittelalter im Bereich der bildenden Kunst überlieferten „Auslegungsvarianten“ des vierten Gottesknechtliedes, zu bestimmen. In keinem Falle ist, dies sei aus-

²⁷² Es handelt sich um Darstellungen, die in der bisherigen Forschung abgebildet oder angesprochen und durch geeignete bibliographische Angaben näher bezeichnet wurden, so daß sie - nach entsprechender Suche - zu ermitteln waren. Dies trifft z.B. nicht für alle Angaben des Aufsatzes von Myslivec (Myslivec, J.: *Dvě studie*, 1948) zu und für die Abbildungen in der Arbeit von Pallas (Pallas, D.J.: *Passion*, 1965), da der zur Arbeit gehörige Abbildungsteil weder im Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie und byzantinische Kunstgeschichte der Universität München, an dem die Dissertation angenommen worden ist, noch auf schriftliche und telefonische Nachfrage beim Autor selbst zu beschaffen war.

²⁷³ Vgl. S.9-31

²⁷⁴ Diese Darstellungen sind auf S.31-53 durch eine Schattierung in der ersten Tabellenspalte kenntlich gemacht.

²⁷⁵ Doch trotz dieses erheblichen Zuwachses ist nicht davon auszugehen, daß die aufgeführten 450 Darstellungen ein vollständiges Corpus der „Schmerzensmandarstellungen“ bilden. Noch vorhandene weitere Darstellungen müßten diese „Überprüfung“ fortsetzen.

²⁷⁶ etwa den Kreuznimbus

²⁷⁷ etwa den Pelikan

²⁷⁸ etwa eine ohne Hilfsmittel nur Lebenden mögliche aufrechte Körperhaltung mit Kennzeichen, die in der biblischen Überlieferung als Kennzeichen des eingetretenen Todes Jesu sind

²⁷⁹ Berliner, R.: *Bemerkungen*: Mün 9, 1956, S.97

drücklich betont, daran gedacht, ein Fach gegenüber dem anderen als überlegen zu erweisen.

3.6. Grenzen dieser Arbeit

Die Grenzen einer Arbeit wie dieser sind dort zu finden, wo Untersuchungen zu Spezialproblemen ihre Stärken haben. Sie liegen konkret:

(1) in der Größe des zu berücksichtigenden Verbreitungsgebietes

Dieses reicht im Osten von den georgisch-orthodoxen über die griechisch-orthodoxen bis zu den serbisch-orthodoxen Gebieten und im Abendland vom heutigen Italien über Mittel- bis nach Westeuropa und macht eine Regionalforschung, etwa mit Blick auf spezielle Züge der Frömmigkeit, für das gesamte Gebiet unmöglich.

(2) in der hinsichtlich der Anzahl der Darstellungen nicht wirklich zu erreichenden Vollständigkeit

Obwohl sich die vorliegende Arbeit um eine möglichst weitgehende Beachtung des Gesamtphänomens bemüht, d.h. mehr als 100 Darstellungen, die bisher in der „Schmerzensmannforschung“ noch nicht erwähnt worden sind²⁸⁰, berücksichtigt, ist nicht davon auszugehen, daß die jetzt erfaßten Darstellungen ein vollständiges Corpus der „Schmerzensmann Darstellungen“ bilden. Dies gilt wahrscheinlich besonders für Italien und den orthodoxen Bereich, wo trotz großer Anstrengungen noch nicht alle Werke im Detail publiziert sind und das Publierte nur mit einigen Mühen zugänglich ist.

(3) in der zeitlichen Begrenzung

In dieser wie in vielen anderen Arbeiten²⁸¹ bleibt die Spätzeit der Darstellungen, die Zeit nach 1450, unberücksichtigt²⁸². Obwohl eine solche Eingrenzung immer problematisch ist, erschien sie in diesem Fall vertretbar, da für den (zentral-)byzantinischen Bereich mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 ein sowohl die kirchliche als auch die künstlerische Entwicklung betreffender Bruch zu verzeichnen ist und da im Westen mit dem Ende der Reformkonzilien sowohl im Papsttum als auch im innerkirchlichen Leben und in der Frömmigkeit Ereignisse²⁸³ zu verzeichnen sind, die „einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der Kirche“²⁸⁴ bedeuten. Sie zeigen sich in den „Schmerzensmann Darstellungen“, deren Zahl nach der Jahrhundertmitte - besonders im Bereich der Graphik - noch einmal sprunghaft ansteigt, bevor sie in der Reformationszeit stark absinkt, in gegensätz-

²⁸⁰ Vgl. Anm.272

²⁸¹ Von den Arbeiten, die zur „Schmerzensmannproblematik“ erschienen sind,

a) bleibt die Spätzeit unberücksichtigt bei: Mäle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949; Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948; Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963; Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969

b) ist sie nur mit Hinweisen auf einzelne spätere Darstellungen berücksichtigt bei: Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917; Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923; Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930; Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960; Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967; Dufrenne,S.: Images: REByz XXVI, 1968; Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969; Dobrzeniecki,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971; Belting,H.: Bild, 1981

²⁸² Eine Ausnahme bildet der Stich des Israel van Meckenem aus der Zeit um 1495 (Abb.316-318).

²⁸³ Die wissenschaftlichen Deutungskategorien „Systembruch“ und „normative Zentrierung“, mit denen der Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit erfaßt werden soll, wird in Hamm,B.: reformatio: ARG 84, 1993 diskutiert.

²⁸⁴ HKG (J) III/2, 1968, S.626

lichen Tendenzen. Zum einen kommt es zu einer zunehmenden Kraßheit in der Darstellung, die nicht mehr zum Nachdenken über Jesus Christus anregt, sondern spontan empfundene Abscheu hervorruft, zum anderen kommt es im Zuge der sich unwiderruflich Bahn brechenden neuen Ästhetik zum besonderen Bemühen um die Darstellung des menschlichen Körpers. Beide Tendenzen überdecken, jede auf ihre Weise, die gedankliche Tiefe der „Schmerzensmanndarstellungen“ und scheinen nicht geeignet, zur Ermittlung der inhaltlichen Struktur der „Schmerzensmanndarstellungen“ beizutragen.

(4) in der geringen Beachtung der „stilistischen Entwicklung“

Dies betrifft sowohl die Einordnung in die allgemeine Kunstentwicklung als auch die gesonderte Betrachtung von Tafelbildern, Handschriften etc., ist aber durch die den Darstellungen beigegebenen Informationen zur näheren Beschreibung jeweils in entsprechenden Nachschlagewerken zu ermitteln.

Da die Arbeit in sehr viele Arbeitsgebiete, hauptsächlich die Kunstgeschichte und die Theologie, aber auch die Byzantinistik, die Mediävistik und die Philologie, eingreift, ergeben sich natürlich für die Bearbeitung Probleme, da - trotz aller Bemühungen - nicht in allen Gebieten ein gleicher Kenntnisstand möglich ist. Doch ungeachtet aller Schwierigkeiten bei der Bearbeitung und evtl. vorhandener „Mängel“ in der vorliegenden Fassung scheint mir kein anderer Weg für die Ermittlung des „Sinngelhalts“ der „Schmerzensmanndarstellungen“ erfolgsversprechender als der beschrittene.

4. Untersuchungen zum Sinngehalt der Darstellungen

Vorbemerkungen:

1. In den Kommentaren sind jeweils nur der Bildaufbau und die „Schmerzensmandarstellung“ berücksichtigt worden. Auf detaillierte Ausführungen zu evtl. vorhandenen Assistenzfiguren oder anderen Sujets mußte aus Raumgründen verzichtet werden.
2. Die Abbildungen sind durchgehend numeriert. Der Beginn eines neuen Abschnitts wird jeweils durch die eingefügte Abschnittsüberschrift angezeigt. Die Abbildungen der einzelnen Kapitel sind möglichst chronologisch geordnet, was bei den stark differierenden und sehr weit gefaßten Datierungen jedoch nur begrenzt umzusetzen war.
3. Biblische Zitate, die in den Bildtexten ausgemacht werden konnten, werden in der jeweiligen Sprache angeführt und erscheinen in der deutschen Übersetzung des Textes in der den Loccumer Richtlinien entsprechenden Form.
4. Die jeweils beigefügten Lebensdaten der Künstler sind Thieme-Becker (Thieme-Becker 1-37, 1907-1950) und (soweit erschienen) Saur's Künstlerlexikon (Saur's Künstlerlexikon 1ff, 1993ff) entnommen. Für ikonographische Vergleichszwecke und zur Ermittlung der Identität von Hll. wurde das Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI I-VIII, 1974) herangezogen.
5. Die zur Bearbeitung der einzelnen Darstellungen verwendete Literatur ist unter jeder Darstellung aufgeführt, so daß eine Verifizierung der Quellen nicht im üblichen Sinn über Anmerkungen erfolgt.
6. Der Abbildungsnachweis ist im jeweiligen Literaturabschnitt durch eine kursiv gesetzte Abbildungsnummer gegeben worden.
7. Bei den Bildtexten wurde eine synoptische Wiedergabe von Text und Übersetzung angestrebt. Wenn die Gegenüberstellung wegen einer zu großen Breite des Originalschriftspiegels nicht in einer Zeile möglich war, wurde die jeweilige Zeile des Originaltextes geteilt und das Zeilenende kenntlich gemacht.
8. Bildtexte, die in der Abbildung sichtbar sind, sind jeweils größer gedruckt als die dort nicht sichtbaren.
9. Bei der Bildtextwiedergabe erscheint der Buchstabenbestand, der im Original zu lesen ist. Auslassungen und Kürzel, die in den Texten vorkommen, sind ergänzt und in Klammern in die Texte eingefügt worden.
10. Wenn sich für Teile von Bildtexten - was besonders bei den arma-Bildern zutrifft - eine zeilenweise Wiedergabe als zu unübersichtlich erwies, wurden diese Textteile in Tabellen gesetzt.
11. Für die einzelnen Sprachen, die in den Bildtexten auftreten, wurden jeweils verschiedene Schriftarten verwendet:
 1. latine (lateinisch): Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Fabriano, Slg. Fornari, Tafelbild (Abb.51); Landshut, Heilig-Geist-Kirche, Steinplastik (Abb.67); Wien, St. Stephan (Singertor), Steinplastik (Abb.86); Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Börse (Abb.90); New York, Pierpont Morgan Library, Stundenbuch der Katharina von Kleve, M 945, fol 121 (Abb.107); Karlsruhe, Bibliothek, cod. U.H.I., fol 190r (Abb.108); Prag, Universitätsbibliothek, cod XIV A 17, fol 10r (Abb.109); London, British Library, Royal MS 6 E VI, fol 15v (Abb.114); Siena, Palazzo Pubblico, Intarsie (Abb.120); Cortona, Museo del Duomo, Vagnuzzi-Reliquiar (Abb.121); Rostock, Heilig-Geist-Hospital, Siegel (Abb.122); Wien, Slg. Liechtenstein, Tafelbild (Abb.133); Warschau, Museum, Tafelbild (Abb.136); Raudnitz, Schloßmuseum, Reliquiar (Abb.139); Landau, Stiftskirche, Wandmalerei (Abb.150); Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152); Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, ms cim 6, fol 67r (Abb.158); Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 757, fol 230r (Abb.161); Paris, Bibliothèque nationale, cod 10528, fol 20 (Abb.162); Baltimore, Walters Art Gallery, Reliquiar (Abb.164); Erfurt, Angermuseum, Altartafel (Abb.167); Fritzlär, Stiftskirche, Ablaßtafel (Abb.170); Frankfurt/M., St. Nikolai, Epitaph des Sigfrid zum Paradis (Abb.175); Florenz, Accademia, Tafelbild (Abb.178); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1855, fol 21v (Abb.179); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1910, fol 158 (Abb.180); Florenz, S. Marco, Wandmalerei (Abb.183); Hamburg, Kunsthalle, Kupferstich (Abb.184); Parma, Baptisterium, Fresko (Abb.191); Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Diptychon (Abb.194); Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Ospedale 3, ms 52, fol 1 (Abb.195); Burg Karlstein, Marienkirche, Altar (Abb.197); Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Diptychonflügel (Abb.198); Arbizzano, S. Pietro, Triptychon (Abb.204); Berlin, Staatliche Museen, HS 78 A 11, fol 31v (Abb.214); Danzig, St. Marien, Diptychonflügel (Abb.217); Florenz, S. Croce, Tumba der Baroncelli (Abb.219); Florenz, S. Croce, Grabmal des Francesco Pazzi (Abb.220); Florenz, S. Maria Novella, Tumba des Tedice Allioti (Abb.221); Sarzana, S. Francesco, Grabmal des Guarnerio di Castruccio (Abb.222); Venedig, Accademia, Tafelbild (Abb.223); Venedig, S. Marco, Pala Feriale (Abb.224); Den Haag, Privatslg., Triptychon (Abb.225); Pisa, Campo Santo, Grabmal des Kardinals Francesco Moricotti (Abb.235); Rom, Vatikanische Museen (Pinacoteca), Tafelbild (Abb.243); Innsbruck, Tiroler Landesmuseum (Ferdinandeam), Tafelbild (Abb.244); Vicenza, Pinacoteca, Polyptychon (Abb.245); Florenz, S. Trinità, Grabmal des Federighi (Abb.258); Viterbo, S. Maria Nuovo, Wandmalerei (Abb.259); Halle, St. Moritz, Steinplastik (Abb.261); Brieg, St. Nikolai, Tafelbild (Abb.264); Budweis, Stadtmuseum, Tafelbild (Abb.265); Prag, Nationalmuseum, Antependium (Abb.267); Breslau, Stadtbibliothek, M 1115, fol 145r (Abb.268); Prag, Bibliothek d. Metropolitankapitels, ms P. 5, fol 119r (Abb.269); Breslau, Universitätsbibliothek, I F 341, fol 160r (Abb.270); Breslau, Kunstgewerbemuseum, M 1116, fol 134r (Abb.271); Breslau, Kunstgewerbemuseum, ms 8375, fol 118r (Abb.272); Raudnitz, Schloßbibliothek, ms 16, fol 179 (Abb.273); Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1394 (Abb.274); Pisa, Museum, Polyptychon (Abb.285); Rom, Kloster SS. Domenico e Sisto, Triptychon (Abb.290); Rom, S. Giovanni dei Genovesi, Tabernakel (Abb.302); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1969, fol 103 (Abb.313); London, British Library, Add MS 29433, fol 107v (Abb.314); Paris, Louvre, Holzschnitt (Abb.315); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316); Washington DC, Library of Congress, Kupferstich (Abb.317); Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstich (Abb.318); Madrid, Prado, Retabel (Abb.326); London, British Museum, Tafelbild (Abb.328); New York, Pierpont Morgan Library, M 853, fol 2 (Abb.329); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 8201, fol 94v (Abb.330); Stuttgart, Gemäldegalerie, Altartafel (Abb.339); Paris, Bibliothèque nationale, Smith-Lesouef 22, fol 285v (Abb.342); Erfurt, Dom, Chorfenster (Abb.343); London, British Library, Royal Ms 2 B i, fol 8 (Abb.349); New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 151 (Abb.350); New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 88 (Abb.351); Burg Kriebstein (Höfchen), Burgkapelle, Wandmalerei (Abb.352); New York, Metropolitan Museum, Tafelbild (Abb.355); Verona, S. Maria Antica, Grabmal des Can Grande I. della Scala (Abb.356); Heilsbronn, Klosterkirche, Epitaph des Friedrich von Hirzlach (Abb.358); Erfurt, St. Peter, Steinritzzeichnung (Abb.359); Duderstadt, St. Servatius, Epitaph des Heinrich von Were (Abb.360); Eisenach, ehem. Dominikanerkloster, Epitaph der Gattin des Johann Gottschalk (Abb.361); Erfurt, Barfußkirche, Epitaph des

- Johann von Salfelt (Abb.362); Augsburg, Domkreuzgang, Epitaph des Otto von Sunthaim (Abb.365); Regensburg, Museum St. Ulrich, Epitaph der Elspet Salchan (Abb.366); Schwäbisch-Hall, Museum, Epitaph (Abb.367); Kapellendorf, Kirche, Epitaph des Albert von Kirchberg (Abb.368); Eichstätt, Dom, Epitaph des Kanonikus Heinrich von Berching (Abb.370); Nürnberg, Moritzkapelle, Epitaph der Barbara Hutten (Abb.371); Landshut, St. Martin (Südseite), Epitaph des Hans Stethaimer (Abb.374); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Epitaph der Walburg Prünsterin (Abb.375); Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild (Abb.377); Regensburg, Domkreuzgang, Epitaph Ingolstetter (Abb.380); Augsburg, Domkreuzgang, Epitaph des Rudolf von Westerstetten (Abb.381); Würzburg, Klosterkirche, Grabstein (Abb.382); Erfurt, Predigerkirche, Epitaph des Friedrich Rosenzweig (Abb.383); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HS 5970, Speculumhandschrift (Abb.385); Pistoia, S. Andrea, Kanzel (Abb.391); Istanbul, Topkapi Sarayi, ms 71, fol 241 (Abb.395); Siena, Pinacoteca, Tafelbild (Abb.397) (Die Übersetzungen zu den Abb.5, 13f, 107f, 120, 158, 268-272, 274, 329 stammen aus: Schott,A.: Meßbuch, 1949, die Übersetzungen zu den Abb.7f, 108, 136, 178, 191, 197, 259, 267, 349-351 aus: Lutherbibel, 1985, die Übersetzung zur Abb.14 aus: Bekenntnisschriften, 1982)
2. **english** (englisch): London, British Library, Add MS 37049, fol 23r (Abb.177) (Die Übersetzung stammt von Herrn Dr. Kratzsch, Halle/S.)
3. **ἑλληνιστί** (griechisch): Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22); Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23); Triest, Museo Civico, Triptychon (Abb.102); Sinai, Katharinenkloster, Ikone (Abb.103); London, British Library, Add MS 37049, fol 1r (Abb.105); Warschau, Museum, Tafelbild (Abb.136); Meteora, Kloster der Verklärung, Ikone (Abb.199); Markov-Monastir, St. Demetrius, Wandmalerei (Abb.201); Venedig, Accademia, Tafelbild (Abb.223); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316); Washington DC, Library of Congress, Kupferstich (Abb.317); Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstich (Abb.318) (Die Übersetzungen zu den Abb.9f stammen aus: Lutherbibel, 1985)
4. **deutsch** (deutsche mittelalterliche Texte, ebenso alle Übersetzungen): Altdorf, Pfarrkirche, Steinplastik (Abb.68); Wien, St. Stephan (Singertor), Steinplastik (Abb.86); Weißenburg (Elsaß), Abteikirche St. Peter und Paul, Wandmalerei (Abb.144); Warschau, Muzeum Wojska Polskiego, Diptychon (Abb.163); Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, ms G. 49, fol 44r (Abb.168); Berlin, Staatliche Museen, HS 78 A 11, fol 31v (Abb.214); Paris, Louvre, Holzschnitt (Abb.315); Münnernstadt, Pfarrkirche, Steinrelief (Abb.323); Karlstadt, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.324); Stuttgart, Gemäldegalerie, Altartafel (Abb.339); Erfurt, St. Peter, Steinritzzeichnung (Abb.359); Duderstadt, St. Servatius, Epitaph des Heinrich von Were (Abb.360); Wien, Museum, Teppich (Abb.364); Regensburg, Museum St. Ulrich, Epitaph der Elspet Salchan (Abb.366); Schwäbisch-Hall, Museum, Epitaph (Abb.367); Nürnberg, Moritzkapelle, Epitaph der Barbara Hutten (Abb.371); Landshut, St. Martin (Südseite), Epitaph des Hans Stethaimer (Abb.374); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Epitaph der Walburg Prünsterin (Abb.375); Regensburg, Domkreuzgang, Epitaph Ingolstetter (Abb.380)
5. **français** (französisch): Paris, Bibliothèque nationale, ms fr 17115, fol 156r (Abb.100); Paris, Bibliothèque nationale, cod 18026, fol 196v (Abb.348) (Die Übersetzungen zu beiden Abb. fertigte Herr Dr. Kratzsch, Halle/S.)
6. **italiano** (italienisch): Siena, Biblioteca Comunale, MS J.VI.9, fol 1r (Abb.154); Florenz, Accademia, Tafelbild (Abb.193); Florenz, Museum Horne, Diptychon (Abb.200); Florenz, S. Croce, Tumba der Baroncelli (Abb.219); Chambéry, Musée, Triptychon (Abb.252) (Die Übersetzungen zu den Abb.154, 219, 252 erstellte Herr Dr. Kratzsch, Halle/S.)
7. **славянскій** (kirchenslawisch) bzw. **slavianski** (kirchenslawisch, transliteriert): Moskau, Tretjakowgalerie, Ikone (Abb.101); Pec, Demetriuskirche, Fresko (Abb.331); Istanbul, Topkapi Sarayi, ms 71, fol 241 (Abb.395) (Die Übersetzung zu Abb.331 stammt aus: Volbach,W.F.: Byzanz, o.J., die Übersetzung zu Abb.395 aus: Schott,A.: Meßbuch, 1949)
8. **georgisch** (georgisch, transliteriert): Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23) (Die Übersetzung stammt aus: Hetherington,P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990)
9. **česky** (tschechisch): Raudnitz, Schloßbibliothek, ms 16, fol 179 (Abb.273) (Die Übersetzung verdanke ich Herrn Dr. Kratzsch, Halle/S.)
12. Für die Berliner Beispiele, die sich ehemals im Deutschen Museum (Abb.98, 112, 430 und 431), im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb.151 und 416), in der Gemäldegalerie (Abb.125, 341 und 412), im Kunstgewerbemuseum (Abb.186 und 419) und im Kupferstichkabinett (Abb.214, 316 und 325) befanden, wurde der genaue Aufbewahrungsort nicht angegeben, da sich dieser u.U. nach der Wiedervereinigung Deutschlands und damit Berlins noch ändert. Es wurde vielmehr die allgemeine Bezeichnung „Staatliche Museen“ verwendet. Hinzu kam, daß sich der derzeitige Standort nicht von allen - besonders den plastischen - Beispielen exakt feststellen ließ, so daß nicht ausgeschlossen werden kann, daß ein Teil dieser Werke im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, dies kann jedoch erst nach Abschluß der Zusammenführung der Sammlungen mit Sicherheit festgestellt werden.

1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmann Darstellungen“ der Frühzeit

1 Tiflis (Tbilissi, Тифлис), Georgisches Nationalmuseum, Kästchen

1.H.13.Jh.; 23 x 14 cm (7 x 4 cm Kreuz)

Kommentar: Das kleine diptychonartige Kästchen für das Pektoralkreuz der Kaiserin Tamar von Georgien (1184-1213) zeigt auf dem rechten Flügel der Innenseite eine „Schmerzensmann Darstellung“. Die Darstellung ist heute leider stark beschädigt und nur noch in ihren durch die Metallhülle markierten Umrissen erkennbar. Der „Schmerzensmann“ steht vor dem Kreuz. Sein auf die Schulter gesunkenes Haupt ist von einem breiten Kreuznimbus umgeben. Die Arme liegen am Körper an. Die

auf dem linken Flügel der Innenseite dargestellten vier Halbfiguren wenden sich dem „Schmerzensmann“ auf dem rechten Flügel zu. Maria und Johannes sowie die zwei kleinen schwebenden Engel sind um das eingelassene Pektoralkreuz gruppiert und füllen die durch die Kreuzarme entstehenden Eckflächen des Flügels. Sie wenden sich aber nicht dem Kreuz in ihrer Mitte zu, sondern dem „Schmerzensmann“ auf dem anderen Flügel. Dies ist um so verwunderlicher, wenn man bedenkt, daß die Staurothek einerseits wegen des in der Mitte der vier Figuren eingelassenen Pektoralkreuzes angefertigt worden ist und daß andererseits die hier dargestellten Personen häufig in Kreuzigungsdarstellungen zu finden sind und somit ein Bezug auf das Kreuz naheliegender wäre. Der Bezug auf den „Schmerzensmann“ ist nur zu erklären, wenn man den hier dargestellten „Schmerzensmann“ im Zusammenhang mit der Passion sieht, und zwar so, daß der Bezug auf das Kreuz in der Darstellung des „Schmerzensmannes“ enthalten ist. Das sehr kostbare, durch vier halbzylindrische Smaragde und fünf runde Rubine gebildete Kreuz, in dessen Ecken zusätzlich vier ovale Perlen eingefügt sind, kann somit „zurücktreten“. Diese Komposition ist auch in formaler Hinsicht nichts „Alltägliches“. Meist werden mit einem Diptychon zwei Personen - auf jedem Flügel eine - dargestellt. Hier aber werden zwei bzw. vier auf dem einen Flügel einer einzigen auf dem anderen Flügel gegenübergestellt. Dieses - an sich ungewöhnliche - Kompositionsschema findet sich im Zusammenhang mit dem „Schmerzensmann“ aber dennoch in Abb.226 noch einmal, sowie in Abb.194, 196-198, 200, 202f und 210 mit Maria und dem Kind auf der einen und dem „Schmerzensmann“ auf dem anderen Flügel in abgewandelter Form. Das „ungleichgewichtige“ Schema setzt sich auch auf der - nicht abgebildeten - Außenseite des diptychonartigen Kästchens fort. Hier sind neben einem Pantokrator, der die gesamte linke Seite einnimmt, auf der rechten Seite neun Medaillons eingefügt. Die fünf größeren Medaillons zeigen die Hll. Basilios, Johannes Chrysostomos, Gregorios Theologos, Ignatios Theophoros, Johannes Theologos, die vier kleineren Maria Orans, die Hll. Nikolaus von Myra, Georg von Kappadokien und Demetrios von Saloniki.

Das Pektoralkreuz wurde höchstwahrscheinlich erst nach dem Tod Tamars im Jahre 1213 in das als georgische Arbeit anzusehende Kästchen eingesetzt, so daß eine Datierung in die 1.H.13.Jh. wahrscheinlich ist und nur von Gaprindashvili und Pallas in Zweifel gezogen wird. Sie plädieren für eine Datierung ins späte 13.Jh.. Eine Aussage zur Verwendung des Kästchens ist, da zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur bekannt ist, daß es mit dem Kreuz der Kaiserin Tamar im Kloster Khobi „aufbewahrt“ wurde, nicht möglich.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Amiranachvili,C.: Les Émaux, 1962, S.55, *Abb. auf S.55*

Belting,H.: Bild, 1981, S.167

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.8

Dshawachischwili,A.; Abramischwili,G.: Goldschmiedekunst, 1986, S.249,
Abb.180-183
Gaprindashvili,G.: Vardzia, 1975, Abb.141-144
Hamann-Mac Lean,R.; Hallensleben,H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.64
Kermer,W.: Studien, 1967, I S.56, 64, 69, II S.11f, 194, Abb.10f
Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.18
Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.222f, 249, 260, 283, 285
Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.177, 185

2 Nowgorod, Museum, Ikone

12.Jh.; 4,7 x 3,4 x 0,7 cm

Kommentar: Die eher unscheinbar wirkende Steatit-Ikone aus hellgrauem Schiefer mit Spuren früherer Vergoldung zeigt in ihrem eingetieften Bildfeld eine „Schmerzensmandarstellung“. Die unbekleidete Figur ist bis zur Brusthöhe wiedergegeben. Jesus Christus steht mit am Körper anliegenden Armen aufrecht vor dem Kreuz. Sein nimbiertes Haupt ist zur Seite geneigt. Die Augen sind geschlossen. Obwohl die Darstellung im Flachrelief gehalten ist, weist sie eine erstaunliche Plastizität auf. Die Figur hebt sich klar von dem neutral gehaltenen Hintergrund ab und wirkt durchmodelliert, obwohl sie nur eine recht einfache Binnenzeichnung aufweist. Das die „Schmerzensmandarstellung“ enthaltende Bildfeld ist sowohl in seinem unteren rechteckigen als auch in seinem oberen rundbogig geschlossenen Teil mit einem starken, vorkragenden Rand umgeben. Der Rahmen weist im oberen Scheitelpunkt eine längsrechteckige Verlängerung auf, die - mit einer Bohrung versehen - eine Halterung zum Auf- bzw. Umhängen der Ikone bieten würde. Die Steinikone wurde bei Ausgrabungen im Jahr 1958 gefunden. Die Ausgrabungsschicht, in der sich die Ikone befand, ist jedoch dem 12.Jh. nicht sicher zuzuordnen, so daß auch für die Ikone eine Datierung ins 12.Jh. nicht sicher ist. Gar keine Rückschlüsse erbrachte die Ausgrabung hinsichtlich der Herkunft der Ikone. Auch die Ikone selbst läßt solche nicht zu. Über der Figur erscheint zwar der am Kreuz befestigte Kreuztitulus, dieser weist aber leider keine Inschrift auf und gibt damit keinerlei Anhaltspunkte. Die Ikone, die wegen ihrer Maße der Kleinkunst zugeordnet werden muß, war leicht zu transportieren, so daß sie nicht in Nowgorod oder Umgebung entstanden sein muß, sondern viel eher für eine rasch erfolgende weite Verbreitung der „Schmerzensmandarstellungen“ spricht. Wegen ihrer geringen Größe ist eine Verwendung im liturgischen Bereich eher unwahrscheinlich.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.186, *Abb.71*
Даркевич,В.П.: искусство, 1975, S.290, *Abb.413*
Os,H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.68, *Pl.12f*
Pallas,D.J.: Rezension: ByZ 76, 1983, S.381

3 Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v

12./13.Jh.; folio-Format

Kommentar: In einer griechischen Pergamenthandschrift, die die 31.-67. Genesis-homilie des Johannes Chrysostomos enthält, findet sich im oberen Drittel des linken Randbereichs von Blatt 104v eine Darstellung Jesu Christi als „Schmerzensmann“. Es handelt sich um eine skizzenhafte Zeichnung, die den „Schmerzensmann“ als Halbfigur, mit gesenktem, nimbiertem Haupt vor dem Kreuz wiedergibt. Nur das Gesicht und das gewellt auf die Schulter fallende Haar sind feiner gezeichnet. Die Zeichnung ist der 41. Homilie, d.h. der Perikope vom „Besuch des Herrn bei Abraham in Mamre“ (Gen 18,1ff), beigegefügt worden. Dieser „Anbringungsort“ erscheint recht ungewöhnlich für die Darstellung eines „Schmerzensmannes“. Er wird aber verständlich, wenn man sich den Kontext noch genauer ansieht. Die Darstellung ist an der Stelle der 41. Homilie eingefügt, an der Johannes Chrysostomos in seiner Auslegung auf das Gleichnis „Von den anvertrauten Zentnern“ (Mt 25,14-30), d.h. auf den „guten und getreuen Knecht“, verweist. Die Handschrift stammt aus dem 11.Jh.. Sie zeigt nach Coxe „in margine effigies ... a manu recentiori“. Eine solche „jüngere Hand“ hat die Aussage vom „guten und getreuen Knecht“ an dieser Stelle offensichtlich christologisch interpretiert. Gegen diese Interpretation ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Sie steht aber in Spannung zu dem, was als Titel der Darstellung angegeben ist. Über dem Kopf Jesu Christi ist auf Titulus und Kreuzbalken „die Kreuzabnahme“ zu lesen. Die Kreuzabnahme hat aber mit dem Gleichnis „Von den anvertrauten Zentnern“ nichts zu tun, sondern wird nur durch eine Zuordnung zum Karfreitagsgeschehen verständlich.

Der 319 Blätter mit je zwei Spalten umfassende Kodex des 11.Jhs. enthält „Bilder von jüngerer Hand“. Eine Nachfrage im Magdalen College zur zeitlichen Ansetzung dieser „jüngeren Hand“, ergab leider nichts, so daß durch die Handschrift selbst nur ein terminus post quem existiert.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

ἡ ἀποκαθήλωσις

die Kreuzabnahme (wörtl. das Losnageln)

(Wenn nur jeder von den hier Zusammenkommenden eine einzige Seele zu gewinnen vermag, so bedenke, eine wie) große Freude (uns die Kirche selber ob der Menge ihrer Kinder) zeigen und wie beschämt der Teufel sein wird, wenn er sieht, daß er seine Netze umsonst und vergeblich ausgespannt hat. Wenn ihr das tut, dann werdet auch ihr an jenem Tage das Wort hören: „Wohl an, du guter und getreuer Knecht! Über weniges warst du getreu, über vieles will ich dich setzen!“

Μαθθαῖον 25,21(23)) · ἀλλ' ὅτι μὲν τοῦτο ποιήσετε· σφόδρα πέπεισμαι Ὁρῶ γὰρ ὑμῶν καὶ τὰ πρόσωπα καὶ στοχάζομαι· ὅπως μεθ' ἡδονῆς ἐδέξασθαι τὴν παρ' ἡμῶν νοθεσίαν· καὶ διὰ τοῦτο ἐλπίζω καὶ τὰ παρ' ἡμῶν εἰσενεχθήσεσθαι· διὸ τὴν μὲν περὶ τοῦτου παραίνεσιν ἐνταῦθα στήσωμεν· παρὰ τὴν εὐχὴν ἡμῶν καὶ εὐτελῆ τράπεζαν· ἵνα τῆς συνήθους ἀπολαύσαντες διδασκαλίας· οὕτως οἴκαδε ἐπανέλθητε· ἀναγκαῖον γὰρ καὶ θήμερον τὸν πατριάρχ-

χην ἀβραάμ εἰς μέσον ἀγαγεῖν· ἵνα μάθητε οἷας ἐδέξατο τῆς φιλοξενίας παρὰ τοῦ θεοῦ τὰς ἀμοιβᾶς· ὥφθη δὲ αὐτῷ ὁ θεὸς φησὶν πρὸς τὴν δρυὶ τῆ μαμβρῆ καθημέρου αὐτοῦ ἐπὶ τῆς θύρας τῆς σκηνῆς αὐτοῦ· μεσημβρίας (Γένεσις 18,1)· ἕκαστον τῶν ῥημάτων μετὰ ἀκρυβείας ἐξετάσωμεν καὶ ἀναπτύξωμεν τὸν θησαυρὸν καὶ ἅπαντα τὸν ἐναποκεείμενον πλοῦτον καταμάθωμεν· ὥφθη δὲ αὐτῷ φησὶν ὁ θεὸς· τίνοσ ἔνεκεν οὕτως ἤρξατο; ὥφθη δὲ αὐτῷ ὁ θεὸς· ὅρα δεσπότητος φιλιανθρωπίαν καὶ σκόπει οἰκείου εὐγνωμοσύνην· ἐπειδὴ γὰρ ἐν τοῖς προλαβοῦσιν ὀφθεῖς αὐτῷ μετὰ τῶν ἄλλων ἀπάντων· καὶ τὴν περὶ τῆς περιτομῆς αὐτῷ ἐντολήν δ' ἔταξατο· ὁ δὲ θαυμαστός οὗτος· ἀεὶ τὰ παρὰ τοῦ θεοῦ κελευόμενα· εἰς ἔργον σπεύδων· εὐθέως οὐδὲ τὸ τυχερὸν ἀ-

(Mt 25,21(23))

Aber daß ihr das nun wirklich tun werdet, davon bin ich fest überzeugt. Denn ich schaue jetzt euer Antlitz, und ich schließe daraus, daß ihr meine Ermahnung mit Lust angehört habet. Und daher hoffe ich, daß ihr auch von eurer Seite das Nötige tun werdet. Darum wollen wir jetzt die Ermahnung über diese Dinge abschließen. Wir wollen euch aber unseren armen und geringen Tisch vorlegen, damit ihr die gewohnte Belehrung genießt und dann nach Hause zurückkehret. Denn es ist notwendig, daß wir auch heute den Patriarchen

Abraham in die Mitte vorführen, damit ihr lernet, welche Belohnung er von Gott für seine Gastfreundschaft empfangen hat. Es heißt: „Es erschien ihm aber Gott bei der Eiche Mambre, als er vor der Türe seines Gezeltas zu Mittag saß.“ (Gen 18,1) Jedes der Worte wollen wir mit Genauigkeit durchforschen, den Schatz erschließen und den ganzen darin verborgenen Reichtum kennen lernen. Es heißt zunächst: „Gott erschien ihm“. Warum beginnt die Schrift so: „Es erschien ihm Gott“? Siehe darin die Menschenfreundlichkeit des Beherrschers und betrachte zugleich mit mir die edle Gesinnung des Dieners. Gott war ihm schon in den vorausgegangenen Begebenheiten erschienen, und neben allem anderen hat er ihm auch das Gebot bezüglich der Beschneidung aufgetragen. Dieser bewundernswerte Mann, der sich immerdar bestrebt, das von Gott Befohlene schnell im Werke auszuführen, hat sofort auch nicht eine kleine Verzögerung

ναβαλλόμενος: αὐτὸς rung gemacht, sondern sich selbst
(beschneiden lassen und so den Auftrag Gottes erfüllt...)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.150, Abb.53
Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.7
Chrysostomus Homilien, 1913, S.601f
Coxe, H.O.: Catalogus, 1852, S.2
Frank, K.S.: Johannes Chrysostomus: LexMA V(1991), Sp.563f
Lampe, G.W.H.: Greek Lexicon, 1961
Pallas, D.J.: Rezension: ByZ 76, 1983, S.381
PG 53, 1859, S.377f

Abbildung: Magdalen College Oxford

4 Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII
um 1233; 37 x 25 cm

Kommentar: Der kurz nach 1200 geborene, seit 1217 als Benediktinermönch in St. Albans lebende Matthaeus Paris setzte die mit der Erschaffung der Welt beginnende Weltchronik Roger Wendovers für die Zeit ab 1234 bis zu seinem Tod im Jahr 1259 fort. Seine „Chronica Maiora“ enthalten am Ende des ersten Bandes ein nicht beschriebenes Blatt, auf dem sich heute drei als Zeichnungen ausgeführte Brustbilder befinden. In der oberen Blatthälfte ist eine Darstellung von Maria mit dem Kind und in der unteren Hälfte sind zwei nebeneinanderstehende Darstellungen Jesu Christi ausgeführt. Die beiden Darstellungen sind miteinander dadurch verwandt, daß sie einzelne physiognomische Merkmale wie die lange Nase, das schulterlange, auf den Schultern sich wellende Haar, die hohe Stirn und den Oberlippen- und Backenbart, der in zwei „Locken“ endet, gemeinsam haben. Dennoch handelt es sich um zwei verschiedene Christusdarstellungen, die Darstellung eines Lebenden und die eines Toten. Während der rechte Kopf im zweiten Band noch einmal auftaucht und auf fol 221v mit einem Ereignis, das das römische Veronica-Bild im Jahr 1216 betraf, verbunden wird, fehlt für den linken Kopf eine vom Autor gegebene Einordnung. Sie ist jedoch sowohl durch eine „Wiederholung“ der Konstellation in Abb.18 als auch durch in Abb.114, 263, 314, 322f, 327, 347 und 371 zu findende Kombinationen von „Schmerzensmann“ und facies Christi gegeben und auch sinnvoll, da beide nichtszenischen Charakter haben und somit kompatibel sind. Es handelt sich bei dem Kopf des Toten um die - zugegebenermaßen - stark verknäppte Form einer Darstellung des „Schmerzensmannes“, die durch die geschlossenen Augen und das auf die Schulter gesunkene Haupt durchaus auch an die Darstellung des Ge Kreuzigten erinnern kann. Wegen des Fehlens der Schulterpartie ist eine Entscheidung, die sich nur auf die Form bezieht, jedoch hier nicht zu fällen. Das Blatt der Chronica Maiora bringt die früheste Darstellung des „Schmerzensmannes“ im Abendland. Die Darstellung steht nicht nur in einem Buch westlichen Ursprungs, sondern sie steht auch zusammen mit einer Darstellung, deren Verehrung streng an Rom gebunden war.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.200-202, 253, 304, Abb.80

Dobschütz, E.v.: Christusbilder, 1899, S.229

Pearson, K.: Fronica, 1887, S.80, 84, 96, Taf. II

Ringbom, S.: Icon, 1965, S.66

Schnith, K.: Matthaëus Paris: LexMA VI(1993), Sp.399

Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.170

5 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167

um 1254 (Einsetzen der Ostertabellen); 39 x 25,6 cm

Kommentar: Die in Form einer gotischen Unziale gegebene Initiale T schließt in ihrem geschwungenen, fast vollrunden unteren Teil eine halbfigurige „Schmerzensmandarstellung“ ein. Durch die runde Form begünstigt ist der wiedergegebene Bildausschnitt größer als in den vorangegangenen Beispielen. Die wahrscheinlich mit einem Lententuch bekleidete Halbfigur hält die Arme angewinkelt vor dem Körper, die Hände sind übereinandergelegt. Das Haupt ist nicht geneigt, sondern gerade gehalten und leicht zur rechten Seite gedreht. Die Augen sind geöffnet. Der „Schmerzensmann“ hält sich aus eigener Kraft aufrecht. Ein Kreuz, das Unterstützung bieten könnte, fehlt. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes, der Aussagen über das Vorhandensein bestimmter Details - wie Lententuch oder Kreuznimbus - sehr erschwert, sind im Bereich der linken Schulter und des Halsansatzes Schwierigkeiten in der Körperwiedergabe sichtbar. Diese Schwierigkeiten sind besonders bemerkenswert, da die Maßverhältnisse sonst sehr ausgewogen sind. Die in ihrem unteren Teil eine runde Form aufweisende Initiale ist in einen quadratischen Block eingefügt, der nur durch Abtreppungen an der linken Seite und durch versprengte Ornamentformen aufgelockert wird. Die Initiale steht am Beginn des Canon missae des Missale Romanum. Mit dem Te igitur werden die Opfergaben Gott zur Annahme empfohlen und es wird für die Kirche gebetet. Dem Te igitur folgt die Wandlung, und damit der Höhepunkt der Meßfeier. Die Darstellung Jesu Christi als „Schmerzensmann“ steht hier also - wie auch in den Abb.268-272 - eindeutig in eucharistischem Zusammenhang. Das Missale, in dem sich die Initialminiatur befindet, wurde für eine Kirche des Patriarchats Aquileia angefertigt. Da sich bis zur Mitte des 13.Jhs. in Cividale die Residenz dieses westlichen Patriarchats befand, ist es wahrscheinlich für den Ort angefertigt worden, in dem es sich noch heute befindet.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen mit Texten der Eucharistie (2.2.2.2.)

Kontext:

Te igitur, clementissime pater,
per Jesum Christum, Filium tuum,
Dominum nostrum, supplices
rogamus, ac petimus,
uti accepta habeas et benedicas
haec dona, haec munera, haec
sancta sacrificia illibata, in primis,

Dich, gütigster Vater, bitten wir
demütig und flehen zu dir durch
Jesus Christus, deinen Sohn, unsern
Herrn:
nimm wohlgefällig an und segne
Gaben, diese Geschenke, diese
hl., makellosen Opfergaben.

quae tibi offerimus pro Ecclesia tua
sancta catholica: quam pacificare,
custodire, adunare et regere digneris
toto orbe terrarum: una cum famulo
tuo Papa nostro et
Antistite nostro
et omnibus orthodoxis, atque
catholicae et apostolicae fidei
cultoribus

Wir bringen sie Dir dar vor
allem für Deine hl. katholische
Kirche: schenke ihr Frieden auf der
ganzen Erde; behüte, einige und
leite sie huldvoll, samt Deinem
Diener, unserem Papst, unserem
Bischof, allen Rechtgläubigen und
allen, die den katholischen u. apostol.
Glauben fördern.

Literatur:

- Belting, H.: Bild, 1981, S.252, 255f, 304f
Ebner, A.: Quellen, 1896, S.23
Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.400
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.199, 208, 218
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179f, 189, 195, 370, Abb.99

6 Werben, St. Johannis, Patene

nach Mi 13.Jh.; 17 cm Ø

Kommentar: Die in Form eines Medaillons ausgeführte Darstellung auf der silbervergoldeten Patene in Werben zeigt die unbekleidete Halbfigur des „Schmerzensmannes“ mit zur Seite geneigtem Haupt, nur wenig geöffneten Augen, schulterlangem, welligem Haar und Bart. Das Haupt umgibt ein Kreuznimbus, der in den gravierten Inschriftenrand einschneidet. Die Arme sind vor dem Körper nach oben gekreuzt. Die Hände liegen flach auf der Brust, unterhalb des betont herausgearbeiteten Brustbeins. Zwischen der linken Hand und dem rechten Unterarm ist die Jesus vor der Kreuzabnahme beigebrachte Seitenwunde sichtbar. Auch die durch das Annageln an das Kreuz entstandenen Wundmale in den Händen sind hier deutlich zu erkennen. Die Darstellung bemüht sich offensichtlich um Details, die dem Passionsgeschehen zuzuordnen sind. Sie gehört aber nicht, wie nun zu vermuten wäre, in den Zusammenhang der Passion, sondern in den Zusammenhang der Eucharistie. Es handelt sich um eine Darstellung auf einer Patene, also auf dem bei der Eucharistiefeier verwendeten Hostienteller. Die Patene ist seit der Mitte des 13.Jhs. der Teil des eucharistischen Geräts, mit dem der Gläubige in der *communio sub una* in näheren Kontakt kommt. Er hat deshalb für ihn in dieser Zeit einen Bedeutungszuwachs erfahren. Daß die Darstellung hier wirklich im eucharistischen Zusammenhang zu verstehen ist, wird durch die im Außenrand eingravierte Inschrift mit Nachdruck verdeutlicht. Und doch ist dieser Zusammenhang nicht der einzige. In Schulterhöhe des „Schmerzensmannes“ sind A und Ω mit darüberstehendem griechischen Kreuz und damit ein Hinweis auf das Gericht zu finden.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Darstellungen mit Texten der Eucharistie (2.2.2.2.)

Gericht (2.2.4.)

Bildtexte:

EDITVR.HIC IHESVS.ET.P(ER)MANET.
INTEGER. ESVS.

A Ω

Hier wird Jesus gegessen und bleibt ganz,
nachdem er gegessen worden ist.

A(lpha) O(mega)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.256

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.179, 181, 189, 195f, 370, Abb.102

7 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v

bald nach 1250 / 1.H.13.Jh.; 26,5 x 17,5 cm

Kommentar: In einem 155 fol umfassenden, evtl. aus St. Moritz in Hildesheim stammenden Psalterium zeigt die Initialminiatur zu Ps 1 zwei Halbfiguren, den harfenspielenden David und darüber den „Schmerzensmann“. Das Auftreten des David an dieser Stelle ist weder in formaler noch in inhaltlicher Hinsicht ungewöhnlich. Dem des Harfenspiels kundigen David (vgl. 1 Sam 16) werden von der Tradition zahlreiche Psalmen zugeschrieben, so daß sein Erscheinen am Beginn des Psalters einem - in der mittelalterlichen Buchmalerei häufigen - Autorenbild entspricht. Ungewöhnlich und erklärungsbedürftig ist hingegen das Auftreten des „Schmerzensmannes“. Er erscheint nicht auf einem Thron sitzend wie David, sondern an das Kreuz gelehnt. Er ist nur mit einem Lendentuch bekleidet, hat die Hände mit den blutenden Wundmalen vor dem Körper übereinandergelegt, das nimbierte Haupt zur Seite geneigt, die Augen geschlossen. In seiner Seite ist die dem Toten beigebrachte Seitenwunde sichtbar. Sie blutet. Über der Darstellung - in die Rahmung einbezogen - steht eine z.T. verderbte Titelschrift, mit der wahrscheinlich der lateinische Kreuztitulus INRI gemeint ist. Es handelt sich also um eine Darstellung, die Wert legt auf Details aus dem Passionsgeschehen. Was soll eine solche Darstellung auf dem Titelblatt einer alttestamentlichen Schrift? Der Zusammenhang wird verständlich, wenn die anderen Miniaturen der Pergamenthandschrift zur Erklärung hinzugezogen werden. In der Handschrift befinden sich neben der Miniatur mit dem „Schmerzensmann“ noch 24 Miniaturen, die sich - bis auf die zu dem vorangestellten Kalendarium gehörigen Kalenderseiten - alle auf neutestamentliche Ereignisse oder Begebenheiten aus der Geschichte der Kirche beziehen. D.h. die alttestamentliche Schrift ist mit einem rein nachalttestamentarischen Zyklus geschmückt. Sie erfährt durch den Miniaturenschmuck eine christologische Interpretation. Jesus Christus, der aus dem „Hause und Geschlechte Davids“ (Lk 2,4) war, ist Ziel des schon durch David in den Psalmen Beschriebenen. Das Titelblatt, in dem diese Intention programmatisch zusammengefaßt ist, zeigt als Christusdarstellung nicht den - häufiger vorkommenden - Thronenden, sondern den „Schmerzensmann“. Die Herkunft der Handschrift ist unsicher. Eine verderbte Eintragung auf fol 1 weist als Herkunftsort die Heidelberger Palatina aus. Für die oben erwähnte Herkunft aus St. Moritz Hildesheim spricht die Betonung des Festes der Ankunft des hl. Mauritius a. d. V. kalendas Martii (25.2.). Es ist gegenüber anderen Festen im Kalendar rot abgesetzt. Die Handschrift ist der sog. thüringisch-sächsischen Malerschule zuzuordnen. Dem in ihr enthaltenen Psalter sind neben dem vorangestellten Kalendarium noch Messen für Verstorbene beigegeben. Die Handschrift ist von Schmeller zwischenzeitlich mit der Signatur ZZ 94 versehen worden.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext und Kontext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Beatus vir qui non abiit in
consilio impiorum et in via
peccatorum non stetit et
in cathedra pestilentiae non sedit
sed in lege Domini voluntas eius
et in lege eius meditabitur
die ac nocte (Ps 1,1f)

Wohl dem (wörtl.: Selig der Mann), der nicht wandelt
im Rat der Gottlosen noch tritt auf den
Weg der Sünder noch sitzt, wo
die Spötter sitzen (wörtl.: auf dem Stuhl der Pest
sitzt), sondern hat Lust am Gesetz des Herrn
und sinnt über seinem Gesetz
Tag und Nacht! (Ps 1,1f)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, S.3

Belting,H.: Bild, 1981, S.256

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.49

Catalogus...Bibliothecae Regiae Monacensis II, IV, 1881, S.54

Dobrzeńiecki,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23

Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.69, Abb.1

Hamann-Mac Lean,R.; Hallensleben,H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.64,
Taf.7

Haseloff,A.: Malerschule, 1897, S.21f

Leidinger,G.: Meisterwerke, 1920, S.28, Taf.21

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.4f, 8, 23f, 26, 32

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XI, XXIIIff, XXXIII, Abb.5

Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.24

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.1

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.203, 210, 212, 226, 236, 251, 268f

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.296
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.66

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.213f, 221, 288, Abb.682

Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.165f

Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12

Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.55

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.198, 200f, 220, Fig.5

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179, 181, 195

Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1032

8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v

1260-70 / um 1300; 19,2 x 14 cm

Kommentar: Dem soeben genannten Münchener Beispiel in der Konzeption zum Verwechseln ähnlich ist eine Darstellung in einem 253 fol umfassenden Psalterium in Wien. Auch hier ist dem Psalter ein Kalendarium (fol 1-12) vorangestellt und ein Lied- und Gebetsteil (fol 227-253) nachgestellt. Auf dem Titelblatt des Psalters erscheint wieder im unteren Teil der psalmodierende David und im oberen Teil der „Schmerzensmann“. So ähnlich die Konzeption auch ist, so unterschiedlich sind die beiden Darstellungen im Detail. Im Wiener Beispiel sind David und der „Schmerzensmann“ nicht in einfache, nur farblich voneinander abgesetzte Medaillonformen gestellt, sondern sie füllen Bildfelder, die durch Flechtbandornamente und pflanzliche Ornamentformen gebildet werden. Die für den „Schmerzensmann“ entstehen-

de Bildfläche ist größer als in München. Dies ist aber für die Darstellung selbst kein Gewinn, da der „Schmerzensmann“ einerseits - so als wäre der zur Verfügung stehende Raum sehr bemessen - mit dem Kreuznimbus den oberen Bildabschluß überschneidet, andererseits aber - so als müßte der überreich zur Verfügung stehende Raum um jeden Preis gefüllt werden - von den Hüften abwärts in ein ungewöhnlich langes, tonnenhaft wirkendes „Lendentuch“ eingehüllt ist. Figur und Bildfläche sind nicht sinnvoll aufeinander abgestimmt. Der gesamte nicht von dem Lendentuch bedeckte Körper ist gleichmäßig mit Wunden bedeckt. Die Arme sind angewinkelt, die Hände übereinandergelegt. Das in der rechten Hand sichtbare Wundmal blutet. Der „Schmerzensmann“ hat die Augen geöffnet, sieht aber den Betrachter nicht an. Er hält das Haupt geneigt und blickt nach unten. Es bleibt unklar, ob - in Analogie zur Darstellung aus München - hinter dem „Schmerzensmann“ ein Kreuz vorhanden ist, da der Gittermusterhintergrund im Bereich des „Schmerzensmannes“ diverse farbliche Unregelmäßigkeiten aufweist.

Die Handschrift, die mit je 16 Zeilen pro Seite in gotischer Minuskel auf Pergament geschrieben ist, stammt nach Holter aus dem Dominkanerkonvent in Steinach (Tirol) und war seit 1783 im Besitz des Damenstiftes in Hall, bis sie schließlich nach Wien kam.

Kontext:

Beatus vir qui non abiit in
consilio impiorum et in via
peccatorum non stetit et
in cathedra pestilentiae non sedit
sed in lege Domini voluntas eius
et in lege eius meditabitur
die ac nocte (Ps 1,1f)

Wohl dem (wörtl.: Selig der Mann), der nicht wandelt
im Rat der Gottlosen noch tritt auf den
Weg der Sünder noch sitzt, wo
die Spötter sitzen, (wörtl.: auf dem Stuhl der Pest
sitzt), sondern hat Lust am Gesetz des Herrn
und sinnt über seinem Gesetz
Tag und Nacht! (Ps 1,1f)

Literatur:

- Belting, H.: Bild, 1981, S.252, 256, 309
Holter, K.; Oettinger, K.: manuscrits: Bulletin de la Société...21, 1938, S.64-66
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Schmidt, G.: Malerschule, 1962, S.114
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12
Unterkirchner, F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.55
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.199f, 208, Fig.3
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.180, 195, 370, Abb.100

9 St. Petersburg (САНКТ ПЕТЕРБУРГ), Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v
1260-70; 18,8 x 13,6 cm

Kommentar: In einem höchstwahrscheinlich aus Nikaia oder Konstantinopel stammenden Evangeliar sind unter den 65 vorhandenen Miniaturen gleich 2 „Schmerzensmann Darstellungen“ zu finden, und zwar vor Mt 27,35 und nach Lk 23,32. In beiden Fällen erscheint die „Schmerzensmann Darstellung“ an einer Stelle des Evangeliums, an der der Textzusammenhang eine Kreuzigungsdarstellung erwarten läßt. Der Zusammenhang, in dem die Zeitgenossen diese Darstellungen gesehen haben, ist damit klar. Er wird noch untermauert durch die Tatsache, daß die Perikopen, zu

denen die „Schmerzensmann“-Textstellen gehören, Lesungen im Karfreitagsgottesdienst sind.

In fol 65v, also der Darstellung vor Mt 27,35, ist eine unbekleidete Halbfigur mit leicht zur Seite geneigtem Haupt, über die Schultern fallendem Haar, Vollbart, geschlossenen Augen, großem Kreuznimbus und einem durch die fehlende Binnenzeichnung flächig und blockhaft wirkenden Oberkörper zu erkennen. Der „Schmerzensmann“ steht vor einem großen Kreuz mit breitem Titulus, dessen Querbalken nicht - wie sonst üblich - in Schulterhöhe, sondern in Höhe des Kopfes liegt. Der Kopf wird durch diese Anordnung und durch die im Vergleich zum Körper feine Ausführung in dieser Darstellung besonders betont. Die Arme sind - obwohl der in Höhe der Ellenbogen endende Bildausschnitt dies zugelassen hätte - nicht nach oben gekreuzt, sondern hängen gerade herab. Aus dem blockhaft wirkenden Körper tritt in Höhe der Seitenwunde ein zweigeteilter Strahl. Die Einfügung dieses bei keiner anderen byzantinischen Darstellung so betont hervortretenden Details ist sehr verwunderlich, da nicht Mt - also der Evangelist, dem die Darstellung zugeordnet ist - sondern Joh (Joh 19,34) die Öffnung der Seite und das Austreten von Blut und Wasser erwähnt. Der Blut-Wasser-Strahl hebt sich von einem durchlaufenden, wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Darstellung nicht näher zu beschreibenden Hintergrund ab.

Die Minuskelhandschrift wurde 1854 in Karahissar (Kleinasien) entdeckt und hat sich spätestens seit 1575 im Privatbesitz in Karahissar (vgl. die 62 Kolophone der Handschrift) befunden. 1854 wurde sie nach St. Petersburg gebracht, wo sie sich bis heute befindet.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Texte aus der Passion (2.2.1.1.)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ

der König der Herrlichkeit

ΙC ΧC

Jesus Christus

Σταυρώσαντες αὐτὸν
διεμερίσαντο τὰ ἱμάτια /
αὐτοῦ βάλλοντες κλῆρον,
καὶ καθήμενοι ἐτή- /
ρουσαν αὐτὸν ἐκεῖ.
Καὶ ἐπέθηκαν ἐπάνω τῆς /
κεφαλῆς αὐτοῦ τὴν αἰτίαν
αὐτοῦ γεγραμμένην /
οὗτός ἐστιν Ἰησοῦς ὁ βασιλεὺς
τῶν Ἰουδαίων. (Κατὰ
Μαθθαῖον 27,35-37)

Als sie ihn aber gekreuzigt hatten,
verteilten sie seine Kleider
und warfen das Los darum.
Und sie saßen da und
bewachten ihn.
Und oben über sein Haupt setzten
sie eine Aufschrift mit
der Ursache seines Todes:
Dies ist Jesus, der König
der Juden. (Mt 27,35-37)

Literatur:

Bauer, W.: Griechisch-deutsches Wörterbuch, 1988

Bauerreiß, R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.52

Belting, H.: Bild, 1981, S.166, 184, Abb.57

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.7, Fig.7

- Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII*, 1971, S.23
 Dölger, F.: *Gospels of Karahissar: Byz 37*, 1937, S.390-394
 Гранстрем, Е.Э.: *Описание рукописи ... Византийский временник*, 1964, S.174
 Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: *Monumentalmalerei*, 1976, Bd.2, S.63f,
 Fig. auf S.63
 Hetherington, P.: *King of Glory: ZfKG 53*, 1990, S.29
 Hoëg, C.: *Le Tétraévangile: Byz 13*, 1938, S.701-710
 Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.13f, 25
 Mersmann, W.: *Schmerzensmann*, 1952, S.VIII
 Dies.: *Schmerzensmann: LCI IV(1974)*, Sp.93
 Millet, G.: *Recherches*, 1916, S.484, Fig.517
 Myslivec, J.: *Dvě studie*, 1948, S.17, 20, 27
 Os, H.W.van: *Discovery: JWCI 41*, 1978, S.69, Pl.12e
 Pallas, D.J.: *Passion*, 1965, S.207-209, 226, 236, 240, 249, 260, 284f
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Schiller, G.: *Ikonographie 2*, 1968, S.213
 Stubblebine, J.H.: *Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2*, 1969, S.7
 Vetter, E.M.: *Iconografia: AEsA XXXVI*, 1963, S.197f, 201, 215, Fig.1
 Ders.: *Kupferstiche*, 1972, S.177f, 181, 185, 188, 194, Abb.95
 Wessel, K.: *Akra Tapeinosis: RBK I(1966)*, Sp.1032f

10 St. Petersburg (Санкт Петербург), Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v
 1260-70; 18,8 x 13,6 cm

Kommentar: In der soeben erwähnten Evangelienhandschrift befindet sich auf fol 167v eine zweite „Schmerzensmannardarstellung“. Sie steht nach Lk 23,32 und unterscheidet sich von der ersten in einigen wichtigen Details. Die quadratische Darstellung, die den unteren Teil des Blattes einnimmt, zeigt auch hier den „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz, doch ist der Kopf tiefer auf die Schulter gesunken, der Querbalken des Kreuzes nicht in Kopf-, sondern in Schulterhöhe angeordnet, ein Kreuztitulus ohne Inschrift angebracht, die Zentralgruppe zugunsten eines Kuppelgebäudes im Hintergrund etwas aus der Achse gerückt worden. Die Einbeziehung dieses Gebäudes stellt den gravierendsten Unterschied zwischen den beiden Darstellungen und eine für byzantinische „Schmerzensmannardarstellungen“ ungewöhnliche Neuerung dar. Seine - in der mittelalterlichen Kunst nicht seltene - Form legt es nahe, bei diesem Gebäude an das Grab zu denken, auch wenn dies nicht dem biblischen Zeugnis, das einheitlich von einem Felsengrab berichtet, entspräche. Die Darstellung würde mit der Einbeziehung des Grabes den thematischen Rahmen erweitern. An die Perikope der Kreuzigung, d.h. an das Sterben, wird die Grablegung gebunden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Texte aus der Passion (2.2.1.1.)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

θυγατέρες Ἱερουσαλήμ, μὴ κλαίετε	Ihr Töchter von Jerusalem, weint nicht
ἐπ' ἐμὲ· πλὴν ἐφ' ἑαυτὰς /	über mich, sondern weint über euch
κλαίετε καὶ ἐπὶ τὰ τέκνα ὑμῶν,	selbst und über eure Kinder.
ὅτι ἰδοὺ ἔρχονται /	Denn siehe, es wird die
ἡμέραι ἐν αἷς ἐροῦσιν·	Zeit kommen, in der man sagen wird:

μακάριαι αἱ στεῖραι καὶ αἱ κοι- /
 λιαὶ αἱ οὐκ ἐγέννησαν καὶ
 μαστοὶ οἱ οὐκ ἐθήλασαν. /
 τότε ἄρξονται λέγειν τοῖς
 ὄρεσιν· πέσετε ἐφ' ἡμᾶς, /
 καὶ τοῖς βουνοῖς· καλύψατε
 ἡμᾶς· ὅτι εἰ ἐν τῷ /
 ὑγρῷ ξύλῳ ταῦτα ποιοῦσιν,
 ἐν τῷ ξηρῷ τί γένηται; /
 Ἦγοντο δὲ καὶ ἕτεροι δύο
 κακοῦργοι σὺν αὐτῷ ἀναιρεθῆναι.
 (Κατὰ Λουκᾶν 23,28β-32)

Selig sind die Unfruchtbaren und die
 Leiber, die nicht geboren haben, und
 die Brüste, die nicht genährt haben!
 Dann werden sie anfangen, zu sagen zu
 den Bergen: Fallt über uns!
 und zu den Hügeln: Bedeckt
 uns! Denn wenn man das tut am
 grünen Holz, was wird am
 dürrn werden?
 Es wurden aber auch andere hingeführt,
 zwei Übeltäter, daß sie mit ihm
 hingerichtet würden. (Lk 23,28b-32)

Literatur:

- Bauer, W.: Griechisch-deutsches Wörterbuch, 1988
 Bauerreiß, R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.52
 Belting, H.: Bild, 1981, S.166, 184, Abb.58
 Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.7, Fig.8
 Dobrzeniecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23
 Dölger, F.: Gospels of Karahissar: Byz 37, 1937, S.390-394
 Гранстрем, Е.Э.: Описание рукописи ... Византийский временник, 1964, S.174
 Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.63f,
 Fig. auf S.63
 Hetherington, P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990, S.29
 Hoëg, C.: Le Tétraévangile: Byz 13, 1938, S.701-710
 Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.13f
 Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.VIII
 Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.93
 Millet, G.: Recherches, 1916, S.484, Fig.519
 Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.17, 20, 27
 Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.69, Pl.12d
 Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.207-209, 226, 234, 236, 240, 249, 260, 284f
 Ders.: Rezension: Byz 76, 1983, S.381
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.213
 Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.5, 7, Fig.5
 Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.197, 201, 215
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.177f, 181, 185, 188, 194
 Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1032f

11 Gradac, Verkündigungskirche, Fresko

um 1271

Kommentar: Die südliche Nebenapsis dieser Kirche, das Diakonikon, zeigt in der die Apsis überwölbenden Halbkuppel einen „Schmerzensmann“. Als Pendant zu ihm erscheint in der nördlichen Nebenapsis, der Prothesis, die Darstellung einer klagenden Maria. Da die Verbindung des „Schmerzensmannes“ mit Maria in der byzantinischen Kunst noch in anderen Darstellungen zu beobachten (Abb.12, 199 und 201) ist, könnte die vorhandene Konstellation leicht als „normal“ mißverstanden werden. Dies wäre aber ein Trugschluß, da kein weiteres Beispiel bekannt ist, bei dem diese Konstellation - „Schmerzensmann“ im Diakonikon, Maria in der Prothesis - wiederholt wird. In anderen Beispielen (Abb.104, 146 und 153) ist es viel-

mehr der „Schmerzensmann“, der in der Prothesis zu finden ist und dort auch seinen sinnvollen Platz hat. Der kräftige, die gesamte Halbkuppel beherrschende „Schmerzensmann“ von Gradac ähnelt in der Darstellungsweise sehr stark Abb.10. Auch hier steht der „Schmerzensmann“ vor einem Kreuz, ist der Kopf, von einem großen Kreuznimbus hinterfangen, auf die Schulter gesunken, fällt das Haar über die Schulter. Der „Schmerzensmann“ hält seine Arme, von denen nur die Oberarme sichtbar sind, parallel zum Körper. Hinter ihnen ist der um die gesamte Halbkuppel herumgeführte Querbalken des Kreuzes sichtbar. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Darstellung ist es nicht möglich, zu beurteilen, ob der untere Bildabschluß, der ebenso wie die Querarme des Kreuzes die Halbkuppel in der gesamten Breite ausfüllt, einen Sarkophag andeuten soll. Zwar sind auch die anderen Beispiele, die den „Schmerzensmann“ im Sarkophag zeigen (Abb.101, 127, 146) nicht zweifelsfrei zu entscheiden, jedoch ist in ihnen der Oberkörper jeweils bis zur Hüfthöhe sichtbar. Dies gilt auch für die abendländischen Beispiele. D.h. die Vergleichsbeispiele sprechen eher gegen die Deutung als Sarkophag. Die Einbeziehung abendländischer Vergleichsbeispiele scheint hier durchaus angebracht, da es sich bei der Kirche von Gradac evtl. nicht um eine Stiftung von Kral Uroš I, sondern um eine Stiftung seiner französischen Frau Helen handelt, durch die auch abendländische Anregungen in Serbien eingeflossen sein könnten.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))
Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)
(Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.))

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.188, 305, *Abb.74*
Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.12
Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23
Dufrenne, S.: Images: REByz XXVI, 1968, S.299
Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.64-67, Taf.46b
Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.14
Lucchesi Palli, E.: Das Christusbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst: LCI I(1974), Sp.386f
Millet, G.: Recherches, 1916, S.484, Fig.518
Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.18, 20, 27, 33
Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.69f, Pl.13a
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.208f, 219-221, 237, 249f, 260, 263-265, 267, 275
Radojčić, S.: Geschichte, 1969, S.30, 39
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.197, 217
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.177, 185, 194
Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

12 Kastoria, Klosterkirche, Ikone

2.H.12.Jh.-2.H.13.Jh.; 95 x 70 cm

Kommentar: Das berühmte Kloster von Kastoria besitzt eine bilaterale Ikone, die auf

der einen Seite einen „Schmerzensmann“ und auf der anderen Seite Maria mit Kind zeigt. Sie befand sich „nach Pallas in der Ikonostase links der mittleren Tür, wobei Maria zum Naos, zum Kirchenschiff, gerichtet ist. Dies bedeutet für den „Schmerzensmann“, daß er zum Altarraum, speziell zur nördlichen Nebenapsis, der Prothesis, orientiert ist. Doch scheint dies eine „Zweitnutzung“ zu sein, da Aussparungen an der Unterseite und Anlage eher auf eine Verwendung als Festikone deuten. Die „Schmerzensmann“-Seite der Ikone, die im Außenbereich erhebliche Farbabplatzungen aufweist, zeigt den „Schmerzensmann“ bis zur Brusthöhe, mit geneigtem Haupt, geschlossenen Augen, gescheiteltem, schulterlangem Haar und Vollbart. Er wirkt durch den knapp genommenen unteren Bildrand und die Tatsache, daß der Kopf - wie in Abb.10 und 11 - unmittelbar auf die Schultern aufgesetzt ist, gedrungen. Der überhöht angebrachte große Kreuznimbus läßt am oberen Bildrand nur wenig Raum für die Inschrift „König der Herrlichkeit“, die einem wahrscheinlich vorhandenen, aber nicht sichtbaren Kreuzbalken zu folgen scheint. Eine bei Pallas erwähnte Unterschrift: „Kreuzabnahme“ ist nicht zu erkennen. Die Maria mit Kind, die in Prolepsis der kommenden Ereignisse traurig wiedergeben ist, wird in den oberen Zwickeln von zwei Engeln flankiert. Das Vorhandensein solcher Engel scheint auch für die „Schmerzensmann“-Seite möglich. Da jedoch gerade die oberen Ecken besonders stark von den vorhandenen Abplatzungen betroffen sind, ist dies nicht mehr zu entscheiden. Mit der Ikone in Kastoria ist - nach den aus Kleinasien oder Konstantinopel stammenden Abb.9 und 10 und der aus Serbien stammenden Abb.11 - auch ein byzantinisches Beispiel aus dem nach 1261 zum byzantinischen Gebiet gehörenden Makedonien bekannt geworden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Bildtexte:

O BACIAEYC THC ΔΟΞΗC der König der Herrlichkeit

IC XC Jesus Christus

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.62, 143, 146, 160, 183, 199, 274, 306, Abb.49

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.4, 6, 10, 12, Fig.2f

Holy Image, 1988, S.174, Abb.9

Myslivec,J.: Rezension: BySl XXVIII, 1967, S.389f

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.197, 209, 260, 284, 289, 311

Ders.: Rezension: ByZ 76, 1983, S.380f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Ševčenko,N.P.: Man of Sorrows: ODB 2(1991), S.1287

Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

13 Mailand (Milano), (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16

13.Jh. / Mi 13.Jh.; 50 x 36,5 cm

Kommentar: In einem Choralbuch, das sich früher in der Sammlung Hoepli in Mailand befand und über dessen gegenwärtigen Aufenthaltsort - auch von den Mitar-

beitern der Sammlung - nichts in Erfahrung zu bringen war, findet sich unter dem reichen Initialschmuck der Handschrift auch eine Initiale zum Eingangsstück, dem Introitus, des Ostersonntags. Sie ist in ihrem oberen Teil figural ausgeführt und zeigt den „Schmerzensmann“ mit einem ornamentierten Kreuznimbus, stark geneigtem Haupt, geschlossenen Augen, langem, gestreiftem Lendentuch, vor dem Körper zusammengelegten Armen und den Wundmalen in den Händen. Der „Schmerzensmann“ steht in einem Sarkophag, der die durch die Initiale vorgegebene Rundung ausfüllt und in seiner Form eher an ein Schiff als an einen Sarkophag erinnert. Seine Vorderwand ist mit kleinen, an eine Wabe erinnernden Kreis- bzw. Sechseckformen gefüllt, die als ein eigenständiges Motiv neben den filigranen und derben, geometrischen und pflanzlichen Ornamentformen der Initiale stehen. Der Introitus, an dessen Beginn die Darstellung steht, enthält einige Verse aus Ps 139. Die Psalmverse sind - wie in Abb.7 und 8 der gesamte Psalter - christologisch und zwar als wörtliche Rede Jesu Christi interpretiert worden. Der „Schmerzensmann“ rekapituliert am Beginn des Ostersonntagsgottesdienstes das ihm Widerfahrene. Die Vergangenheit hat einen Bezug zur Gegenwart, dies wird sprachlich durch die konsequente Verwendung von Perfektformen deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Gleichsetzung des in den Psalmversen Berichteten mit dem Jesus Christus Widerfahrenen ist nur möglich, weil die Textwiedergabe der Septuaginta, also der griechischen Übersetzung des Alten Testaments, und nicht der Hebraica, dem ursprünglichen, hebräischen Text, folgt. In der Hebraica-Version lauten die entsprechenden Verse: „Am Ende bin ich noch immer bei dir.“ „Du hältst deine Hand über mir.“ „Diese Erkenntnis ist mir zu wunderbar.“ Es ist hier ein einzelner, nicht konkret Benannter und zu Benennender im Blick, der sein Leben in Gegenwart und Zukunft coram deo betrachtet. Die Blickrichtung weicht von der eher retrospektiv ausgerichteten Sichtweise der Septuagintaversion ab.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Kontext:

Resurrexi et adhuc tecum sum
(Ps 138,18), alleluja: posuisti super
me manum tuam (Ps 138,5),
alleluja: mirabilis facta est scientia
tua (Ps 138,6), alleluja.

Auferstanden bin Ich und bin nun
immer bei Dir (Ps 139,18), alleluja. Du
legtest Deine Hand auf Mich (Ps 139,5),
alleluja. Gar wunderbar ist Deine
Weisheit gemacht (Ps 139,6), alleluja.

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.256, 306, Abb.99

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.212

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.442

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12

14 Breslau (Wrocław), Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v
um 1260 / 1280; 19,8 x 15 cm (Darstellung: 5,3 x 5,3 cm)

Kommentar: Auch das 178 fol umfassende schlesische Psalterium aus dem Klarenkloster Breslau enthält - wie Abb.7 und 8 - neben dem Psalter noch einige andere

Stücke. Auf fol 145 ist zunächst der Schluß des Athanasianums, eines der drei altkirchlichen, noch heute gültigen Glaubensbekenntnisse, aufgeführt. Ihm folgt das Kyrie eleison der Allerheiligenlitanei. Zwischen beiden Stücken ist das Medaillon eines „Schmerzensmannes“ zu sehen, der die Arme nach oben gekreuzt übereinandergelegt hat und mit einem vorn geknoteten Lendentuch bekleidet ist. Er hält das von einem Kreuznimbus hinterfangene Haupt leicht geneigt und hat die Augen geöffnet. Neben dem Medaillon des „Schmerzensmannes“ befindet sich auf der Handschriftenseite - die Anrufung der hl. Dreifaltigkeit unterbrechend - ein zweites Medaillon, das Maria zeigt. Beide Medaillons sind mit breiten, aus mehreren Kreisformen zusammengefügt Rändern umgeben. Gemeinsam ist beiden - neben der Gestaltung der äußeren Rahmung - das Motiv des Wundenweisens, wobei Maria dem Betrachter die Innenflächen der Hände, der „Schmerzensmann“ die Außenflächen, Maria hellere, längliche, der „Schmerzensmann“ dunklere, runde Wunden zeigt. Beide werden angerufen, Maria, daß sie Fürbitte leiste, Jesus Christus als „Schmerzensmann“, daß er sich erbarme. Danach werden nach Schott alle Chöre der triumphierenden Kirche angerufen, von denen die Hll. Michael, Johannes d.T., Petrus, Laurentius, Silvester und Maria Magdalena auf den fol 146 und 147 in ähnlichen Kreismedaillons dargestellt sind wie der „Schmerzensmann“ und Maria. Da sich unter den in dieser Handschrift angerufenen Hll. auch die hl. Klara befindet, die erst 1255 heiliggesprochen wurde, kann die Handschrift nicht vor 1255 entstanden sein. Das am Anfang der Litanei stehende Kyrie eleison - bis einschließlich der Anrufung der hl. Dreifaltigkeit - kommt auch in anderen Litaneien, z.B. der Litanei vom hl. Herzen Jesu, Litanei vom hl. Namen Jesu und der Lauretanschen Litanei, vor, wird dort aber nicht mit der Anrufung aller Hll. fortgesetzt, liegt also hier nicht zugrunde.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Trinität (3.1.)

Bildtexte:

qui uero mala in ignem
eternum Hec est /
fides catholica quam
nisi quisque fideliter /
firmiterque crediderit
saluus esse no(n) /
poterit. Gloria patri. /

die aber Schlechtes (getan haben, werden) ins ewige Feuer (gehen). Dies ist der katholische Glaube. Wenn einer diesen nicht treu und fest glaubt, wird er nicht selig sein können. Ehre sei dem Vater.

Kyrieleyson. Xp(ist)e eleyson. Xp(ist)e audi nos. Xp(ist)e audi nos. Pater de c(o)elis deus miserere nobis. Fili rede(m)p-tor mundi deus miserere nobis. Spiritus sancte deus miserere nobis. Sancta trini-

Herr, erbarme dich unser. Christus, erbarme dich unser. Christus, höre uns. Christus, höre uns. Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser. Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser. Gott Hl. Geist, erbarme dich unser. Hl. Dreifaltigkeit,

tas unus deus mi-		einiger Gott erbarme
serere nobis		dich unser.
S(an)c(t)a Maria	ora	Hl. Maria, bitte (für uns).
S(an)c(t)a dei genitrix	ora	Hl. Gottesgebäerin, bitte (für uns).
S(an)c(t)a uirgo uirginu(m)	ora	Hl. Jungfrau der Jungfrauen, bitte (für uns).

Literatur:

Bekenntnisschriften, 1982, S.30
 Belting, H.: Bild, 1981, S.256
 Kloss, E.: Buchmalerei, 1942, S.210
 Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.190-193
 Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.93f, 304
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.484f, [185], [187] und [190]
 Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.181, 195, 370, *Abb.103*

15 Venedig (Venezia), Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv

1291; 15,5 x 4 cm (zusammengefalted), 15,5 x 16,8 cm (auseinandergefalted)

Kommentar: Die für einen Prälaten von Split angefertigte Minuskelhandschrift, das sog. Brevier von Spalato (Split), kam 1886 nach Venedig. Die 41 gezählten Blätter der 1986/87 restaurierten Handschrift sind nicht als Kodex am linken Rand, sondern jeweils am oberen Rand in der Mitte gebunden, die nichtgebundenen Seitenflächen sind eingeschlagen. Die Handschrift enthält 14 Miniaturen. Vier dieser Miniaturen sind mehrfigurig, eine Deesis auf fol Vv, eine Kreuzigung auf fol XXIV, eine hl. Margareta auf fol XXXIIv und ein „Schmerzensmann“ auf fol XXXIIIv. Die anderen zehn Miniaturen, die sich auf fol IIr, IIr, IIIr, IVr, Vr, VIr, VIIr, VIIIr, IXr und XXXr befinden, zeigen Einzelfiguren, und zwar Hll. und Prälaten. Die Handschrift weist Merkmale auf, die sie als zum Abendland gehörig ausweist, so z.B. die römische Blattzählung. Für die Zugehörigkeit zum Abendland spricht auch die Tatsache, daß Split um 1291, der auf fol XXXIIIv ausgewiesenen Entstehungszeit, zu Ungarn, d.h. zum katholischen Abendland, gehörte. Und doch läßt gerade die Darstellung des „Schmerzensmannes“ auch byzantinische Einflüsse erkennen. Die halbfigurige Darstellung des „Schmerzensmannes“ wird von zwei ganzfigurigen - in byzantinischen Darstellungen häufiger anzutreffenden - Engeln flankiert. Sie ist auf Goldgrund ausgeführt, zeigt aber mit dem für den „Schmerzensmann“ gewählten Bildausschnitt - in dem der Oberkörper bis zum Lententuch wiedergegeben wird - eine bei zeitgleichen byzantinischen Darstellungen nicht beobachtete Größe. Die Darstellung mit nach oben gekreuzten Armen, geneigtem Haupt und Kreuznimbus, in der weder ein Kreuz noch ein Sarkophag zu finden ist, steht auf fol XXXIIIv zusammen mit einer Mond- und Ostertafel, die - entsprechend der auch auf diesem Blatt angegebenen Entstehungszeit - um 1291 einsetzt, und dem Beginn des sog. Johannesprologs, der den Rahmen absteckt für die im Evangelium berichteten Worte und Taten des menschengewordenen Gottes.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Kontext:

Anno D(omi)ni millesimo ducesimo
nonagesimo primo.

Im Jahre des Herrn
1291.

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.252, 256, 308f, Abb.97

Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23

Kammel, F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.219

Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.68

Prijatelj, K.: miniature: Bolletino XXXII, 1988, S.17-25, Fig.21

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7, 12

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.180

16 Brüssel (Brussel, Bruxelles), Slg. Stoclet, Diptychonflügel

um 1280; 32 x 22,5 cm (Innenfläche: 29 x 19 cm)

Kommentar: An der zunächst als Tafelbild erscheinenden „Schmerzensmann-darstellung“ in der Sammlung Stoclet befinden sich an der linken Seite Scharnierstellen, so daß es sich wahrscheinlich ursprünglich um keine selbständige Tafel, sondern um den Flügel eines Diptychons gehandelt hat. Doch was für eine Darstellung könnte dem „Schmerzensmann“ auf diesem zweiten, heute fehlenden Diptychonflügel zugeordnet gewesen sein? Auf dem vorhandenen Flügel finden sich keinerlei Anhaltspunkte für die Beantwortung dieser Frage. Zwar legen andere Diptychen (vgl. Abb.194, 196, 198-200 und 202) eine Verbindung mit Maria nahe, doch ist es nicht möglich, diese Verbindung für die vorliegende Darstellung nachzuweisen. Die vorliegende, auf Goldgrund ausgeführte „Schmerzensmann-darstellung“ wird von einem breiten Rahmen, der aus einem stabförmigen äußeren und einem mit Filigranornamentik geschmückten inneren Teil gebildet wird, umschlossen. In ihr erscheint der „Schmerzensmann“ in Halbfigur mit einer im Vergleich zum Kopf und den zarten Händen sehr breiten Brust- und Schulterpartie, geneigtem Haupt, geschlossenen Augen und einem mit den Schmuckformen des inneren Rahmen versehenen Kreuznimbus, der sich nicht der Neigung des Kopfes angleicht, sondern senkrecht ins Bild gestellt ist. In den Händen sind die Wundmale sichtbar, aber nicht betont. Die Seitenwunde ist durch die vor der Brust nach oben gekreuzten Arme verdeckt. Der vor einem in den inneren Rahmen eingreifenden Kreuz stehenden Halbfigur sind zwei klagende, ebenfalls halbfigurige Engel beigegeben. Sie tauchen neben dem lateinischen Kreuztitulus aus einer Wolke auf und sind nicht auf den „Schmerzensmann“, sondern auf den Titulus bezogen, vor dem sie mit einer Hand ihre Augen bedecken. Da der Diptychonflügel weder signiert noch datiert ist, sind Überlegungen, ob der Flügel dem Œuvre eines namentlich bekannten Künstlers zugeordnet werden kann, angezeigt. Leider blieben sie bisher weitgehend ohne Erfolg. Giunta Pisano († vor 1257), der in die Diskussion gebracht wurde, ist zu alt; der umbrische Franziskus-Mstr. (zwischen 1260-80 nachweisbar) kommt sehr viel eher in Betracht, ist aber nicht sicher.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

I(H)E(SUS) NACARENUS REX IUDEO(RUM)
(Io 19,19)

Jesus der Nazarener, König der Juden
(Joh 19,19)

Literatur:

- Belting, H.: Bild, 1981, S.61, 149, 251f, 258, 265, 304, *Abb.101*
Ders.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985, S.178
Garrison, E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.210
Ders.: Panel Painting, 1976, S.103, Nr.267
Kermer, W.: Studien, 1967, I S.55f, II S.76f, 198, *Abb.95*
Marle, R.v.: Italian paintings: Panth. 4, 1929, S.316, *Abb.5*
Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.67f, 71, Pl.12b
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.200
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7f, 12
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.200, 208
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.180f

17 Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.)

E.13.Jh.; 58 x 41 cm

Kommentar: Die im Zweiten Weltkrieg vernichtete „Schmerzensmandarstellung“ aus Arezzo beeindruckt durch ihren Verzicht auf jegliches „Beiwerk“. Weder ein Kreuz, noch ein Sarkophag, noch andere Gegenstände oder Personen erweitern die Darstellung. Sie ist konzentriert auf die durch den Kreuznimbus gekennzeichnete Halbfigur Christi. Der „Schmerzensmann“ hält die Arme vor dem Körper fast waagrecht übereinandergelegt, und zwar so, daß sowohl die blutenden Wundmale in den Händen als auch das in der Seite sichtbar sind. Das zur Seite gesunkene Haupt ruht - ohne das der Halsansatz sichtbar ist - unmittelbar auf der Schulter, die Augen, die durch breite Augenbrauen betont werden, sind geschlossen. Durch die Neigung des Kopfes gerät die Darstellung aus der Achse. Dies wird nicht durch ein Gegengewicht - etwa eine Inschrift - korrigiert. Die Ränder des Tafelbildes wirken für den besonders im Schulterbereich massigen Oberkörper beengend. Da auch der Nimbus die Bildränder überschneidet, muß von der Möglichkeit ausgegangen werden, daß das Bild beschnitten wurde. Die eindrucksvolle Darstellung, die vor ihrer Zerstörung zahlreiche Risse in der Malschicht aufwies, ist einem unter dem Einfluß des Cimabue (1272-1302 nachweisbar) stehenden Künstler, aber auch anderen, wie Spinello Aretino (um 1346-1410) und der Schule von Siena, zugeschrieben worden. Doch eine Entscheidung der für die Datierung wichtigen Künstlerfrage ist anhand der Reproduktionen, auf die man heute wegen des fehlenden Originals angewiesen ist, wohl nicht mehr zu fällen, wohl aber ist festzustellen, daß die Darstellung in der Wahl des Bildausschnitts und der Körperwiedergabe eher den Darstellungen vom E.13.Jhs. ähnelt als den Darstellungen der 2.H.14.Jhs..

Literatur:

- Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23
Garrison, E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.210f, Pl.I-C
Ders.: Panel Painting, 1976, S.70, Nr.150
Marle, R.v.: development III, 1924, S.611
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.211, 259
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7f, 12, *Fig.7*
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.200f

18 Florenz (Firenze), Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r
1293 (Deckblattinschrift); 26,8 x 18,8 cm

Kommentar: Bei der 388 fol umfassenden Pergamenthandschrift, die in der Forschung auch unter der Bezeichnung „Supplicationes variae“ anzutreffen ist, handelt es sich um ein Sammelwerk, in das - der lateinischen Bezeichnung entsprechend - u.a. Psalmen, Offizien, Meditationen und Gebete aufgenommen wurden. Nach den der Handschrift zu entnehmenden Informationen läßt sich nicht entscheiden, „ob das Sammelprodukt von einem Konvent, einer Bruderschaft oder privat benutzt wurde: Vielleicht wurde es in allen drei Bereichen benutzt“ (Belting, S.218). Durch das auf fol 16-21 beigegefügte Kalendarium ist mit einiger Wahrscheinlichkeit Genua als Bestimmungsort auszumachen. Es ist ferner bekannt, daß die Handschrift von einem sonst unbekanntem Schreiber namens Manuelus geschrieben und von mehreren Künstlern illustriert wurde. Die Illustrationen betreffen die Textseiten, die mit Initialen und Randminiaturen geschmückt wurden, aber auch zahlreiche ganzseitige Miniaturen, die am Anfang des Kodex (fol 14f) bzw. an seinem Ende (fol 366-388) stehen. In beiden Komplexen findet sich jeweils eine „Schmerzensmandarstellung“. Die Handschrift befand sich lange in der Bibliothek der Medici.

Auf fol 387 der Handschrift - also im Komplex, der am Ende der Handschrift angefügten 45 ganzseitigen Miniaturen - findet sich eine aquarellierte Federzeichnung, die den „Schmerzensmann“ ohne beigegebene Gegenstände oder Personen zeigt. Die mächtige Halbfigur wird - wie die anderen dem Anhang zugehörigen Zeichnungen - nur von einem Doppelrahmen umschlossen, der an den Längsseiten die Außenseiten der Arme berührt und oben vom Kreuznimbus überschritten wird. Der „Schmerzensmann“ hat die Arme vor dem Körper übereinandergelegt. Aus den in beiden Händen sichtbaren Wundmalen und der Seitenwunde fließt - jeweils in dünnen Bahnen - Blut. Da aber das Haupt geneigt und die Augen geschlossen sind, d.h. mit der Darstellung ein Zeitpunkt nach Eintritt des Todes in den Blick genommen wird, ist ein Bluten der Wunden aus medizinischer Sicht unmöglich. Die vorhandene Bildkomposition enthält also einen Anachronismus, doch ist ein solcher für eine „Schmerzensmandarstellung“ nicht unmöglich, sondern beschreibt eher ihr Wesen. Die Darstellung auf fol 387 ähnelt sehr stark byzantinischen Darstellungen des „Schmerzensmannes“, ist aber von einem abendländischen Künstler angefertigt und - wie in Abb.4 - mit der römischen „facies Christi“ zusammengestellt worden. Sie ist also zweifellos als abendländisch anzusprechen, weist aber mit ihrer großen Ähnlichkeit gegenüber byzantinischen Darstellungen sehr eindrucksvoll auf die Nähe, in der gerade die frühen Darstellungen zueinander stehen, hin.

Literatur:

Bandinius, A.M.: *Catalogus...Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, 1774, S.748ff

Belting, H.: *Bild*, 1981, S.32, 62, 217f, 252, 257f, 305, Abb.105

Ciaranfi, A.M.: *Disegni: RIASA I*, 1930, S.325-348

CIZ 1/1, 1968, S.7f, 10-16, Taf.18b

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XI, XXX
 Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.24
 Neff,A.: Interpretation: ACISA XXIV 2, 1982, S.173-179
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.211f, 259, 268
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12
 Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.55
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179, 370, Abb.97

19a Florenz (Firenze), Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v

19b Florenz (Firenze), Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Ausschnitt)

1293 (Deckblattinschrift); 26,8 x 18,8 cm

Kommentar: Als zweite „Schmerzensmann-darstellung“ in der aus Abb.18 bekannten Handschrift ist eine in Deckfarben ausgeführte Randminiatur auf einer Textseite, und zwar auf fol 183, zu nennen. Die in Kreisform in eine Blattranke eingefügte Halbfigur des „Schmerzensmannes“ steht vor dem Kreuz. Das Haupt, das vom Kreuznimbus umschlossen wird, ist geneigt, die Augen sind geschlossen, der „Schmerzensmann“ also ohne Zeichen des Lebens dargestellt. Dennoch fließt auch hier - wie in Abb.18 - Blut aus den in den Händen sichtbaren Wunden. Die Darstellung, die auf die Halbfigur vor dem Kreuz konzentriert ist, ist am unteren Rand der Textseite angebracht und zwar als zum Text gehörige Miniatur. Über ihr ist eine Bernhard von Clairvaux zugeschriebene, jedoch nicht von ihm stammende Betrachtung zu lesen. Sie handelt von der umarmenden Liebe, mündet jedoch - dies wird zu oft vergessen - in die Frage „O guter Jesu, wieviel hast du für die Menschen gelitten?“. Sie zielt also im vorliegenden Fall auf das Heilsgeschehen ab. Nicht - wie in den Abb.108 und 110-112 - die Umarmung, sondern der „Schmerzensmann“ als der, der durch sein Tun für die Menschen die Frage aufgeworfen und damit eine Betrachtung seiner Passion veranlaßt hat, ist dargestellt. Die Interpretation geht damit über die, in der deutschen Mystik üblich gewordene Deutung des angeblichen Bernhardtextes, die sich auf ein Mitleiden, ein Sich-Versenken in die Leiden Jesu, konzentriert, ab.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

Incipiunt auctori-
 tates beati bernar-
 di.ad recordandum
 de deo.et.ad.acce(n)de(n)-
 dum sp(iritu)m in dei
 amorem. primo d(e)
 passione xp(ist)i.
 O Quam
 ueheme(n)-
 ti ample-
 xu ample-
 xasti me bone ih(es)u

Es beginnen die Auf-
 munterungen des seligen
 Bernhard, sich an Gott zu
 erinnern und den Geist zur
 Gottesliebe zu entflammen.
 Erstens vom
 Leiden Christi.
 O mit einer wie
 heftigen
 Umarmung
 hast du mich umarmt,
 guter Jesus,

quando sanguis
exiit de corde. aq(ua)
de latere. a(n)i(m)a d(e) co(r)po(r)e.
O amantissime iuue-
nis. q(ui)d fecisti. ut ta-
lia pateris certe i
ego sum causa dolo-
ris tui.
Ostendit tibi xp(ist)e o ho(mo)

manus. ut facias
que fecit. latus ut se(n)-
cias que sensit. pedes
ut ambules qua pe-
rexit.
O dulcis et desiderabil(is)
umbra sub alis ih(es)u
ibi e(st) et occurrentibu(s)
tutum refugiu(m). et du-
lice fecit refrigerium.

O homo si colligisses
stillas sanguinis
xp(ist)i cadentes. no(n)ne
eas cu(m) sollicitudine
custodires? quanto
magis a(n)i(m)am tuam
p(ro) qua sanguine(m) suu(m)
effudit. custodire a
debes?
O bone ih(es)u quanta p(ro)
hominib(us) passus es.

als das Blut aus dem Herzen
heraustrat, das Wasser aus
der Seite, die Seele aus dem Leibe.
O herzlieber junger Mann,
was hast du getan, um
solches zu leiden?
Gewiß bin ich die
Ursache deines Schmerzes.
O Mensch, Christus hat dir

seine Hände gezeigt, damit
du tust, was er tat, seine
Seite, damit du fühlst, was
er fühlte, seine Füße, damit
du wandelst, wo er ging.
O süßer und begehrenswerter
Schatten unter den Flügeln
Jesu. Dort ist auch für die, die
entgegenhandeln, sichere
Zuflucht, und er hat süße
Erquickung gemacht.
O Mensch, wenn du die fal-
lenden Blutstropfen Christi
gesammelt hättest, würdest
du sie nicht mit Sorgfalt
aufbewahren? Wieviel mehr
mußt du deine Seele,
für die er sein Blut
vergoß, bewahren?

O guter Jesu, wieviel hast
du für die Menschen gelitten

Literatur:

- Bandinius, A.M.: *Catalogus...Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, 1774, S.748ff
Belting, H.: *Bild*, 1981, S.32, 62, 121f, 252, 256f, 305, *Abb.38*
Bertelli, C.: *Image of Pity*: FS Wittkower, 1967, S.54
Ciaranfi, A.M.: *Disegni*: RIASA I, 1930, S.325-348
CIZ 1/1, 1968, S.7f, 10-16
Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis*: *Bulletin Varsovie* XII, 1971, S.23
Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.4f, 8, 23f, 26
Myslivec, J.: *Dvě studie*, 1948, S.24
Neff, A.: *Interpretation*: ACISA XXIV 2, 1982, S.173-179
Os, H.W.van: *Discovery*: JWCI 41, 1978, S.73f, Pl.15c
Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.1
Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.296
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Ringbom, S.: *Icon*, 1965, S.66
Schiller, G.: *Ikonographie* 2, 1968, S.213, 288f, *Abb.684*
Schrade, H.: *Beiträge*: *Deutschkundliches*, 1930, S.165
Stubblebine, J.H.: *Segna di Buonaventura*: *Gesta* VIII,2, 1969, S.7, 12, *Fig.6*
(*Ausschnitt*)
Thomas, A.: *Urbild*: RivAC X, 1933, S.55

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.198, 200, 205, 208, 213, 220,
Fig.4

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179, 198, 370, Abb.98

20 Torcello, Museum, Tafelbild

E.13.Jh.; 41 x 43 cm

Kommentar: Das fast quadratische Tafelbild aus Torcello zeigt die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ vor einem Kreuz mit nicht beschriftetem Titulus. Durch den Körper und den bis an den Bildrand reichenden Querbalken des Kreuzes entstehen im Bild vier kleine selbständige Bildfelder, zwei kleinere oberhalb und zwei größere unterhalb des Kreuzquerbalkens. In ihnen erscheinen zwei halbfigurige Engel mit verhüllten Händen oben und Maria und Johannes in ganzer Gestalt unten. Alle vier sind nimbiert und dem „Schmerzensmann“ zugewandt. D.h. in dieser Darstellung sind Personen anzutreffen, die sonst häufig in Kreuzigungsdarstellungen vorkommen. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ - als zentrale Darstellung des Tafelbildes - erscheint damit in einem eindeutigen Zusammenhang. Der „Schmerzensmann“ ist gegenüber den Assistenzfiguren um ein Vielfaches größer und zeigt Jesus Christus mit nur leicht geneigtem Haupt und blockhaft wirkenden Oberkörper. Bei der Körperwiedergabe ist auf anatomische Details - etwa Brustkorb, Schlüssel- und Brustbein - geachtet worden. Die Arme, die am Oberkörper anliegen, unterstützen in ihrer Haltung zwar die Senkrechte für die seitlichen Bildfelder, lassen aber für die nach oben übereinandergelegten Unterarme und die Hände zu wenig Raum, so daß diese unnatürlich stark verkürzt und die Finger überzart gebildet werden. In der auf dem Unterarm aufliegenden rechten Hand und in der Seite sind die Wundmale sichtbar. Sie sind jedoch nicht besonders betont. Unmittelbar über dem Oberkörper - ohne die Vermittlung durch eine Halspartie - setzt das leicht geneigte, vor einem Kreuznimbus erscheinende Haupt an. Die Gesichtszüge des „Schmerzensmannes“ und die geschlossenen Augen vermitteln den Eindruck großer Ruhe. Der „Schmerzensmann“ „kümmert sich“ nicht um die ihn anschauenden Personen. Alle fünf Personen der venezianischen Darstellung werden durch einen profilierten Rahmen zu einem Bild zusammengefaßt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Bildtext:

IC XC

Jesus Christus

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.64-67, 74, 251f, 265-270, 308, Abb.103

Ders.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985, S.178

Garrison,E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.210f, Pl.I-A

Ders.: Panel Painting, 1976, S.71, Nr.152

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.222f, 241, 249, 285

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7, 12

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.201

21 Rom (Roma), S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone

um 1300; ohne Rahmen: 19 x 13 cm, mit Rahmen: 28 x 23 cm

Kommentar: In der Reliquienkapelle in S. Croce in Rom steht ein Reliquiar, das die Form eines Triptychons hat. Seine Mitteltafel erhebt sich über einem messingbeschlagenen Sockel und wird von einem ädikulaartigen Aufsatz bekrönt. Im Zentrum des Reliquiars ist eine Mosaikikone eingelassen, die den „Schmerzensmann“ zeigt. Der halbfigurige „Schmerzensmann“ steht vor einem Kreuz mit beschrifteten Titulus, sein, von einem Kreuznimbus umgebenes Haupt ist auf die Schulter gesunken, die Augen sind geschlossen. Der Kopf ist - dies ist in der Haar- und Bartbehandlung besonders augenfällig - mit großer Sorgfalt ausgeführt. Obwohl er im Vergleich zu der kräftigen, eckig ausgeführten Schulterpartie, zu klein wirkt, wirkt er nicht deplaziert, sondern den etwas verkürzten Unterarmen angepaßt, die nahezu waagrecht vor dem Körper übereinandergelegt sind, so daß sowohl die Wundmale in den Händen als auch die blutende Seitenwunde sichtbar sind.

Die Darstellung in S. Croce ist bereits im Mittelalter in Zusammenhang gebracht worden mit einer Legende, die berichtet, daß Papst Gregor d.Gr. - während er die Messe las - Jesus Christus in Gestalt des „Schmerzensmannes“ gesehen haben soll. Diese Erscheinung habe Gregor d.Gr. im vorliegenden Bild festhalten lassen und jedem, der vor dem Bild in Andacht Gebete spricht, Ablass zugesagt. Das Zurückführen der „Schmerzensmann-darstellung“ auf den Papst des 6./7.Jhs. ist historisch nicht haltbar.

1. Es ist in Ost- und Westkirche vor dem 12./13.Jh. keine „Schmerzensmann-darstellung“ und vor 1400 keine Darstellung des Visionsgeschehens nachzuweisen. Es existiert auch schriftlich weder ein Hinweis in einer Vita Gregors d.Gr. noch in der Legenda aurea. Die Legende wird erst auf den seit dem 15.Jh. auftretenden Darstellungen der „Gregorsmesse“, daneben in einer Notiz von 1475 („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. Crucis, qui, devotione motus, concessit omnibus vere poenitentibus et confessis quatuordecim millia annorum de Indulgentiis dicentibus quotidie genibus flexis quinque Pater noster et quinque Ave Maria coram Imagine Pietatis cum Orationibus infrascriptis: et multi alii Pontificiis addiderunt, quae sunt viginti duo millia et septem anni et viginti tres dies.“) bzw. in einer Bildunterschrift von 1495 (vgl. Abb.316) erwähnt. Die Bildvorstellung müßte also mindestens 6 Jhe. bestanden haben, ohne das sie in Bild- oder Schriftform überliefert worden ist. Dies scheint jedoch mehr als unwahrscheinlich.

2. Ein Bild, das an die bildliche Überlieferung der Vision eines Hl. gebunden ist, kann zwar eine so weite Verbreitung finden, wie sie beim „Schmerzensmann“ vorhanden ist. Es dürfte aber nicht, da es an den von dem Hl. gestifteten Prototyp gebunden ist, eine solche Vielfalt voneinander abweichender Darstellungen hervorbringen wie es beim „Schmerzensmann“ der Fall ist.

3. Wie Bertelli nachwies, befindet sich auf der Rückseite der „Schmerzensmannikone“ eine Katharinendarstellung, die mit der Aufschrift +’H ’ΑΓΙΑ + KATEPINH versehen ist. D.h. Vorder- und Rückseite der ursprünglich bilateralen Ikone tragen griechische Aufschriften. Was sollte aber einen Papst des Abendlandes, für den fraglich ist, ob er selbst Griechisch konnte, veranlassen, griechische Aufschriften auf seine Darstellung zu setzen? Wozu wäre die Darstellung der Katharina nötig, wenn die „Schmerzensmannseite“ die Wiedergabe einer Vision ist? Sowohl die verwendete Schrift als auch die bilaterale Anlage weisen auf einen östlichen Ursprung hin.

4. Die Ikone ist umgeben von kleinen, zur Aufnahme von Reliquien bestimmten Fächern, die durch eine Glasabdeckung und schmale, aufgenagelte Metallrahmen geschützt sind. Die Reliquien, die in den einzelnen Fächern liegen, sind mit kleinen Inhaltsschildchen versehen, die eine Aufschrift in gotica rotunda, einer im 14.Jh. üblichen Schriftart, zeigen. Auch der vergoldete Silberrahmen, der zwischen der Ikone und den Reliquien vermittelt, stammt aus dem 14.Jh.. Er ist mit runden, Tierdarstellungen einschließenden Ornamentformen geschmückt, zwischen denen zehn Felder in Rautenform ausgespart sind. In die rautenförmigen Felder sind Zellschmelztäfelchen mit Wappen eingefügt worden, von denen vier erhalten geblieben sind: und zwar links oben das Wappen der Anjou, rechts oben das des Hl. Grabes, links unten das der Orsini-Montfort und schließlich rechts unten das Wappen der Balzo. Von den erhaltenen Wappen ist das Orisini-Wappen von besonderer Bedeutung, da überliefert ist, daß „Nikolaus von Orsini die von seinem Bruder Napoleone testamentarisch vermachten 3000 Goldgulden dem Papste Urban V zur Verfügung stellte, um den Kartäusern in S. Croce ein Kloster bauen zu lassen“ (Thomas, S.54), was die Kartäuser 1371 auch übernommen haben. Zum anderen ist durch Bertelli bekannt geworden, daß Raimondello Orsini, der Sohn des Nikolaus und Neffe des Napoleone, etwa 1380/81 auf dem Sinai war und von dort wahrscheinlich Ikonen und Reliquien mitbrachte, so daß ein „Ikonengeschenk“ an die neue Familienstiftung S. Croce sehr gut möglich erscheint.

Die Ikone wäre demnach ein byzantinisches Werk, das um 1380 nach S. Croce kam und hier in ein - aus dem 14.Jh. stammendes - Reliquiar gesetzt wurde. Da um 1400 die ersten Darstellungen der „Gregorsmesse“ auftauchen, ist es mehr als wahrscheinlich, daß die Legende von der Vision Gregors d.Gr. zwischen 1380 und 1400, d.h. zwischen der Ankunft der Ikone in S. Croce und den ersten bildlichen Überlieferungen der Legende, der Mosaikikone beigelegt worden ist. Doch bei der Rückführung der Ikone auf eine Vision hat man es nicht belassen, sondern man hat die Wirkung noch gesteigert, indem der Gläubige durch das andächtige Gebet vor der Ikone zugesagter Gnaden teilhaftig werden konnte. Die Ikone wurde also nicht allein als das Ergebnis der Vision eines in hohem Ansehen stehenden Papstes ausgegeben, sondern auch - wie die sie umgebenden Reliquien - als gnadenvermittelnd. Diese gnadenvermittelnde Funktion ging auch auf Kopien über, die von ihr angefertigt wurden. Die Ähnlichkeit des Sticks des Israel von Meckenem (Abb.

316) mit der vorhandenen Ikone und der Wert, den Meckenem auf die Herleitung von diesem vermeintlichen Urbild legte, werden damit verständlich. Meckenem - der der Legende Glauben schenkte - hat tatsächlich die - späte, von dem historischen Papst Gregor d.Gr. unabhängige, mit ihm aber durch die Legende verbundene - Ikone kopiert.

Da die Legende - wie glaubhaft zu machen versucht wurde - erst aus dem E.14.Jh. stammt und konkret mit der - heute noch in S. Croce vorhandenen - Ikone verbunden wurde, fällt die Suche nach einem römischen Prototyp weg. Man ist damit in der Forschung nicht mehr an die „Prototyp-Prämisse“ gebunden und somit wieder offen für die überlieferten „Schmerzensmann Darstellungen“ selbst. Die Legende ist, obgleich sie keine historischen Gegebenheiten wiedergibt und damit als Quelle für die „Schmerzensmann Darstellungen“ wenig nützlich ist, aufgrund ihrer großen Wirkungsgeschichte, und zwar besonders in den Darstellungen der „Gregorsmesse“, für die Forschung auch in Zukunft nicht „erledigt“. Was die Mosaikikone selbst betrifft, wäre noch hinzuzufügen, daß die byzantinische Arbeit, die ursprünglich aus Konstantinopel stammt, in den 60er Jahren restauriert worden ist. Dabei sind die kleinen Steine oder Stifte neu in die Wachsdecke, mit der die Holztafel bedeckt ist, eingelassen worden, so daß der heutige Eindruck durch Schäden fast unbeeinträchtigt ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, „Gregorsmesse“ (2.2.2.6.b)

Bildtexte:

Ο ΒΑCΙΑΕΥC ΘΗC ΔΟΞΗC der König der Herrlichkeit

IC XC Jesus Christus

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.60f

Ders.: Pie Jesu, 1931, S.4, 13

Ders.: Sepulcrum Domini, 1936, S.53

Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥC: Pro Mundi Vita, 1960, S.52f, 60

Belting,H.: Bild, 1981, S.34, 44, 46, 66f, 99, 114, 164, 167, 186f, 199, 276, 282, 308, Abb.14

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.6f, Fig.17

Ders.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985, S.178

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.65f, 132

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.40-46, 50, 52, 54, *Abb.1*, *Abb.2-6*, 9

Breitenbach,E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.23, 25, Abb. auf S.24

Browe,P.: Wunder, 1938, S.98

Dobrzeńiecki,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.10, Abb.5

Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.150f, 153f

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.46, 52

Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.67

Garrison,E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.211

Hamann-Mac Lean,R.; Hallensleben,H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.65, Taf.6b

Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.218

- Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst. LCI I(1974), Sp.419
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.9, 68-70
 Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.21f, 32, 39, 41, 91, 108, 117f, Abb.6
 Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.99, Fig.49
 Marucchi,O.: Resoconto: NBAC 18, 1912, S.160
 Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.VI f, X, XIII, XXI, XXIII, XXVIII
 Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.94
 Millet,G.: Recherches, 1916, S.484
 Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.13, 16, 25, 28
 Ders.: Rezension: BySl XXVIII, 1967, S.392
 Ortmayr,P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.97-100, 103, 108f
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.1, 10, 23f, 26, 29f
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.209f, 226, 236
 Parshall,P.: Imago contrafacta: Art History 16, 1993, S.556-558, 563, 573, 575, 579, Pl.4
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Ringbom,S.: Icon, 1965, S.29, 66
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.213
 Ševčenko,N.P.: Man of Sorrows: ODB 2(1991), S.1287
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.6, 12, Fig.4
 Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.71
 Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.52, 54-57, 60, 62-64, 70, Fig.1
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.198, 201, 205, 214f, 231, Fig.2
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.173, 175f, 178f, 183, 185, 215, 227, 370, Abb.96
 Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495
 Weitzmann,K. u.a.: Ikonen, 1984, S.22, Abb. auf S.76
 Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1031, 1033

22 Tatarna (Eurytania), Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone

2.H.13.Jh. / A.14.Jh.; ohne Rahmen: 17,5 x 13 cm, mit Rahmen: 23 x 17,5 cm

Kommentar: In Tatarna befindet sich eine Ikone, die - wie die Ikone in S. Croce Rom - als Mosaik ausgeführt worden ist. Im Zusammenhang mit dem „Schmerzensmann“ sind damit zwei Beispiele für die Anwendung dieser Technik überliefert. Die Tatarna-Ikone geht in der konkreten Gestaltung des Themas jedoch einen anderen Weg als die Rom-Ikone. Sie zeigt einen „Schmerzensmann“, der sich nur mit Mühe vor dem Kreuz aufrecht hält. Das leicht geneigte, von einem Kreuznimbus hinterfangene Haupt ist in der Darstellung des bis zur Brusthöhe wiedergegebenen „Schmerzensmannes“ ins Zentrum gerückt. Da senkrecht durch das 1964 restaurierte Bild eine, nach oben breiter werdende Fehlstelle läuft sowie zahlreiche kleinere Defekte im Mosaik vorhanden sind, ist der Eindruck erheblich gestört. Einige interessante Details sind aber dennoch sichtbar. Die Darstellung ist nicht gleichmäßig beleuchtet, sondern die Lichtführung ist so gewählt, daß die linke Körperhälfte des sehr muskulös wirkenden Oberkörpers im Schatten zu liegen scheint. Das Licht und damit die Betonung liegt auf der anderen Seite, auf die sich das Haupt neigt. Das ins Zentrum gerückte, durch die Lichtführung zusätzlich betonte Haupt ist - besonders was die Haar-, Augen- und Mundpartie betrifft - mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Die äußere Begrenzung der Darstellung bildet kein Rahmen - etwa ein vergoldeter Silberrahmen wie in Rom -, sondern sie wird optisch

durch den fast schachbrettartigen Wechsel von hellen und dunklen Steinen erzeugt. Neben diesen optischen Effekten wirken die breiten Konturlinien, die den Oberkörper und die parallel zum Körper laufenden Arme begrenzen, und der Versuch einer farblichen Abstufung des Kreuzstammes plump. Als Kreuztitulus ist auch hier - die auf byzantinischen Beispielen gelegentlich auftretende - Inschrift „König der Herrlichkeit“ zu lesen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

O BACIAEYC THC ΔΟΞHC der König der Herrlichkeit

IC XC Jesus Christus

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.167, 186-188, 308, Abb.73

Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.41f, Abb.7

Dobrzeński, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.25, Abb.6

Hetherington, P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990, S.29

Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.68, 70, Pl.12c

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.209, 226

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.178, 185, Abb.94

Weitzmann, K. u.a.: Frühe Ikonen, 1972, S.LXXXIII, Abb.48

Ders. u.a.: Ikonen, 1984, S.22

Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

23 Jerusalem (ירושלם), El-Kuds), Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone

Emails: 11-13.Jh., Rahmen: 13./14.Jh., heute vorhandene Ikone: um 1770; 39 x 32 cm

Kommentar: Im Unterschied zu den anderen „Schmerzensmann Darstellungen“ ist bei dem Beispiel aus der Jerusalemer Grabeskirche nur die Metallhülle einer Darstellung, nicht die Darstellung selbst erhalten. Die Hülle ist aus Goldblech getrieben worden und spart in ihrem Zentrum den Umriß eines leicht geneigten Hauptes aus. Das der Umriß für eine „Schmerzensmannikone“ ausgespart worden ist, läßt sich aus verschiedenen Details erschließen. Das Haupt ist von einem verzierten Kreuznimbus umgeben, oberhalb des Kreuznimbus' sind - wie in Abb.1 und 20 - zwei kleine Engel in Halbfigur angebracht und über dem Nimbus und in Höhe der Schultern werden Teile des Kreuzes - und mit ihnen der auf byzantinischen Beispielen häufig anzutreffende Titulus „König der Herrlichkeit“ - sichtbar. Der Aufbau der Hülle entspricht also genau dem bei anderen byzantinischen Darstellungen Beobachteten. Und doch ist die Metallhülle nicht nahtlos in das Vorhandene einzureihen. Sie enthält nämlich im äußeren - auf der Abbildung nicht sichtbaren - Rand rechteckige (Engel, Maria und Johannes, die drei Frauen, der Hauptmann, Josef von Arimathäa mit Nikodemus und zwei weibliche Personen) und runde (die Hetoimasia, kosmische Symbole, Engel, das Grab, die hl. Frauen und die Wachsoldaten) Emails. Da die Emails bisher häufig ins 11./12.Jh. datiert wurden, genöß die Metallhülle - wegen ihres vermeintlich hohen Alters - großes Ansehen. Daß dieses An-

sehen jedoch nicht in vollem Umfang gerechtfertigt ist, wird deutlich, wenn man die Emails genauer betrachtet. Zum einen stammen die Emails jeweils aus verschiedenen Zusammenhängen, die rechteckigen sind eher im Zusammenhang des Kreuzigungs- und Grablebungsgeschehens anzusiedeln, die runden dagegen im Zusammenhang der Herrschaft und des Gerichts. Sie sind also in sich keineswegs einheitlich. Zum anderen scheinen sie in den Längsseiten in ihrem Rhythmus nicht harmonisch. Für eine gleichmäßige Abfolge würden mindestens zwei runde Emails fehlen, so daß die Vermutung nicht abwegig erscheint, daß sie nicht für diesen Zusammenhang geschaffen, sondern erst geraume Zeit nach ihrer Herstellung in den vorliegenden Zusammenhang gebracht worden sind. Ihre Datierung kann also nicht als Datierung der Metallhülle gelten. Doch wann sind die einzelnen Bestandteile zu der heute bestehenden Metallhülle zusammengefügt worden? Hetherington spricht erneut das 13./14.Jh. als Zeitpunkt hierfür an. Doch ist dies nicht sicher. Fest steht nur, daß die als georgische bzw. Konstantinopler Arbeit geltende Metallhülle zum Zeitpunkt des Zusammenfügens der Bestandteile den „Schmerzensmann“ sowohl mit dem Kreuzigungs- und Grablebungsgeschehen als auch mit den Gedanken von Herrschaft und Gericht verbindet. Diese „Verbindung“ blieb auch erhalten, als die Hülle im 18.Jh. für eine von Dadjan Katzi gestiftete Ikone „wiederverwendet“ worden ist.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

	ΗΛΗΟΣ die Sonne	Η ΕΤΗΜΑCΙΑ die Hetoimasie	ΣΕΛΗΝΗ Mond	
	Ο ΒΑCΙΑΕΥC ΤΗC ΔΟΞΗC der König der Herrlichkeit			
ΜΡ ΘΥ Mutter Gottes	Ο ΑΡΧ(ΑΝΓΕΛΟC) ΜΙΧΑ(Η)Α der Erzengel Michael	ΙC Jesus	ΧC Christus	Ο ΑΡΧ(ΑΝΓΕΛΟC) Ο ΓΑΒΡΙΗΛ der Erzengel Gabriel
Η ΜΥΡΟΦΟΡ.. die Myrrhenträgerin	<i>myc domelsa šensa vnebasā šisit šemamk obeli, sibrzeno da sit q' uao, zc olit šendami vqmob: momiqsene, mqsnelo, sasupevelsa šensa, upalo...</i> In adoring with awe thine immeasurable suffering, O [thou who art] wisdom and the word, in fear of thee I say: remember me, saviour, in thy kingdom, Lord...			Ο ΛΟ(ΓΓΙ)ΝΟC der Longinus
ΙΩCΙΦ Κ(ΑΙ) ΝΙΚΟΔ(ΗΜΟC) Josef und Nikodemus	ΑΙ ΜΥΡΟΦΟΡ.. die Myrrhen- trägerinnen	Ο (ΑΝΓΕ-) Λ(Ο)C ΤΕ.. der Engel ..		Η CΤΡΑΤΙΟΤΕ Soldaten

Literatur:

Bauerreiß,R.: Sepulcrum Domini, 1936, S.53

Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥC: Pro Mundi Vita, 1960, S.52

Belting,H.: Bild, 1981, S.184-186, 201, 306, Abb.70

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.12, Fig.22

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.51

Hamann-Mac Lean,R.; Hallensleben,H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.66f

Hetherington,P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990, S.25-38

Кондаковъ,Н.П.: Путешествие, 1904, S.276-281

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.10-14, 18, 22, 101, 109

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.39

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.VI-VIII, X-XII, XXXIII, Abb.2

Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.92f

Millet,G.: Recherches, 1916, S.484, 486f

- Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.15-17, 27
 Ders.: Rezension: BySl XXVIII, 1967, S.392
 Os,H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.68f
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.2
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.204-206, 209, 222, 226, 238, 244-249, 260, 262, 266, 286
 Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.262, 296
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.213, 222
 Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.165
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.5, Fig.3
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.197, 204, 206, 216, 222
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.177f, 185
 Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495
 Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1031

2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter

2.1. Die sog. isolierten „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen mit derzeit nicht exakt bestimmbarer Aussage

24 New York, Melvin Gutmann Slg., Email

14.Jh.

Beschreibung: Die Gutmann Slg. im Oberlin College besitzt ein Emailtäfelchen in Vierpaßform mit kleinen Nasen und perlenbesetztem Rand, auf dem die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ vor neutralem Grund wiedergegeben ist. Das einzige zusätzliche Bildelement, das in die streng auf den „Schmerzensmann“ konzentrierte Gestaltung des Täfelchens einbezogen worden ist, ist ein in Schulterhöhe angebrachtes Christusmonogramm, das die neben dem „Schmerzensmann“ entstehenden freien Flächen der Vierpaßform füllt. Der „Schmerzensmann“ ist in der Bildmitte mit leicht geneigtem Haupt, geschlossenen Augen, schulterlangem Haar, Bart und einem Kreuznimbus, bei dem das Kreuz farblich abgesetzt ist, dargestellt. Er hält die Arme vor dem Körper nach unten zusammengelegt, wobei die rechte Hand über der linken liegt. Auf dem Handrücken der rechten Hand ist das Wundmal sichtbar, während auf die Wiedergabe der Seitenwunde verzichtet worden ist. Der „Schmerzensmann“ ist in ein langes, weißes Lendentuch gehüllt, das im Vergleich zu dem - in diesem Beispiel - fast schwächling zu nennenden Oberkörper füllig wirkt. Das byzantinische Täfelchen, über dessen Verwendung leider nichts bekannt ist, befand sich früher in St. Petersburg in der Slg. Botkin.

Bildtext:

IC XC

Jesus Christus

Literatur:

- Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.117
 Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.42
 Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.VIII
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.2, 60
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.165, *Taf.II, Abb.1*
Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.6
Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.178

25 St. Florian, Stiftsbibliothek, ms XI 393, fol 118v
um 1320; 30,5 x 22 cm

Beschreibung: In dem 304 Pergamentblätter umfassenden Missale der Passauer Diözese befindet sich die „Schmerzensmandarstellung“ als nachgetragene Zeichnung im fol 109-239 umfassenden Kanonteil. Bei der Darstellung handelt es sich um eine Halbfigur. Ihr Haupt ist nach rechts geneigt, die Arme sind vor der Brust gekreuzt. In den Händen sind deutlich die Wundmale zu erkennen. Die Finger der linken Hand umschließen die Seitenwunde und betonen sie damit. Die Darstellung rechnet mit einem Betrachter, denn nur durch ihn wird sowohl diese Geste als auch der kontaktsuchende Blick sinnvoll. Die Figur wirkt durch die sprechenden Augen, die gute Proportionierung und das natürlich über die Schultern fallende Haar menschlich und ansprechend. Dennoch ist sie gleichzeitig durch den Kreuznimbus klar von einem natürlichen Menschen abgesetzt.

Literatur:

Czerny,A.: Handschriften, 1871, S.154
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Schmidt,G.: Malerschule, 1962, S.69f, *Abb.68*

26 Wien, Slg. Anton Schmid, Zeichnung
1320-30; 19,5 x 12 cm

Beschreibung: In der Slg. Anton Schmid wird ein Blatt, auf dem sich die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ befindet, aufbewahrt. Da es sich um ein Einzelblatt handelt, ist eine inhaltliche, über die dargestellte Halbfigur hinausgehende Zuordnung nicht möglich. Der „Schmerzensmann“ ist skizzenhaft mit brauner Feder auf Papier gezeichnet. Die Körperkonturen wurden mit weißer Farbe hervorgehoben. Dies erleichtert die Betrachtung, besonders im dunklen rechten Bildteil. Das Haupt des „Schmerzensmannes“ ist nach vorn rechts geneigt, die Augen sind geschlossen, die Arme angewinkelt, die Hände übereinandergelegt. Unterhalb des angedeuteten Lententuches schließt sich übergangslos die untere Hälfte einer Sitzfigur an. - Es handelt sich bei dieser Zeichnung um eine toskanische Arbeit, die sich früher in der Slg. M. Wagner bzw. im Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg befand.

Literatur:

CIZ 1/1, 1968, S.65f, Taf.48b
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Abbildung: Universitätsbibliothek Göttingen

27 Regensburg, Kloster St. Klara, Steinplastik
1.H.14.Jh.; 1,70 m

Beschreibung: Die in einer Mauernische des Klosters St. Klara stehende Ganzfigur

des „Schmerzensmannes“ fällt zunächst durch ihre dünn und kantig wirkenden Gliedmaßen, das unnatürliche Standmotiv und die mechanisch herausgearbeiteten Rippenbögen auf und fordert damit die Anteilnahme des Betrachters heraus. Hände und Füße weisen die typischen Wundmale auf. Mit beiden Händen zeigt er auf das fünfte Wundmal, die Seitenwunde, wobei die Fingerspitzen der rechten Hand in der Wunde, die der Linken an der Wunde liegen. Der „Schmerzensmann“ ist mit einem an den Seiten geknoteten, knielangen Lententuch bekleidet. Sein Oberkörper neigt sich trotz des beide Beine gleichzeitig belastenden Standmotivs leicht nach rechts. Diese Neigung bestimmt die Kopfhaltung und die Blickrichtung des „Schmerzensmannes“.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 78, 154, Abb.68

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 289, Abb.699

28 München, Frauenkirche, Stuckplastik

1.H.14.Jh. / Mi 14.Jh.; 2,10 m

Beschreibung: Die ganzfigurige Stuckplastik in der Münchner Frauenkirche, die 1986-1988 farbig neu gefaßt wurde, befindet sich heute an einem Achteckpfeiler der Nordseite (Stufen zum Chorraum). Ihr ist am gegenüberliegenden Pfeiler eine - aus dem 16.Jh. stammende - Maria mit Kind zugeordnet. Im Vergleich zu Abb.27 wirkt der „Schmerzensmann“ hier feiner in der Durchbildung des Körpers. Sein Haupt mit dem schulterlangen Haar ist nach rechts geneigt, die Augen sind geöffnet. Die von einer Dornenkrone stammenden Blutspuren auf der Stirn weisen ebenso wie die fünf blutenden Wundmale auf die Qual des Leidens hin. Dieser Eindruck wird durch die aus den Wunden in Händen und Füßen radial austretenden Blutstropfen und die Stellung der Hände noch verstärkt. Zur Qual des Leidens im Kontrast stehend erscheint das knielange, tief ansetzende Lententuch, mit dem der „Schmerzensmann“ bekleidet ist. Es ist fein gefältelt und gesäumt und bringt durch seine Ausführung einen milden, harmonischen Akzent in die Darstellung.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a))

Literatur:

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.76, 153, Abb.61, Abb.62

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 289, Abb.696

Suckale,R.: Hofkunst, 1993, S.147, 195

29 Reutlingen, Marienkirche, Wandmalerei

um 1320; 1,90 m

Beschreibung: Von 1247 bis 1343 bauten die Bürger von Reutlingen - nach einem bei der Belagerung der Stadt abgelegten Gelübde - eine Kirche. In ihrer Westvorhalle befindet sich in der Nähe des südlichen Seitenportals die Darstellung eines ganzfigurigen „Schmerzensmannes“, die erst bei der Erneuerung der Kirche 1894-1901 entdeckt und 1985-88 restauriert wurde. Zur Rechten und Linken dieses „Schmer-

zensmannes“ knien zwei nimbierte Engel in langen Gewändern, die Kerzen tragen und zum „Schmerzensmann“ emporblicken. Es ist deutlich zu erkennen, daß sich die Flügel des linken Engels dem anschließenden Mauerbogen anpassen. Die sich mit ihren überdimensionalen Kerzen ablagenden Engel sind in dieser Form einmalig im „Schmerzensmannzusammenhang“. Ihren Sinn in der Darstellung könnten die Engel darin haben, die Dankbarkeit der Bürger für die Befreiung der Stadt zum Ausdruck zu bringen oder Jesus Christus die zu beklagenden Opfer anzubefehlen. Doch bleibt diese Deutung ohne weitere Informationen hypothetisch. Der „Schmerzensmann“, die Hauptfigur der Darstellung, ist - wie in Abb.27f u.ö. - mit einem knielangen Lententuch bekleidet und hält das Haupt nach rechts geneigt. Die Arme sind vor dem Körper übereinandergelegt.

Literatur:

Simson,O.v.: Mittelalter, o.J., S.201

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.226

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.202, 371, *Abb.109*

30 Ochsenfurt, Pfarrkirche, Steinplastik

um 1330; 1,80 m

Beschreibung: Die „Schmerzensmandarstellungen“ in Ochsenfurt, Schwäbisch-Gmünd (Abb.31) und Colmar (Abb.32) ähneln sich in ihrer Gestaltung. Besonders auffällig ist die an die Wange gelegte rechte Hand, die entsprechend der Geste des Johannes in zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen als Trauergebärde interpretiert wurde. Aber auch Gewandgestaltung, Gestik und Mimik sind vergleichbar.

Die fast vollplastische, schlanke Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ der Pfarrkirche in Ochsenfurt, die auf der Abbildung nicht ihre ursprüngliche farbige Fassung zeigt, ist in einen dunklen, reich ornamentierten Mantel gehüllt. Der Mantel, der durch die linke Hand gehalten wird, läßt nur die rechte Brusthälfte, die Hände und den linken Fuß frei und lenkt damit den Blick des Betrachters gezielt auf die blutenden Wundmale, die offene Seite und den melancholischen Gesichtsausdruck.

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.41

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 41-48, 50f, 82, 152, *Abb.5*

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300, 303

31 Schwäbisch-Gmünd, Heiligkreuzkirche, Steinplastik

1330-40; 1,30 m

Beschreibung: Die ursprünglich neben dem nördlichen Chorportal stehende Ganzfigur hat seit 1922 ihren Platz innen an der Südwand des Heiligkreuzmünsters. Der möglicherweise von einem oberrheinischen Mstr. ohne farbige Fassung geschaffene „Schmerzensmann“, der 1990 in seinem Steinmaterial gefestigt wurde, ist am linken Unterarm, am Mantel und im Sockelbereich beschädigt und weist darüber hinaus weitere kleine Fehlstellen auf. Die Ausdruckskraft der Figur wird durch diese Schäden aber nicht beeinträchtigt. Der „Schmerzensmann“ wirkt nachdenklich und

streng, aber nicht abweisend. Die rechte Hand ist an die Wange des leicht geneigten Hauptes gelegt, die linke Hand liegt flach auf dem Körper und weist auf die Seitenwunde. Er trägt einen weiten, den Oberkörper und den linken Fuß freilassenden Mantel. Das Mantelende liegt über dem linken Unterarm. In dem vom Mantel freigelassenen Fuß ist das Wundmal sichtbar. Trotz der Wundmale, die auf den Tod weisen, wird durch die Gestik und die offenen Augen auch Leben angezeigt.

Literatur:

Hartmann,P.: Monumentalplastik, 1910, S.50, 55, Taf.15

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.41

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.60f

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25f, 41, 44-51, 151f, Abb.3, Abb.4

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300, 303

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

32 Colmar (Kolmar), Museum Unterlinden, Steinplastik

1330-50; 1,55 m

Beschreibung: Die ungefaßte, schlanke Ganzfigur des „Schmerzensmannes“, die wie Abb.31 von einem oberrheinischen Mstr. (evtl. dem Mstr. des hl. Grabes in Freiburg) geschaffen wurde, ist in einem Garten in Colmar gefunden worden. Sie wirkt trotz der anatomischen Unstimmigkeit der Finger der linken Hand in ihrer Haltung hoheitsvoll. Dieser Ausdruck wird durch die faltenreiche und sorgfältig durchgearbeitete Drapierung des fast den gesamten Körper bedeckenden Mantels und die auf dem Haupt sitzende Taukrone unterstrichen. Der „Schmerzensmann“ hält das durch die rechte Hand gestützte Haupt geneigt. Die unter den zusammengezogenen Augenbrauen sichtbaren Augen sind geöffnet und nach unten gerichtet. In Händen, Füßen und der Seite sind Wundmale vorhanden. Diese sind aber nicht effektiv betont, sondern erscheinen unauffällig.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.60

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIIIff, XXXV, Abb.24a

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 41-46, 151, Abb.1f

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.215f, 289, Abb.692

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.202

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.202

33 Zürich, Landesmuseum, Holzplastik

1.H.14.Jh.; 96 cm

Beschreibung: Die in Zürich aufbewahrte vollrunde Plastik aus Graubünden ist aus Eichenholz gefertigt. Sie wird der Heinrichswerkstatt in Konstanz zugeschrieben. Im Unterschied zu Abb.30-32 ist der Oberkörper unbekleidet, das auch hier vorhandene, mit der linken Hand gehaltene Manteltuch bedeckt nur Hüften und Beine. Die vom Manteltuch freigelassenen Füße sind zerstört und lassen daher keine Aussagen über das genaue Standmotiv zu. Die stark blockhaft wirkende polychrome Plastik weist eine große Affinität zu Figuren des Grabchristus auf.

Literatur:

Futterer, I.: Bildwerke, 1930, S.82, 124, 177, *Abb.103*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.208

34 Nürnberg, St. Sebald (1. nördl. Mittelschiffspfeiler), Steinplastik

um 1350 / 1380; 2,07 m

Beschreibung: Am 1. nördlichen Mittelschiffspfeiler der Nürnberger Sebalduskirche steht ein „Schmerzensmann“, der durch das Fehlen äußerer Kennzeichen, wie Dornenkrone oder Nimbus, nicht sofort als solcher auszumachen ist. Die isolierte Figur ist bis in die Armhaltung hinein streng symmetrisch aufgebaut. Diese Symmetrie wird nur durch den im angewinkelten rechten Arm hervorschauenden Gewandzipfel aufgelockert. Die Arme des „Schmerzensmannes“ sind waagrecht vor dem Körper übereinandergelegt, die Hände umgreifen die Unterarme. Durch die seitlich aus dem Figurenblock herausragenden Ellenbogen wird der den ganzen Körper umhüllende, reich drapierte Mantel im Bereich des Oberkörpers straff gezogen. Da der Mantel nur Rücken und Arme des Oberkörpers bedeckt, ist zwischen den Rippenbögen die Seitenwunde sichtbar. Die Wundmale in den Händen und Details des Gesichts sind durch die verlorengegangene farbige Fassung heute nicht mehr zu sehen.

Literatur:

Martin, K.: Steinplastik, 1927, S.94-96, 148, *Abb.290*

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 53f, 152, *Abb.20*

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 289, *Abb.693*

35 Forchheim, St. Martin, Steinplastik

um 1350; 2,20 m

Beschreibung: Die fast vollplastische Sandsteinfigur eines „Schmerzensmannes“ an der Außenseite des Chores der Forchheimer Martinskirche hebt sich durch ihre ungewöhnliche Proportionierung von anderen „Schmerzensmannarstellungen“ ab. Zwischen dem überlängten Körper und dem relativ kleinen Haupt besteht hier nämlich eine erhebliche Diskrepanz, die durch die Größe des Kreuznimbus, der hinter dem Haupt angebracht ist, etwas gemildert wird. Das Haupt des „Schmerzensmannes“ ist leicht zur Seite, aber stärker nach hinten geneigt, der Blick nach oben gerichtet. Der Gesichtsausdruck - wie der gesamte Körperbau - wirken streng und leidvoll. Die Arme sind vor dem Körper übereinandergelegt, wobei die Hände mit den zart angedeuteten Wundmalen die Unterarme leicht berühren. Das locker über den Schultern und Oberarmen liegende Manteltuch umschließt den Körper bis auf den hart modellierten Brustkorb mit der Seitenwunde und die beiden Füße. Es verliert nach unten an Plastizität, so daß der Übergang zwischen dem Manteltuch und den Füßen kaum wahrnehmbar ist.

Der Forchheimer „Schmerzensmann“ ist wie *Abb.34* wegen der Haltung der Arme durch von der Osten als umarmender „Schmerzensmann“ bezeichnet worden. Doch

trifft diese Bezeichnung m.E. nicht das Dargestellte, da der „Schmerzensmann“ seine Arme - ohne Zwischenraum - am Körper hält.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.61, 63, 137, Abb.174

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.50f, 55-57, 152, *Abb.14*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.251

36 Eichstätt, Kloster St. Walburg, Holzplastik

um 1350; 70 cm

Beschreibung: Die auf ihrer originalen Plinthe stehende, farbig gefaßte Holzplastik ist als Halbfigur unter den sog. isolierten „Schmerzensmann Darstellungen“ sehr selten. Sie ist in der Gestaltung von Bauch- und Brustpartie nicht stimmig, im Bereich des Kopfes jedoch sehr sorgfältig modelliert. Das Haupt, auf dem eine Taukrone sitzt, ist leicht nach rechts geneigt. Der „Schmerzensmann“ blickt wehklagend und gedankenverloren nach unten. Dieser Gesichtsausdruck wird durch die flach auf den Körper gelegten Hände, mit den in ihren Handrücken sichtbaren großen runden Wundmalen, nachdrücklich unterstrichen. Er würde sich dem Betrachter sicher noch nachhaltiger einprägen, wenn dieser nicht durch Unsicherheiten in der Darstellung - wie die übertriebene Wiedergabe der Hals- und Schultermuskulatur oder die verkürzt und kantig dargestellten Arme, die nicht zu den großen, anatomisch unstimmigen Händen passen, - abgelenkt würde. Der mit Blutspuren bedeckte, nur mit einem angedeuteten Lendentuch bekleidete Körper ist auffällig langgestreckt. Die Figur diente im Kloster wahrscheinlich als Andachtsbild.

Literatur:

Bayerische Frömmigkeit, 1960, S.171f

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 78, 153, *Abb.63*

37 Diesdorf, Kirche, Holzplastik

um 1350; ca. 0,75 m

Beschreibung: Die Diesdorfer Holzplastik ist eine streng symmetrisch aufgebaute Ganzfigur, die den Darstellungen des Heilig-Grab-Christus sehr ähnelt. Einige äußere Kennzeichen - wie die schräg auf der Platte stehenden Füße und die - bei einer Standfigur seltenen - geschlossenen Augen - sprechen sogar dafür, die Figur nicht als „Schmerzensmann“, sondern als Grabchristus einzuordnen. Gegen eine solche Einordnung spricht jedoch, daß sowohl das schulterlange Haar als auch das knielange Lendentuch nach unten und nicht nach hinten fällt. D.h. die Figur ist als Standfigur angelegt. Der untersetzt wirkende Körper ruht sichtbar auf den kräftigen, gleichmäßig belasteten Beinen. Das Standmotiv zeichnet sich nicht durch Eleganz und Raffinesse aus und paßt damit gut zu dem eher schematisch aufgefaßten Brustkorb, den sehr großen Händen, den sparsam modellierten Gesichtszügen und der kappenartig wirkenden Taukrone auf dem Haupt. Bei der ursprünglich farbig gefaßten Diesdorfer Holzplastik sind die Wundmale in den nach unten gekreuzten

Händen und den breit gearbeiteten Füßen tief herausgearbeitet und durch zusammengesobene Hautwülste hervorgehoben.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.62f, 153, *Abb.37*

38 Brenner, Wallfahrtskirche, Holzplastik

1330-40; 1,96 m

Beschreibung: Die aus Lindenholz geschnitzte, rückseitig ausgehöhlte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ ähnelt im Figurenaufbau *Abb.37*, und doch ist sie noch viel eindeutiger als „Schmerzensmann“ anzusprechen. Die extrem hagere Ganzfigur steht fest auf beiden Beinen und neigt sich im Bereich des Oberkörpers ganz leicht nach rechts. Dies spricht ebenso gegen ihre Einordnung als Grabchristus wie das erhobene, dornengekrönte Haupt mit den offenen Augen, die tief in den Augenhöhlen unter den zusammengezogenen Augenbrauen liegen. Der „Schmerzensmann“ ist nur mit einem schleierartig dünnen, knielangen Lendentuch bekleidet, das die betont hagere Körperdarstellung durchscheinen läßt. Die Arme der ursprünglich farbig gefaßten Standfigur hängen kraftlos am Körper herab, die Hände sind über dem Lendentuch zusammengelegt und zeigen - wie auch die Füße - deutlich die Wundmale. Die Figur strahlt trotz der ungewöhnlichen Körperwiedergabe Festigkeit und ein gewisses Maß an Würde aus.

Literatur:

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 62, 153, *Abb.34*

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.289, *Abb.695*

39 Meißen, Albrechtsburg, Holzplastik

14.Jh.; 1,25 m

Beschreibung: In die Albrechtsburg ist ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“ gelangt, der ursprünglich für die sächsische Dorfkirche Langenstrieß bestimmt war und zwischenzeitlich in der Altertümersammlung in Dresden aufbewahrt wurde. Da das ungewöhnliche Einknicken der Beine der Figur nur ein sehr instabiles Stehen ermöglicht, liegt die Vermutung nahe, daß die gefaßte Holzplastik früher evtl. mit einem Kreuz verbunden war. Doch die heute abgeschlagenen Füße weisen sie als Standfigur aus. Das außergewöhnliche Standmotiv ist m.E. eher der kantigen, unorganischen Körperbildung zuzuschreiben. Sie ist in den nach unten gekreuzten abgemagerten Armen und dem nach rechts „abgeknickten“ Haupt besonders augenfällig, aber auch in Details wie der einzeln auf die Brust fallenden Haarsträhne oder der Brettartig wirkenden, seitlich herabfallenden Faltenbahn des Lendentuches vorhanden und bestimmt den Gesamtausdruck der Figur.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.58, 127

Francovich,G.de: L'origine: Kunstgeschichtl. Jb 2, 1938, S.225

Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.72

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXI

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.11, 49, 152, *Abb.12*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.202

40 Breslau (Wrocław), Museum, Holzplastik

1350-70; lebensgroß

Beschreibung: Die Provenienz der im Breslauer Museum aufbewahrten Ganzfigur ist unsicher. Sie wird als nürnbergische oder sächsische Arbeit angesprochen und soll aus einer Kirche am Südhang des Riesengebirges stammen. Sie ist vollrund gearbeitet und farbig gefaßt. Der „Schmerzensmann“, dessen starrer Blick den Betrachter zunächst irritiert, trägt ein Brust- und Bauchpartie, aber auch den vorgestellten linken Fuß freilassendes Manteltuch, dessen Enden unnatürlich steif an den Seiten herabhängen. Er hält Arme und Hände waagrecht vor dem Körper übereinandergelegt, so daß der rechte Arm den linken fast vollständig verdeckt und nur das Wundmal in der rechten Hand sichtbar ist. Aufgrund dieser Armhaltung wird die Breslauer Figur zu den sog. umarmenden „Schmerzensmännern“ gezählt. Doch erscheint diese Zuordnung als unzutreffend, da der „Schmerzensmann“ - ebenso wie *Abb.34* und *35* - seine Arme ohne Zwischenraum am Körper hält und sich in seiner Mimik kein Interesse an Zuwendung widerspiegelt. Sein Gesichtsausdruck ist durch das in langen, korkenzieherartigen Locken auf die Schultern fallende Haar, die starren Augen und die Stirnglatze, die durch die weit hinten sitzende Taukrone sichtbar wird, streng und unnahbar.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.56, 152, *Abb.25*

41 Nürnberg, Frauenkirche, Steinplastik

nach 1350; 1,85 m

Beschreibung: Die im Chor der Nürnberger Frauenkirche stehende gefaßte Ganzfigur fällt sofort durch ihre ungewöhnliche Körperhaltung auf. Das Haupt der Plastik ist - wie bei anderen für einen hohen Standort geschaffenen Figuren - relativ weit nach vorn geneigt. Der „Schmerzensmann“ schaut zum Betrachter hinab. Das auf den Schultern liegende, bis zu den Füßen herabfallende Manteltuch fällt unterhalb der vor dem Körper übereinandergelegten Arme in tiefen Falten, so daß der Eindruck entsteht, daß sich der Bauch vorwölbt. Da sich auch die Knie unter dem Manteltuch abzeichnen, erscheint das Stehen der Figur instabil und unnatürlich, wirkt die Körperhaltung insgesamt nicht ausgeglichen. Auch die Kopfbildung läßt mit dem glatten, sehr streng nach hinten fallenden Haar, den kleinen, etwas abstehenden Ohren und der spitzen Nase leichte Schwierigkeiten in der Modellierung erkennen, so daß der Eindruck der Unsicherheit und Unvollkommenheit entsteht. Dieser Eindruck muß aber nicht zwangsläufig dem Unvermögen des Künstlers zugeschrieben werden, sondern könnte für den „Schmerzensmann“ ebenso programmatisch sein. Dadurch, daß das Manteltuch Brust und Füße freiläßt, sind die Wundmale in Händen und Füßen der Steinplastik sichtbar.

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.41

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.65, 68, 139, Abb.197

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.52f, 152, *Abb.16*

42 Würzburg, Museum, Steinplastik

um 1360; 90 cm

Beschreibung: Die ursprünglich farbig gefaßte Sandsteinfigur erscheint sehr schlank. Durch die - im Verhältnis zum übrigen Körper - sehr lange Oberschenkelpartie wirkt der „Schmerzensmann“ fast aufgeschossen. Nachdrücklich unterstützt wird dieser Eindruck durch einen bis zum Boden reichenden Mantel, der die Figur einhüllt und nur die Brust und den linken Fuß freiläßt. Der Mantel, der am Hals mit einer runden Schließe zusammengehalten wird, liegt im Bereich der Oberarme relativ eng am Körper an, fällt aber von einem in der Beuge des linken Arms hervorschauenden Mantelzipfel ausgehend nach unten faltenreicher. Die vom Mantel freigelassene Brust ist mit großen flächig wirkenden Partien unnatürlich gebildet. Sie wird von unverhältnismäßig kurzen Ober- und Unterarmen gerahmt. Die Ganzfigur, die im Bereich des Kopfes, vor allem aber der Füße beschädigt ist, zeigt in den Händen und der Seite Wundmale. Sie blickt den Betrachter aus knopfartigen Augen unverwandt an und macht im Unterschied zu Abb.41 einen in sich gefestigten Eindruck.

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.16

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.62, 159

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.52, 58, 152, *Abb.15*

43 Halberstadt, Dom (Chorumgang), Steinplastik

um 1370; ca. 1 m

Beschreibung: Im Chorumgang des Domes zu Halberstadt steht eine ursprünglich farbig gefaßte, ganzfigurige Darstellung des „Schmerzensmannes“, die durch ihre hohe Plastizität beeindruckt. Die stilistisch mit dem Elisabethretabel in Magdeburg (Abb.116) zusammenhängende Steinplastik wirkt trotz ihrer kräftigen Statur nicht derb. Der „Schmerzensmann“ ist nur mit einem, aus mehreren übereinanderliegenden Stoffbahnen bestehenden, sorgfältig durchgearbeiteten Lendentuch bekleidet. Er hält seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt, wobei die linke Hand den rechten Unterarm zu stützen scheint. Von dem nach rechts gewendeten Haupt fallen unter der Taukrone die langen Haare in dünnen Strähnen auf die Schultern herab. Ein dichter, mit relativ grober Riefelung strukturierter Bart umrahmt das Gesicht mit den offenen Augen und dem leicht geöffneten Mund. Der Oberkörper schwingt leicht nach links aus.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25f, 57f, 70, 152, *Abb.31*

44 Nürnberg, St. Sebald (nördl. Seitenschiff), Steinplastik
um 1380; 1,95 m (mit Sockel)

Beschreibung: Eine sich ihrer Umgebung gut einfügende Pfeilerfigur im nördlichen Seitenschiff der Nürnberger St. Sebalduskirche macht in ihrer geraden Körperhaltung, dem leicht nach rechts geneigten Haupt und einem ähnlich Abb.34 fallenden, die Figur einhüllenden Manteltuch einen ruhigen, gütigen Eindruck. Dieser Gesamteindruck wird durch die vorhandenen Beschädigungen im Bereich des rechten Fußes, des Gewandsaums und der Finger, die nachträgliche farbige Fassung und einige Ergänzungen - z.B. an den Fingern - nicht beeinträchtigt. Die unter der hohen, glatten Stirn liegenden offenen Augen des „Schmerzensmannes“ sind auf den Betrachter gerichtet, bannen ihn jedoch nicht. Der „Schmerzensmann“ hat die Arme vor dem Körper übereinandergelegt, wobei die feingliedrigen Hände jeweils das Handgelenk des anderen Arms umgreifen. In den Händen und der Seite sind die Wunden zu erkennen.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.157

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.53-55, 152, *Abb.23*

45 Nürnberg, St. Sebald (Dreikönigsportal), Steinplastik
um 1380; 1,77 m

Beschreibung: Nach den Abb.34 und 44 tritt mit der Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ am Dreikönigsportal die dritte Darstellung der Nürnberger Sebalduskirche in den Blick. Die Figur ähnelt in ihrem Aufbau sehr stark Abb.34. In ihrer Ausführung jedoch zeigt sie eigene Akzente. Der auffallendste Unterschied liegt in der weit ausladenden Gestaltung. Sowohl die ineinandergelegten Hände der angewinkelten Arme als auch das Manteltuch betonen die Waagerechte und gewinnen durch den relativ kurzen, in seiner Durchbildung schematisch erscheinenden Oberkörper zusätzlich an Gewicht. Die Sandsteinfigur läßt die in Abb.34 vorhandene weiche Körper- und Gewandbehandlung - z.B. in der Faltenbildung des Manteltuchs oder in der Ausführung der Augenhöhlen und des Haars - vermissen. Sie neigt - dies wird besonders mit der klaffenden Seitenwunde deutlich - zu einer härteren, drastischeren Figurenauffassung.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.157

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.53f, 152, *Abb.19*

46 Nürnberg, St. Lorenz (südl. Seitenschiff), Steinplastik
1375-1400; 1,50 m

Beschreibung: In der St. Lorenzkirche Nürnberg steht im südlichen Seitenschiff am achten Strebepfeiler von Westen die Darstellung eines „Schmerzensmannes“. Die gefaßte Strebepfeilerfigur steht in ein über die Schultern gelegtes, knielanges Manteltuch gehüllt mit vor dem Körper zusammengelegten Armen ruhig da und blickt auf den Betrachter herab. Sie ist der Figur am westlichen Südportal der Lorenz-

kirche (Abb.47) unmittelbar vergleichbar, unterscheidet sich von dieser aber durch die geringere plastische Durchbildung des Körpers, besonders des Brustkorbs, der fast zylindrischen Arme und des kapuzenartig auf die Schultern fallenden Haars. Sie ist gegenüber anderen Darstellungen unverwechselbar durch ihr nach vorn geneigtes, sehr hageres und langgestrecktes Haupt, das durch einen langen Bart, der sich in der Mitte teilt, zusätzlich verlängert wird. Weder in den Händen noch in den durch das Manteltuch nicht bedeckten Füßen sind Wundmale zu erkennen. Doch legt der Vergleich mit der ungefaßten Portaldarstellung, die Wundmale zeigt, die Vermutung nahe, daß sie bei der Strebepfeilerdarstellung - als Bestandteil der farbigen Fassung - auch vorhanden waren, die jedoch zusammen mit dieser verloren gegangen sind.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.156

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 53, 152, *Abb.18*

47 Nürnberg, St. Lorenz (westl. Südportal), Steinplastik

1375-1400; 1,25 m

Beschreibung: Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ am westlichen Südportal der Nürnberger Lorenzkirche ähnelt in Gewandung, Armhaltung, Haar- und Bartbildung Abb.46. Sie unterscheidet sich von ihr in der plastischeren Durchbildung der Figur, die neben Details auch das kontrapostische Standmotiv einschließt. Die links vom Portal stehende, ungefaßte Sandsteinfigur neigt sich in Richtung des Portals. Ihr Blick ist auf die durch das Portal Eintretenden gerichtet. Der „Schmerzensmann“ ist mit einem weich und natürlich fallenden Mantel bekleidet, unter dem sich ganz leicht das Knie des Spielbeins abzeichnet. Die Füße bleiben unbedeckt und zeigen ebenso wie die Hände Wundmale.

Literatur:

Martin,K.: Steinplastik, 1927, S.68, 157

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.53, 152, *Abb.21*

48 Regensburg, Domkapitelhaus, Steinrelief

1375

Beschreibung: Wie eine übernatürliche Erscheinung tritt die halbfigurige Darstellung des „Schmerzensmannes“ über einer breiten stilisierten Wolkenkrause aus dem Wandfeld der Kapelle in der Rast in Regensburg heraus. Die gefaßte Halbfigur ist unausgeglichen proportioniert. Sie besitzt einen kurzen Oberkörper, auf dem waagrecht die ebenfalls sehr kurzen Arme liegen. Hände und Kopf sind demgegenüber sehr viel größer dargestellt. Auf den Wundmale zeigenden Händen und dem nach rechts geneigten Kopf liegt in der Darstellung die Betonung. Nur sie sind fast vollplastisch gearbeitet, während der Körper sonst sehr stark der Fläche verhaftet ist. Doch ihre Aussage ist nicht eindeutig. Während die Hände etwas unsichtbar an sich zu drücken scheinen, hat der Blick der offenen Augen über die Hände hinweg ein anderes Ziel. Da die Darstellung evtl. zu dem darunter angebrachten Epitaph des

Ulrich und Otto von Woller (um 1375) gehört, wäre die Geste der Hände als ein In-Schutz-Nehmen einleuchtend, der eher nachdenkliche Blick dagegen nicht.

andere mögliche Zuordnung:

(Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.))

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.127

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.27, 57, 152, *Abb.26*

49 Frauenwörth, Benediktinerinnenabtei, Holzplastik

2.H.14.Jh.; 1,04 m

Beschreibung: In seiner Bewegtheit mit dem weit nach rechts und etwas nach vorn gebeugten Oberkörper und den demonstrativ an die Seitenwunde gelegten Händen ist der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ aus Frauenwörth als ein eigenständiges Werk unter den sog. isolierten „Schmerzensmann Darstellungen“ anzusprechen. Die 1395 erstmals in der Klosterchronik erwähnte süddeutsche, evtl. aus dem Chiemgau stammende Arbeit trägt heute eine im 19.Jh. erneuerte farbige Fassung, so daß die den gesamten Oberkörper bedeckenden Blutstropfen, die sich an den Wundmalen in den Händen noch konzentrieren, bei der Betrachtung nicht mit einbezogen werden können, obwohl sie den Eindruck der Figur mitbestimmen. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt in der Sichtbarmachung der mit der Passion verbundenen Qualen. Er wird umgesetzt in einer Vertikalen von Seitenwunde und Kopf. Während die Seitenwunde als solche in diesen Gedankenkreis führt, ist er bei der Gestaltung des Kopfes durch die breite Taukrone, die eingefallenen Wangen, die unter den zusammengezogenen Augenbrauen hervorsehenden traurigen Augen und den leicht geöffneten Mund bewußt herausgearbeitet worden.

Literatur:

Bayerische Frömmigkeit, 1960, S.172f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 289, *Abb.698*

Stabat mater, 1970, S.54

50 Bozen (Bolzano), Franziskanerkirche, Steinrelief

1342-47 / 1360-80; 104 x 58 cm

Beschreibung: Ganz anders geartet als *Abb.49* ist die Ruhe und Würde ausstrahlende Dreiviertelfigur des „Schmerzensmannes“ in einem hochrechteckigen Bildfeld mit profiliertem Rahmen im Westflügel des Kreuzgangs der Franziskanerkirche in Bozen. Die im Hochrelief gearbeitete, gefaßte Figur ruht optisch auf einer leicht aus der Fläche tretenden Standplatte auf. Sie ist mit einem links geknoteten knielangen Lendentuch bekleidet, sie hält die schwächtigen Arme mit den etwas überlängten Fingern vor dem Körper übereinandergelegt und das Haupt leicht nach rechts geneigt. Auf die Gestaltung des Hauptes ist - neben der des Lendentuches - besonders viel Sorgfalt verwendet worden. So heben sich mit dem in Wellen auf die Schultern fallenden Haaren und der über der Stirn zusammengebundenen Taukrone

die Elemente, die das Gesicht des „Schmerzensmannes“ rahmen, als strukturierte Elemente vor dem schmucklosen Kreuznimbus gut ab. Der Blick des „Schmerzensmannes“ ist ruhig, ohne Anzeichen von Schmerz.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 56f, 152, *Abb.28*

Ders.: Schmerzensmann: FS Theodor Müller, 1965, S.101, *Abb.3*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Suckale,R.: Hofkunst, 1993, S.221, *Abb.173*

Weingartner,J.: Kunstdenkmäler Südtirols III.2, 1926, S.115, *Abb.14*

51 Fabriano, Slg. Fornari, Tafelbild

1372

Beschreibung: Die Figurenauffassung der Tafel in Fabriano erinnert sehr stark an frühe Beispiele des „Schmerzensmannes“, wie z.B. *Abb.20* und *21*. Der in Halbfigur vor einem neutralen, gerahmten Bildfeld wiedergegebene hält sein Haupt vor einem ornamentierten Nimbus leicht nach rechts geneigt. Die Augen sind geschlossen, die Gesichtszüge im Vergleich zum Körper hart. Die Arme des „Schmerzensmannes“ sind vor dem Körper übereinandergelegt, die Hände hängen leicht herab. In ihnen, aber auch in der Seite sind die Wundmale, aus denen Blut fließt, deutlich sichtbar. Die Darstellung, die Allegretto Nuzi (um 1315/20-1373) zugeschrieben wird, erscheint in ihrem längsrechteckigen Bildfeld, das im Bereich des Kopfes erweitert ist, in einer ungewöhnlichen Form. Diese Form würde leichter verständlich, wenn die Tafel einem Altarzusammenhang zugeordnet werden könnte. Doch ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht einmal der Aufenthaltsort des Tafelbildes eindeutig zu bestimmen. Van Marle gibt die Galerie von Urbino an.

Kontext:

hoc opus pinxit Alegrittus Nutii de
Fabriano An(n)o MCCCLXXII

Dieses Werk malte Allegretto Nuzi aus
Fabriano im Jahre 1372

Literatur:

Crowe,J.A.; Cavalcaselle,G.B.: *Geschichte II*, 1869, S.361

Marle,R.v.: *development V*, 1925, S.160f, *Fig.102*

Millet,G.: *Recherches*, 1916, S.488

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

52 Galatina, S. Caterina, Steinrelief

um 1380-90

Beschreibung: Als figürlicher Schmuck des Giebels der Katharinenkirche von Galatina ist die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ gewählt worden, und zwar, wie Bertelli meint, nicht zufällig. Die Giebelskulptur erinnert für ihn an den vorübergehenden Aufenthalt der Mosaikikone von S.Croce in Jerusalem Rom (*Abb.21*) in dieser von Raimondello Orsini erbauten Kirche. Doch spricht von den wenigen noch erkennbaren Details die Haltung der Arme, die vor dem Körper nach oben gekreuzt sind, eher gegen eine Verbindung mit der römischen Mosaikikone. Für eine Verbindung mit der römischen Ikone spricht nur das Vorhandensein einer, in ihrer Form an eine Ädikula erinnernden Nische, da auch die Ikone in einem Reli-

quiar in Ädikulaform aufbewahrt wird. Doch ist zu beachten, daß die Ikone erst nach ihrem Galatina-Aufenthalt nach Rom und damit in das Reliquiar kam. Eine „steinerne“ Erinnerung an den Aufenthalt könnte somit nur nachträglich angebracht worden sein. Sie ist zudem nicht eindeutig nachzuweisen, da das „Gehäuse“, in dem die Halbfigur hier steht, zwar selten ist, aber doch im Zusammenhang mit dem „Schmerzensmann“ z.B. in Abb.132, 194, 221 und 236 vorkommt. Der Dreiecksgiebel der Nische, in der der „Schmerzensmann“ steht, wird im vorliegenden Beispiel von kleinen Säulen, denen Gebälkstücke aufgelegt sind, getragen. Die Nische ist gefällig in den über Konsolen vorkragenden Giebel eingefügt. Die neben ihr vorhandenen Seitenflächen bleiben leer.

Literatur:

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.45, *Abb.13*

53 Köln, Kartäuserkloster, Schlußstein

E.14.Jh.

Beschreibung: Der ungefaßte Schlußstein mit der Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ im Kartäuserkloster Köln gibt diesen in der schon mehrfach beobachteten Form mit vor dem Körper nach unten gekreuzten Händen und nach rechts geneigtem, dornengekröntem Haupt vor einem Kreuznimbus wieder. Die mit erstaunlich großer Plastizität aus dem glatten Hintergrund herausgearbeitete Figur erscheint über einer Wolkenkrause. Sie wirkt aber nicht entrückt und weltfern, sondern sehr naturalistisch. Über einer sehr breit gearbeiteten Brust- und Schulterpartie sitzt ein - trotz der zu erwartenden hohen Anbringung und der damit verbundenen geringen Betrachtungsmöglichkeiten - sehr fein modelliertes Haupt, das umgeben von dem Kreuznimbus über den Rand des Schlußsteins hinausragt. Auf dem langen, in einzelnen Strähnen auf die Schultern fallenden Haar sitzt eine schwere Taukrone, die tief ins Gesicht gerutscht ist. Die Gesichtszüge, besonders die eingefallenen Wangen, der qualvoll geöffnete Mund und die schwer in den Augenhöhlen liegenden geöffneten Augen zeugen eindrucksvoll von der Schwere des mit dem Wundmal in der rechten Hand Angedeuteten.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.66, 153, *Abb.39*

54 Magdeburg, (ehem.) St. Johannis, Steinplastik

E.14.Jh.

Beschreibung: Am Chor der Magdeburger Johanniskirche befand sich außen ein Relief, das über einem zerstörten Oberkörper den Kopf eines „Schmerzensmannes“ zeigte. Da im Zuge der für die heutige Nutzung der Kirche als Ruine notwendigen Sicherungs- und Ausbauarbeiten alle vorhandenen Skulpturen abgenommen wurden, erschien eine Nachfrage zu Verbleib und Erhaltungszustand des „Schmerzensmannes“ wichtig. Diese ergab nun überraschenderweise, daß sich der „Schmerzensmann“ unter den noch eingelagerten 378 Skulpturen nicht auffinden läßt. Da auch keine Nachrichten über seine Zerstörung existieren, muß er als verschollen ange-

sehen werden. Der im Relief gearbeitete Kopf des „Schmerzensmannes“ hatte - in der 1935 publizierte Aufnahme - trotz des schon damals schlechten Erhaltungszustandes einen unverwechselbaren Ausdruck. Dieser wurde vor allem durch die müde unter den nachdenklich zusammengezogenen Augenbrauen liegenden Augen geprägt. Die Wangenknochen des „Schmerzensmannes“ traten leicht heraus, sein Mund war geschlossen. Wellig auf die Schultern fallendes Haar rahmte das Gesicht, ohne es zu verdecken. Auf dem nach vorn und leicht nach rechts geneigten Haupt saß deutlich sichtbar eine derbe Taukrone. Das Ganze wurde von einem schlichten, der Neigung des Hauptes folgenden Kreuznimbus hinterfangen.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.58, 152, *Abb.27*

55 Turin (Torino), Museo dell'Arte Antica, Holzplastik

4.V.14.Jh.; lebensgroß

Beschreibung: Die aus Gressan stammende, streng symmetrisch aufgebaute Ganzfigur erinnert auf den ersten Blick - wie *Abb.33* und *37* - an eine Heilig-Grab-Darstellung. Daß sie aber als Standfigur und somit als „Schmerzensmann-Darstellung“ gedacht ist, wird durch das etwas nach vorn geneigte Haupt, die reiche, abwärts gerichtete Fältelung des knielangen Lententuchs und die Stellung der Füße deutlich. Der „Schmerzensmann“ hat seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt, die Handgelenke sind mit einem Strick, der wahrscheinlich eine spätere Zutat ist, gefesselt. Durch die gefesselten Hände wird noch einmal klar, daß auch ein jüngerer Zeitgenosse die Arbeit nicht als Heilig-Grab-Christus verstanden hat. Sein Verständnis der Figur als Ecce-homo-Darstellung ist in diesem Fall durch die geöffneten Augen und die ohne fremde Hilfe mögliche Armhaltung naheliegend. Ihr stehen allerdings die erst nach der Kreuzigung vorhandenen Wundmale entgegen. Daß die Wundmale bei dieser Figur leicht übersehen werden können, ist nur allzu verständlich, da sowohl der rechte Unterarm ergänzt als auch die Füße beschädigt sind, so daß nur ein Wundmal wirklich sichtbar ist. Der Turiner „Schmerzensmann“ verfügt nicht über die gleiche Ausdrucksstärke wie z.B. *Abb.54*. Das wellige auf die Schultern herabfallende Haar und der lockige Bart rahmen ein längliches, in seinen Formen strenges Gesicht. Diese Strenge setzt sich auch in den sehnig modellierten Armen und der unnatürlich, fast netzartig wirkenden Oberfläche des Brustkorbes fort. Sie wird auch durch das Standmotiv nicht aufgelockert.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann: FS Theodor Müller, 1965, S.101-103, *Abb.1*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

56 Leipzig, St. Nikolai, Steinplastik

um 1400; 0,95 m

Beschreibung: Auch die Leipziger Nikolaikirche bewahrt in ihrem Kapitelsaal die gefaßte Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ auf. Sie ist durch eine später angebrachte Konsole mit Beschriftung - ähnlich wie *Abb.55* - als Ecce-homo-Darstel-

lung verstanden worden. Verursacht hat diese Deutung möglicherweise die ungewöhnliche Haltung der nach unten gekreuzten, aber nicht durch Fesseln miteinander verbundenen Hände. Gegen sie spricht aber das Vorhandensein der Wundmale, von denen das Wundmal in der linken Hand besonders deutlich zu erkennen ist. Da die Wundmale aber Bestandteil der farbigen Fassung sind und unklar ist, ob die heutige Fassung die ursprüngliche ist, kann die Deutung der Figur als „Schmerzensmann“ ebenso gut eine nachträgliche sein wie die des Ecce homo. Die Formalia lassen in diesem Fall keine eindeutige Entscheidung zu. Die Figur neigt sich im Bereich des Oberkörpers nach rechts. Dieser Neigung folgen das Haupt und die geöffneten Augen mit den schweren Augenlidern. Nicht so recht zu der Neigung passen will hingegen das in der Bestimmung von Stand- und Spielbein unentschiedene Standmotiv. Die Figur ist in einen hinter der Figur bis zum Boden herabfallenden an der Vorderseite Brust und Beine freilassenden Mantel gehüllt, der schleierartig dünn wirkt.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.67, 153, *Abb.40*

57 Frankenberg, Unserer Lieben Frauen, Steinplastik

1380-1400; 77,5 cm

Beschreibung: Die heute wegen der Zerstörung ihrer Arme als Torso erscheinende vollplastische Ganzfigur aus Frankenberg beeindruckt den Betrachter vor allem durch das Bemühen um eine naturalistische Wirkung im Bereich des Oberkörpers und des Lententuches. Erstaunlich schlecht fügen sich diesem Bemühen die Beine und die auf einem hohen, relativ roh belassenen Terrainsockel stehenden Füße ein. Sie sind zudem in ein unentschiedenes, instabil wirkendes Standmotiv, das beide Beine gleichmäßig zu belasten sucht, eingebunden. Der aus grauem Sandstein gearbeitete, nur wenige Reste der ursprünglichen farbigen Fassung zeigende „Schmerzensmann“ bleibt dieser durch die Beine bestimmten Achse verhaftet. Nur sein Haupt neigt sich aus dieser Achse nach rechts und leicht nach vorn. Auf ihm sitzt eine breite, wie ein Reif wirkende Taukrone, die gegenüber dem Gesicht mit den klagend zu Boden blickenden Augen und dem geöffneten Mund, den eingefallenen Wangen und den, unter den wellig herabfallenden Haaren auffällig herausgearbeiteten Ohren relativ einfach wirkt. Der „Schmerzensmann“ ist mit einem kunstvoll geknoteten Lententuch bekleidet, das mit einer umlaufenden Borte gesäumt ist.

Literatur:

Deckert, H.: Kunst, 1932, S.42f

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.70, 153, *Abb.51*, *Abb.52*

58 Nürnberg, St. Sebald (Nordwand des Chores), Steinplastik

um 1400; 1,10 m

Beschreibung: Bei den in Nürnberg existierenden „Schmerzensmann-Darstellungen“ lassen sich zwei große Gruppen unterscheiden. Die erste Gruppe wird durch die *Abb.34* und *44-47* repräsentiert. Zu einer zweiten Gruppe gehören *Abb.64* und die

an der Nordwand des Westchores der Sebalduskirche stehende, gefaßte Ganzfigur. Beide Gruppen unterscheiden sich durch die verschiedene Handhaltung, Gewand- und Bartbildung, aber auch durch das Vorhandensein einer Taukrone in der zweiten Gruppe. Darüber hinaus hat jede Figur unverwechselbare Züge, die sie von jeder anderen abheben. Der „Schmerzensmann“ von der Nordwand des Chores der Sebalduskirche unterscheidet sich von seinem unmittelbaren Vergleichsbeispiel (Abb.64) besonders durch die harte Formen vermeidende Körpermodellierung, was etwa im Bereich der Beine zur Nivellierung der Knöchel führt. Das Standmotiv bleibt durch das in seinem hinteren Teil knöchellange, in seinen Formen bretthaft steif wirkende Lententuch unklar und unsicher. Seine Arme hat der „Schmerzensmann“ nach oben angewinkelt, die Hände auf der linken Brustseite aufeinandergelegt, wobei das Wundmal in der rechten Hand gut sichtbar ist. Die Hände bilden optisch ein Gegengewicht zu dem nach rechts gewendeten, leicht geneigten Haupt. Das Gesicht des „Schmerzensmannes“ zeigt keinerlei Anzeichen von Schmerz. Er blickt gütig zum Betrachter herab.

Literatur:

Martin, K.: Steinplastik, 1927, S.157

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.71, 153, *Abb.53*

59 Breslau (Wrocław), Museum, Holzplastik

um 1390; 1,95 m

Beschreibung: Die ursprünglich isolierte Darstellung des „Schmerzensmannes“ ist nachträglich in den Schrein des Altars der Goldschmiede zwischen Petrus und Paulus eingefügt worden. Die weit ausladende Ganzfigur in einem reich drapierten, langen Manteltuch und rechts geknotetem, eng anliegendem Lententuch ist etwas größer als die schräg dahinter angeordneten Apostel. Alle drei Figuren stehen in einer Architekturdekoration mit hängenden Schlußsteinen, deren Rückseite geschlossen und mit zwei Engeln geschmückt ist. Auf den zugehörigen Altarflügeln sind links Geißelung und Verspottung, rechts Ecce homo und Beweinung zu sehen. D.h. der „Schmerzensmann“ wird von Passionsszenendarstellungen gerahmt, was bei seiner ursprünglichen Aufstellung in einer Kreuzkapelle nicht wundert. Die Figur, deren Stehen etwas mühsam und unsicher wirkt, hat den Oberkörper über der scharf akzentuierten Taille nach rechts geneigt. Die in der rechten Seite sichtbare Seitenwunde bildet das Zentrum der Darstellung. Dies wird einerseits durch die linke Hand, die auf sie weist, betont. Dies wird andererseits durch die weit ausladende Geste des rechten Armes, der den nötigen Raum schafft, unterstrichen. Der Neigung des Oberkörpers folgend und sie verstärkend ist auch das Haupt mit einer Dornenkrone, der heute die Dornen fehlen, nach rechts geneigt. Der „Schmerzensmann“ blickt einen vor dem Altar stehenden Betrachter an, ihm weist er die Seitenwunde.

Literatur:

Drost, W.: Malerei, 1938, S.48f

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.41

Lossow, H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.74

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.83f, 154, *Abb.80*

Stabat mater, 1970, S.47

60 Waltersberg, Pfarrkirche, Steinplastik

um 1400; 1,80 m

Beschreibung: Eine ursprünglich ungefaßte, durch spätere Hinzufügungen stark veränderte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ besitzt die Pfarrkirche in Waltersberg. Die ponderierte Figur, deren Oberkörper leicht nach links ausschwingt, ist mit einem natürlich fallenden, nur Brust und Füße freilassenden Mantel bekleidet. Die Arme sind vor dem Körper übereinandergelegt, wobei die Hände jeweils das Handgelenk des anderen Arms umgreifen. In diese in sich geschlossene Geste ist - ohne daß es dafür Parallelen in anderen „Schmerzensmann-Darstellungen“ gäbe - nachträglich ein Rohrkolben gesteckt worden. Dieser wirkt ebenso unpassend wie die ebenfalls erst später hinzugefügte, aus zahlreichen dünnen Reiseren bestehende Dornenkrone, die auf das schulterlange, gewellte Haar gesetzt wurde. Der „Schmerzensmann“ hat seine Augen geöffnet und blickt mit leicht offen stehendem Mund gedankenverloren in die Ferne. Eine Kommunikation zwischen Figur und seinem Gegenüber ist nicht beabsichtigt, wohl aber ein Betrachten der Figur. Zu diesem Zweck sind auch die Wundmale, die in der rechten Hand und der Seite sichtbar sind, angebracht.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.55f, 152, *Abb.24*

61 Frankfurt/M., Historisches Museum, Steinplastik

um 1400; 1,39 m

Beschreibung: Die Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ im Historischen Museum in Frankfurt/M. hat mit dem gewellten, schulterlangen Haar, einer sorgfältig gedrehten, auf dem Deckhaar sitzenden Taukrone und seiner feinen Gesichtsbildung ein ausdrucksvoll gestaltetes Haupt, das auf dem eher schwächtigen und unbeholfen gearbeiteten Körper fast wie ein Fremdkörper wirkt. Der Übergang zwischen dem geneigten Haupt und dem Körper erfolgt zudem recht abrupt. Der „Schmerzensmann“ hält die Arme vor dem Körper verschränkt, so daß die Hände jeweils den anderen Oberarm berühren. Die Seitenwunde ist durch diese Armhaltung zwar verdeckt, die Wundmale in den Händen aber sind gut sichtbar. Unterhalb der tief herabgeführten Rippenbogen setzt in der scharf markierten Taille ein knielanges, an den Seiten stärker gefältetes Lententuch an. Es läßt zwei nicht vollrund gearbeitete Beine auf einem kegelförmigen Sockel über einer achtseitigen Standplatte frei. Die mittelrheinische Darstellung strahlt - trotz gewisser Unsicherheiten in der Ausführung - Ruhe aus.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.70, 153, *Abb.50*

62 Saalfeld, St. Johannis, Steinplastik

um 1400; 1,15 m

Beschreibung: Am Nordportal der Saalfelder Johanniskirche steht ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“, der wegen seiner porös wirkenden Oberfläche sehr auffällig ist. Die ungefaßte Figur steht - das linke Bein als Spielbein leicht zurückgesetzt - auf einem unregelmäßigen, beschädigten Sockel. Da die für das Standmotiv eingeführte Differenzierung in Stand- und Spielbein im Oberkörper keine Fortsetzung findet, ist keine wirklich ponderierte Figur entstanden. Die vorhandene Unsicherheit in der Figurenauffassung ist durch ein großes Manteltuch, das nur Brust und Beine freiläßt, kaschiert. Es wird durch die linke Hand des waagrecht über den Körper gelegten Arms gehalten. Der rechte Arm ist angewinkelt, die rechte Hand ist - wie etwa in Abb.30-32 - an die Wange des kaum spürbar zur rechten Seite geneigten Hauptes gelegt. Unter der auf dem Haupt sitzenden Taukrone fällt das gewellte Haar auf die Schulter. Es umrahmt zusammen mit dem Bart ein schmales Gesicht mit knopfartigen Augen und einem leicht geöffneten Mund. Dem Saalfelder „Schmerzensmann“ ist keine Regung, wie das Empfinden von Schmerz oder das Ausstrahlen von Güte, anzumerken.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.47f, 152, *Abb.7*

63 Maria-Weißenstein, Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, Steinplastik

um 1342-47 / A.15.Jh.; 1,02 m

Beschreibung: Neben Abb.50 ist der „Schmerzensmann“ in Maria-Weißenstein (Südtirol), der 1977 von der Leonhardikapelle in die Wallfahrtskirche kam, der einzige unter den sog. isolierten „Schmerzensmann Darstellungen“, der als Dreiviertelfigur geschaffen wurde. Die ungefaßte Sandsteinfigur wirkt, als würde sie knien. Abgestimmt auf diese kniend anbetende Haltung scheinen Handhaltung und Gesichtsausdruck. Beide Hände liegen ruhig vor dem Körper, der linke Arm wird von der rechten Hand am Handgelenk gehalten. Der im Vergleich zum Körper recht große, nicht geneigte Kopf wirkt vor allem durch seine wachen, nicht fixierenden Augen unter den leicht zusammengezogenen Augenbrauen, aber auch durch die auf jede Schärfe verzichtende Modellierung von Nase, Mund und Bart. Der Gesichtsausdruck ist insgesamt mild und freundlich. Doch sind die an die Passion erinnernden Kennzeichen - wie die Wundmale in den Händen oder die Taukrone - nicht ausgeblendet, sondern mit eingebunden. Die ungefaßte, nur mit einem Lententuch mit vorwiegend waagerechter Faltenbildung bekleidete Figur bildet im Unterschied zu vielen anderen Darstellungen ein in sich geschlossenes Ganzes.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.67, 112, 153, *Abb.41*

Suckale,R.: Hofkunst, 1993, S.242, *Abb.185*

64 Nürnberg, St. Lorenz (1.nördl. Turmstrebepefeiler), Steinplastik
um 1400; 1,11 m

Beschreibung: Die bereits unter Abb.58 erwähnte Sandsteinfigur am 1. nördlichen Turmstrebepefeiler der Lorenzkirche in Nürnberg steht auf einem breit gearbeiteten Terrainsockel. Sie ist nur mit einem vorn knielangen, hinten knöchellangen dünnen Tuch bekleidet. Die ponderierte Ganzfigur hält die Arme vor der Brust nach oben, so daß sich die Handgelenke auf der linken Brusthälfte kreuzen. In beiden Handrücken, aber auch in der Seite und den Füßen sind die Wundmale gut sichtbar. Die Arme markieren in ihrer Gestik auch die untere Grenze des Bereichs, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Sein Zentrum liegt in dem nach rechts geneigten Haupt mit den geschlossenen Augen, dem fest geschlossenen, von einem Bart gerahmten Mund und dem gewellten, langen Haar, auf dem eine Taukrone sitzt. Das durch Bart und Taukrone beinahe rechteckig erscheinende Haupt der ungefaßten Figur ist im Vergleich zur Körper- oder Lententuchbildung viel organischer und sorgfältiger durchgebildet.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.71, 153, *Abb.49*

65 München, Bayerisches Nationalmuseum, Steinplastik
nach 1400; 57 cm

Beschreibung: Das Bayerische Nationalmuseum beherbergt eine leicht untersetzt wirkende Sandsteinfigur des „Schmerzensmannes“, die bis auf die Brust vollständig in einen langen, reich gefältelten Mantel gehüllt ist. Ein Betrachter der Figur wird dadurch konsequent auf die sichtbaren Körperteile, den durch den Mantel freigelassenen Oberkörper und das Haupt, gelenkt. Merkwürdigerweise bildet jedoch das wenige vom Körper „Sichtbare“ keine Einheit. Die Wendung des Hauptes und die Gestik der auf dem Oberkörper liegenden Hände sind verschieden. Während die rechte Hand auf die Seitenwunde weist und die linke Hand in diese zu greifen scheint, ist das Haupt stark nach links gedreht und damit von der Seitenwunde abgewendet. D.h. Gestik und Blickrichtung stehen in Spannung zueinander. Für einen in Blickrichtung stehenden Betrachter verdeckt die linke Hand die Seitenwunde und damit das von den Händen in den Mittelpunkt Gestellte. Der Widerspruch ist nicht zu lösen. Die Figur, die teilweise noch Reste einer alten Fassung zeigt, weist zwei voneinander unabhängige Zentren auf, die um die Seitenwunde gelegten Hände mit den Wundmalen einerseits und das Haupt mit den geöffneten Augen und dem leicht geöffneten Mund andererseits.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.79, 154, *Abb.69*

66 Stralsund, St. Nikolai, Holzplastik
um 1400; leicht überlebensgroß

Beschreibung: Durch seinen mächtigen sternförmigen Strahlenkranz unverwechselbar

ist der ganzfigurige, mit Wundmalen in Händen, Füßen und der Seite gezeichnete „Schmerzensmann“ im nördlichen Chorumgang von St. Nikolai in Stralsund. Die farbig gefaßte Figur, die um 1860 restauriert und 1954 gereinigt wurde, steht hier evtl. noch an ihrem ursprünglichen Standort, wofür als stützendes Indiz das an der angrenzenden Chorschranke angebrachte Wappen Christi gelten kann. Gegen eine Schaffung für diesen Ort spricht aber die Haltung der rechten Hand, die im Segensgestus erhoben, aber nicht nach vorn zum Betrachter, sondern zur Seite gedreht ist. Mit dem zur Seite ausgestreckten Arm wird nicht nur der sonst geschlossen wirkende Figurenblock aufgesprengt, sondern die Geste findet auch durch die Blickrichtung des „Schmerzensmannes“ keine Unterstützung. Der Blick folgt in seiner Neigung nach vorn vielmehr der an die blutende Seitenwunde gelegten linken Hand und dem deutlich vorgesetzten rechten Fuß, bleibt also dem Figurenblock verhaftet. Die zwar in ihrem Standmotiv etwas unsichere, aber sonst gut durchmodellerte Figur ist mit einem knielangen, in seiner Faltengebung erstaunlich mechanischen Lententuch bekleidet.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.98, 155, *Abb.109*, *Abb.110*

67 Landshut, Heilig-Geist-Kirche, Steinplastik

um 1410; 80 cm

Beschreibung: Außen am Turm der Heilig-Geist-Kirche ist in einer Nische ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“ zu sehen, der durch die - auch in *Abb.68* vorhandene - starke Neigung seines Oberkörpers besonders auffällt. Eine Deutung dieser Haltung ist schwierig, aber im Zusammenhang mit der unter der Darstellung stehenden Inschrift möglich. Das Blut aus der „Seitenwunde“ wird durch die starke Neigung „vergossen“, es tropft auf den Boden und geht damit ein in den am Sebastianstag (20.1.) 1407 begonnenen Bau der Landshuter Heilig-Geist-Kirche. Jesus Christus ist der Grund, „auf welchem der ganze Bau ineinandergefügt wächst zu einem heiligen Tempel in dem Herrn“ (Eph 2,21). Der Landshuter „Schmerzensmann“ trägt einen Mantel, der im unteren Teil eine kaum zu bändigende, kaskadenartig herabfallende Stofffülle zeigt. Sein dornengekröntes Haupt ist - im Gegenzug zu dem nach rechts geneigten Oberkörper - nach links geneigt. Da Nase und Bart sehr beschädigt sind, hat sich der Gesichtsausdruck stark verändert. Die in tiefen Augenhöhlen liegenden, weit geöffneten Augen blicken heute etwas starr geradeaus.

Bildtext:

anno domini m 407 in die s(an)c(t)i sebastiani positus est primus lapis operis huius

Im Jahre des Herrn 1407 am Tage des hl. Sebastian wurde der erste Stein dieses Hauses gelegt.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.83, 154, *Abb.81*

68 Altdorf, Pfarrkirche, Steinplastik

um 1419; etwa 80 cm

Beschreibung: Wie in *Abb.67* steht auch der ganzfigurige „Schmerzensmann“ der Kir-

che zu Altdorf in einer Nische außen an der Südseite des Turms. Ob diese Nische jedoch sein ursprünglicher Aufstellungsort ist, scheint fraglich, da die Standplatte der Figur über die Vorderkante der Nische hinausragt. Daher ist auch die unter der Nische angebrachte Inschrift nicht zwangsläufig auf den „Schmerzensmann“ zu beziehen, auch wenn sie im jetzigen Kontext recht sinnvoll erscheint. Das Blut des „Schmerzensmannes“, das durch die Neigung des Körpers „vergossen“ wird, ist auch für den Verstorbenen „vergossen worden“. Leider ist die Figur einschließlich ihrer Bemalung stark beschädigt, so fehlen der rechte Arm, der wahrscheinlich den jetzt unmotiviert neben der Figur stehenden Gewandzipfel hielt, und die linke Hand, die auf die Seitenwunde wies. Dadurch bleibt unklar, inwieweit sie vielleicht das Standmotiv, das mit dem sehr weit nach rechts gestellten rechten Bein heute sehr unglücklich wirkt, optisch positiv beeinflusst hätten. Das Haupt des „Schmerzensmannes“ ist nach vorn geneigt und ganz leicht nach rechts gedreht. Auf dem Haupt sitzt eine - heute beschädigte - Dornenkrone.

Bildtext:

albrecht ratmulner
1419

albrecht ratmulner
1419

Literatur:

Kunstdenkmäler IV, 2, 1914, S.23, 29

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.84, 154, *Abb.82*

69 Wien, Slg. Dr. Hofstätter, Holzplastik

A.15.Jh.; 72 cm

Beschreibung: In der Neigung des Oberkörpers *Abb.67* und *68* ähnlich, doch etwas verhaltener als diese stellt sich die wahrscheinlich aus Niederösterreich stammende, heute in Wiener Privatbesitz befindliche ganzfigurige Holzplastik des „Schmerzensmannes“ dar. Die vollplastisch gearbeitete Figur steht mit leicht vorgesetztem rechten Fuß auf einer unregelmäßig geformten, an der Vorderseite ergänzten, flachen Standplatte. Sie ist mit einem knielangen, hinter dem Körper bis zum Boden herabfallenden Tuch bekleidet. Da die Hände einschließlich eines Teils des Unterarms fehlen, bleibt die Gestik der Arme unklar. Ihr Fehlen hat allerdings auch den positiven „Nebeneffekt“, daß die zwischen den schematischen Rippen des schwächtigen Oberkörpers hervortretende stark blutende Seitenwunde in diesem Zustand viel besser sichtbar ist. Der Oberkörper und das Haupt bleiben bei der Wiener Darstellung - im Unterschied zu *Abb.67f* - in einer Achse, so daß das längliche Gesicht, das von langem, in einzelnen Locken herabfallendem Haar gerahmt wird, in seiner länglichen Form noch betont wird. Dies kann auch die auf dem Haupt sitzende und einen waagerechten Akzent darstellende Dornenkrone kaum mildern. Der Wiener „Schmerzensmann“ hat die Augen geöffnet, sein Blick ist jedoch leer.

Literatur:

Stabat mater, 1970, S.94f, *Abb.41*

Wilm,H.; Ehrhardt,A.: Kunst, 1942, S.26f, *Abb.91*

70 Ulm, Städtisches Museum, Holzplastik

um 1420; 1,01 m

Beschreibung: Die gefaßte Ulmer Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ ist mit einem faltenreichen Manteltuch bekleidet. Doch liegt dieses nicht - wie sonst häufig - über den Schultern und umhüllt den gesamten Körper, sondern es ist nur um die Hüften und über den linken Unterarm der Figur gelegt und fällt hinter ihr bis zum Boden herab. Durch das linksseitige Halten des Manteltuchs wird im Gegenzug ein Ausschwingen der Oberkörpers nach rechts veranlaßt. Ungewöhnlich an dieser Figur ist ferner die Haltung der aus den Gewandfalten hervorschauenden linken Hand. Es scheint, als habe sie einen heute verlorenen Gegenstand, z.B. eine Auferstehungsfahne, gehalten. Doch da ein solcher nicht vorhanden ist, sind die Passionskennzeichen, wie die teilweise verlorengegangene Dornenkrone, die Wundmale in Händen und Füßen und die blutende Seitenwunde, die einzigen verbliebenen Anhaltspunkte. Sie weisen nachdrücklich auf eine Einordnung der Figur als „Schmerzensmann“. Dies um so mehr, da auch der Gesichtsausdruck nichts Sieghaftes - wie es für einen Auferstandenen naheliegen würde - hat, sondern durch die eingefallenen Wangen und den gesenkten Blick eher Mitleid erregend wirkt. Die Einordnung wird zusätzlich durch den herabhängenden rechten Arm, der in seiner Handfläche demonstrativ das Wundmal weist, unterstützt.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.86, 154, *Abb.84*

71 München, Slg. Oertel, Holzplastik

15.Jh.; 68 cm

Beschreibung: Eine niederrheinische Eichenholzfigur in Münchener Privatbesitz, deren Arme abgeschlagen sind, hat - wie in Abb.70 - das um die Hüften gelegte Manteltuch über den linken Arm gelegt. Die wieder zu beobachtende Neigung nach rechts ist hier aber anders motiviert. Sie ist Teil eines die ganze Figur einschließlich des Hauptes einbeziehenden C-Schwungs. Das Haupt ist dem Körperschwung entsprechend nach rechts geneigt und sogar noch nach rechts gewendet. Zwischen ihm und dem Oberkörper vermittelt das gewellt auf die Schultern fallende Haar. Eine ähnlich feine Abstimmung ist auch zwischen der Geste des rechten Arms und dem Gesichtsausdruck zu beobachten. Der flehende Blick, der durch die hochgezogenen Augenbrauen und den leicht geöffneten Mund intensiviert wird, ist auf einen schräg vor der Figur gedachten Betrachter gerichtet. Diesem wird auch der rechte Arm entgegengestreckt, in dessen Hand sich wahrscheinlich - wie heute noch an Füßen und Seite zu sehen - ein Wundmal befand. Die stark beschädigte, ursprünglich farbig gefaßte Figur, die durch ihre ausgewogene Gestaltung beeindruckt, scheint um Mitleid zu bitten.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.129, *Abb.163*

72a Rothenburg, Burg, Steinplastik (beschädigtes Original)

72b Rothenburg, Burg, Steinplastik (Kopie an St. Jakob)

15.Jh.; 2,10 m

Beschreibung: Die stark beschädigte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ von der Ostseite der Jakobskirche in Rothenburg o.d.T. befindet sich heute im Reichsstadtmuseum. Sie ist an der Kirche durch eine Kopie ersetzt worden, die gegenüber dem Original an Dornenkrone und Bart geringfügig, an Oberkörper und Manteltuch z.T. erheblich ergänzt ist. Die Kopie steht auf einer unmittelbar unter dem Fenster hervorkragenden Konsole und verdeckt damit teilweise das in der Laibung sitzende vierbahnnige Kirchenfenster. Oberhalb des „Schmerzensmannes“ stehen unmittelbar vor der Fensterfläche drei weitere, abgestuft angeordnete Skulpturen unter mächtigen Baldachinen, ein etwas erhöhter Jesus an der Geißelsäule und zu seiner Rechten bzw. Linken Johannes und Petrus. Der „Schmerzensmann“ ist in Größe und Anbringung von den anderen unterschieden und ohne Zweifel die Hauptfigur dieser Gruppe. Er neigt sein Haupt, auf dem eine dicke, geflochtene Dornenkrone sitzt, nach vorn und blickt zu einem unter dem Fenster stehenden Betrachter herab. Er weist diesem mit der linken Hand die blutende Seitenwunde. Seine Rechte liegt - das herablaufende Blut auffangend - unter der Wunde. Doch ist zu beachten, daß sowohl die Seitenwunde als auch die Hände ergänzt sind und in dieser Form nicht zwangsläufig der ursprünglichen Intention entsprechen müssen. Denn auch ein Halten des Manteltuches scheint, wenn man die Faltenbildung betrachtet, in diesem Falle möglich.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 83, 154, *Abb.79*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Abbildung: Bildarchiv Foto Marburg

73 Passau, Museum, Steinplastik

um 1410; etwa 1,20 m

Beschreibung: Ursprünglich in der Ölbergkapelle des Doms zu Passau, heute im Museum ist eine Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ zu sehen, die durch einen großen Totenschädel, der zwischen den Füßen des „Schmerzensmannes“ liegt, recht sonderbar erscheint. Dieser Schädel ist - in Anlehnung an Kreuzigungsdarstellungen - in zweierlei Hinsicht als sinnvolle Ergänzung einer „Schmerzensmannndarstellung“ zu verstehen, einerseits als Schädel Adams und damit als Sinnbild der Sünde, die seit Adam zum Menschen gehört, andererseits als Schädel eines beliebigen Menschen und damit als Sinnbild für den Tod. Beide, sowohl die Sünde als auch den Tod, hat Jesus Christus durch sein Leiden und Sterben überwunden. Sie liegen unter seinen Füßen. Genau dies drückt die drastische „Beigabe“ der Darstellung aus. Die sich über dem Schädel erhebende Ganzfigur fällt besonders durch ihre sehr langen Unterschenkel und die zu dünnen Arme, d.h. durch Unstimmigkeiten in der Proportionierung, auf. Sie wirkt kantig. Daran ändert auch das knielange, umsäumte Lententuch, das sich über dem linken Knie in weiche, runde Falten legt, nichts.

Der Passauer „Schmerzensmann“ neigt sich leicht nach rechts und legt - die Ellenbogen vom Körper abspreizend - die Hände an bzw. in die Seitenwunde und weist damit erneut auf das Geschehen, das die Erlösung brachte, hin. Er hat folgerichtig auch die Wundmale in Händen und Füßen. Daß dieses Geschehen nicht um seiner selbst willen erfolgte, sondern für ein Gegenüber, zeigen die geöffneten Augen der Figur. Die Darstellung weist eine erstaunliche Schlüssigkeit und Gedankentiefe auf, die fast im Kontrast zu der z.T. als unbeholfen zu bezeichnenden Ausführung, gerade bei Brustkorb, Taukrone und Haaren, steht.

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.80, 154, *Abb.70*

74 Rottenmann-Selzthal, o.O., Holzplastik

um 1420-25; 1,03 m

Beschreibung: Sehr viel weicher und gefälliger modelliert als *Abb.73* ist eine heute in Privatbesitz befindliche „Schmerzensmandarstellung“ aus Lindenholz. Die ponderierte Ganzfigur steht auf einer flachen, ergänzten Standplatte. Sie setzt das rechte Bein, das Spielbein, leicht nach außen und neigt den Oberkörper nach rechts, so daß die Figur einschließlich des Kopfes von einem C-Schwung erfaßt wird. Durch diese Körperhaltung rückt zwangsläufig die blutende Seitenwunde, an bzw. in der beide Hände liegen, stärker in den Blickpunkt. Ein zweites Zentrum, auf das der Betrachter gelenkt wird, ist der gerade über den Schultern gehaltene Kopf, auf dem eine breite, an eine Königskrone erinnernde Dornenkrone sitzt. Unter hochgezogenen Augenbrauen blicken die weit geöffneten Augen, aus denen die knopfartig gebildeten Pupillen besonders stark herausstechen, starr geradeaus. Sie nehmen keinerlei Bezug auf die Gestik oder die Körperhaltung. Die farbig gefaßte Figur, die aus Wien oder der Steiermark stammt, ist nur mit einem kurzen, mit einer Borte eingefäßten Lendentuch bekleidet. In ihren Händen und Füßen sind die Wundmale sichtbar.

Literatur:

Stabat mater, 1970, S.94, *Abb.40*

75 London, Victoria and Albert Museum, Terrakottaplastik

um 1420-24; 1,04 m

Beschreibung: Die im Londoner Victoria and Albert Museum als Inv.-Nr. A.43-1937 aufbewahrte florentinische Terrakottafigur des „Schmerzensmannes“ ist über dem Brustbein mit einer Vertiefung versehen, die heute teilweise mit Wachs gefüllt ist. Sie war höchstwahrscheinlich für die Aufnahme einer Reliquie, wahrscheinlich eines Dorns, gedacht. Es ist sehr verwunderlich, daß die Vertiefung für die einem Donatello-Schüler bzw. Dello Delli zugeschriebene Komposition keine Rolle spielt. Die Komposition konzentriert sich vielmehr auf die Seitenwunde. Sowohl die rechte als auch die linke Hand greifen in die Seitenwunde und ziehen sie auseinander. Diese drastische - an der in harmonischen Formen geschaffenen Figur jegliche Derbheit verlierende - Geste bindet die Aufmerksamkeit des Betrachters. Sie wird

zusätzlich durch eine leichte Neigung des Hauptes nach vorn und den gesenkten Blick unterstützt. Die Terakottafigur ist nur mit einem tiefsitzenden, durch seine Schräge die Differenzierung von Stand- und Spielbein andeutenden Lententuch bekleidet.

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.241

Europäische Kunst, 1962, S.322

Mersmann,W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.88, Abb.1

76 Wien, Slg. Dr. Hofstätter, Holzplastik

um 1420-30; 1,08 m

Beschreibung: Neben den Plastiken der Abb.69 und 95 befindet sich in der Slg. Dr. Hofstätter in Wien auch eine in Lindenholz gearbeitete Ganzfigur des „Schmerzensmannes“. Die Tiroler, evtl. vom Mstr. von Großlobming stammende Figur ist in einen in weichen Formen fallenden Mantel eingehüllt. Er läßt nur Brust und Bauch frei und ist über den bedeckten Körperteilen so transparent, daß z.B. die kontrapostische Stellung der Beine deutlich zu erkennen ist. Auch der Kopf, der über einem röhrenförmig und starr aus dem Oberkörper heraustretenden Hals sitzt, ist weich modelliert. In seinen Augenhöhlen liegen müde Augen, die zu dem entspannten Stehen der Figur passen, zu den steilen Falten auf der Stirn und dem Anstrengung verratenden Emporstrecken des Kopfes allerdings in einer gewissen Spannung stehen. Die Augen sind hier nicht auf die Gestik bezogen. Die linke Hand des „Schmerzensmannes“ liegt an der klaffenden Seitenwunde. In ihr ist ebenso wie in den Füßen das Wundmal sichtbar. Die rechte Hand und die Zehen des rechten Fußes fehlen, auch in Dornenkrone und Gewand sind einzelne Fehlstellen zu bemerken. Doch ist durch diese Schäden die Gesamtwirkung der Plastik, die sich früher in der Slg. Hartmann Frankfurt befand, nicht beeinträchtigt.

Literatur:

Stabat mater, 1970, S.47, 93, Taf.IV

Wilm,H.; Ehrhardt,A.: Kunst, 1942, S.25f, Abb.85

77 Halberstadt, Dom (nördl. Mittelschiffspfeiler), Steinplastik

um 1420; etwa 1,67 m

Beschreibung: Die früher in der Stephanuskapelle des Kreuzganges, heute auf einer Konsole im Langhaus aufgestellte Ganzfigur ist mit ihrem recht langen Oberkörper und den verhältnismäßig kurzen Beinen auf Untersicht gearbeitet. Sie steht - beide Beine gleichmäßig belastend - aufrecht auf einem eigenen Sockel und hält beide Hände mit den z.T. abgeschlagenen Fingern vor der Brust, ohne daß die Gestik klar wird. Die rechte Hand wies evtl. auf die Seitenwunde, die linke hielt vermutlich ein Leidenswerkzeug. Beide Hände, die in dieser Haltung ohne Parallele sind, zeigen die Wundmale und weisen damit auf Erlittenes hin. Ein solcher Leidenshinweis wiederholt sich mit den gequält unter breiten, hochgezogenen Augenbrauen hervorschauenden Augen. Das Gesicht ist im Vergleich zur sonst derben Ausfüh-

rung, die im mechanisch gearbeiteten Brustkorb, dem tiefsitzenden, knielangen Lententuch oder den nicht entfernten Steinpartien zwischen Arm und Brust besonders augenfällig ist, sehr zart.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.86, 154, *Abb.87*

78 Breslau (Wrocław), Dorotheenkirche, Sandsteinplastik

um 1410-40; 1,68 m

Beschreibung: Dem Breslauer „Schmerzensmann“ aus der Dorotheenkirche ist heute eine Weinrebenmaria, die in der rechten Hand ein Reis hält und auf einem Drachen steht, zugeordnet. Beide Figuren sind jeweils vor einer barock gestalteten Wandfläche aufgestellt und neigen sich einander zu. Daß sie von Anfang an zusammengehörten, darf - trotz der unbestreitbar vorhandenen Harmonie - bezweifelt werden, da sich unter den Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ zusammen mit Maria erscheint, kein weiteres Beispiel findet, das Maria als Weinrebenmaria zeigt. Der vollrund gearbeitete, in der Hüfte nach links ausschwingende „Schmerzensmann“ ist mit einem vorhangartig wirkenden Manteltuch bekleidet, das jedoch den Körper nur von Ellenbogen- bis Kniehöhe bedeckt und dessen Enden über die waagrecht gehaltenen Unterarme gelegt sind. Über dem Manteltuch werden der hager wirkende Oberkörper mit einer tiefen Seitenwunde und der Kopf, der sich der Körperneigung angleicht, sichtbar. Das Gesicht des „Schmerzensmannes“ ist schmal und durchscheinend, seine Wangen eingefallen. Es wird durch die in lockigen Wellen auf die Schultern herabfallenden Haare und die breite Dornenkrone „künstlich“ verbreitert. Die Augen sind geöffnet und abwärts in Richtung der Seitenwunde bzw. der an sie gelegten Hände gerichtet. Sowohl in den Händen als auch in den Füßen sind die Wundmale zu erkennen. Die durch das Manteltuch sehr in die Breite gearbeitete Figur steht - recht unsicher - auf einem roh belassenen Terrainsockel.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 79, 84, 87, 154, *Abb.71*

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.280, 300

Schmidt,G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.289

Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.65f, *Abb.36f*

79 Halle, St. Laurentius, Steinplastik

15.Jh.; 0,72 m

Beschreibung: Die durch eine Grabplatte halb verstellte Steinplastik an der Nordseite der Laurentiuskiche in Halle/S. läßt auf den ersten Blick die Vermutung zu, daß die dargestellte Ganzfigur vielleicht eher eine Grabfigur als ein „Schmerzensmann“ ist, da einerseits die hinter dem Kopf vorhandene runde Form sowohl als Nimbus als auch als Kissen gedeutet werden kann und da andererseits die Hände - in einer, für

einen „Schmerzensmann“ ungewöhnlichen Form - auf der Brust übereinandergelegt sind. Doch ist letztendlich die Interpretation als Standfigur und damit als „Schmerzensmann“ die zutreffendere, da beide Füße wie bei einer Standfigur angewinkelt sind, der Oberkörper sich nach rechts neigt und die Falten des knielangen Lendentuchs nach unten und nicht nach hinten fallen. Für einen „Schmerzensmann“ sprechen weiterhin der leicht nach vorn geneigte Kopf mit einer wenig differenzierten Taukrone und die offenen Augen, die bei einer Grabfigur sinnlos bzw. sinnwidrig wären. Die nicht vollplastisch gearbeitete, sondern mit der Steinplatte, vor der sie steht, verbundene Figur ist am linken Ellenbogen und am linken Knie beschädigt.

Literatur:

Beschreibende Darstellung, 1886, S.269

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.71, 153, *Abb.54*

80 Wien, Österreichische Galerie, Holzplastik

um 1420-25; 1,12 m

Beschreibung: Der farbig gefaßte „Schmerzensmann“ in der Österreichischen Galerie Wien ist in ein weites, über die Schultern gelegtes Manteltuch gehüllt, das nur die Brust freiläßt. Er hat beide Hände bis zur Schulterhöhe erhoben und weist dem Betrachter sehr betont die in den Handflächen sichtbaren Wundmale. Trotz dieser symmetrischen Gestik schwingt die Figur - der Symmetrie widersprechend - in der Hüfte leicht nach rechts aus und neigt ihr Haupt, ist also von einem leichten S-Schwung bestimmt. Folgerichtig ist auch der Blick der Figur nicht geradeaus, sondern flehend auf einen bestimmten, rechts von der Figur liegenden Punkt gerichtet. Es scheint aufgrund dieses Figurenaufbaus sehr fraglich, ob die Gestik von Anfang an symmetrisch angelegt war. Dies um so mehr, wenn man beachtet, daß die linke Hand - ebenso wie der linke Fuß - ergänzt ist. Spannungsreich ist bei dieser Figur aber auch die Ausführung der Details. Gegenüber der reichen Drapierung des Manteltuchs wirkt das Gesicht mit den eingefallenen Wangen, der hervorspringenden Nase und dem gequält geöffneten Mund schmal, klein und unscheinbar, doch ist an sich gerade das Gesicht neben den Händen ein wichtiger Ausdrucksträger einer solchen Figur, so daß die hier erfolgte Gestaltung verwundert. Die ursprünglich aus Linz (Wegekappelle am Pfenningberg) stammende Lindenholzplastik ist wahrscheinlich vom Mstr. von Großlobming geschaffen worden. Sie wird heute unter der Inv.-Nr. L.92 aufbewahrt.

Literatur:

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 289, *Abb.694*

Stabat mater, 1970, S.48, 93f, Taf.IV

81 Ambras, Schloß, Holzplastik

um 1450

Beschreibung: Als Ganzfigur dem Prinzip der Symmetrie folgend und trotzdem nicht ohne Ausstrahlung ist eine Holzplastik des „Schmerzensmannes“, die sich in Ambras (bei Innsbruck) findet. Die gefaßte Figur ist mit einem sorgfältig gebundenen

Lendentuch bekleidet und trägt zusätzlich - was selten ist - ein über die Schultern gelegtes Manteltuch, das hinter der Figur bis zum Boden herabfällt. Der „Schmerzensmann“ wirkt dadurch sehr groß und schlank. Allein die neben dem Oberkörper bis zur Brusthöhe erhobenen Hände fördern die Breitenentwicklung der Figur. Sie lassen in den parallel zum Körper gehaltenen Handflächen für den Betrachter die blutenden Wundmale sichtbar werden. Auf den Wunden scheint insgesamt die Betonung in der Gestaltung zu liegen, da neben der Seitenwunde und Wundmalen in den Füßen zusätzlich ein Blutstrom auf der Brust herabfließt und damit eine Wunde im Bereich des Halses markiert ist, die in den Passionsberichten der Evangelien nicht erwähnt wird. Die Bezeichnung der Figur als fürbittender „Schmerzensmann“ erscheint bei dieser Akzentuierung weniger zutreffend.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.34, 121, 156, *Abb.148*

82 München, Bayerisches Nationalmuseum, Holzplastik

um 1430; 1,19 m

Beschreibung: Durch einen weiten, reich drapierten Mantel, der hinter dem Körper bis zum Boden herabfällt, wirkt der „Schmerzensmann“, der heute in München aufbewahrt wird, aber evtl. aus Seeschwaben stammt, in seiner äußeren Erscheinung sehr kompakt. Aus dem Figurenblock ragen nur die hoch erhobenen, leicht seitlich gehaltenen Arme heraus. Sie weisen - wie die durch den Mantel nicht bedeckten Füße und die Seite - tiefe Wundmale auf. Die Hände erscheinen schwer, es macht Mühe, sie zu halten. Die aus Edelkastanie geschnitzte, ursprünglich farbig gefaßte Ganzfigur, die - trotz eines etwas nach außen gestellten rechten Fußes - aufrecht steht, neigt ihr Haupt leicht nach links. Das Gesicht erscheint „lebensmüde“, insbesondere durch die unter den zusammengezogenen Augenbrauen liegenden, schweren Augen und die in Falten gezogene Stirn. Auf dem Haupt sitzt - gleich einer gewöhnlichen Kopfbedeckung - eine geflochtene und wuchtige Dornenkrone, die von den Gesichtszügen, die Aufmerksamkeit erfordern, ablenkt. Genaues Hinsehen ist auch im Bereich der Beine angebracht, denn diese heben sich von der Faltengebung beim flüchtigen Hinsehen nicht sofort von ihrem „Hintergrund“ ab. Der „Schmerzensmann“ steht auf dem Saum seines von hinten nach vorn auf dem Sockel liegenden Manteltuches.

Literatur:

Lossow,H.: *Imago pietatis*: Mün 2, 1948, Abb. auf S.73

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.118, 156, *Abb.145*

83 Prag (Praha), Altstadtrathaus, Holzplastik

um 1430; 1,20 m

Beschreibung: Wie schon in den Abb.80 und 82 sind auch bei der Holzplastik im Prager Altstadtrathaus die Hände bis zur Schulterhöhe erhoben und weisen dem Betrachter die in den Handflächen sichtbaren Wundmale. Die gefaßte Ganzfigur ist jedoch im Unterschied etwa zur kompakten Ausführung von Abb.82 eher feinglie-

drig. Sie wirkt zart und in der Ausführung der Körperpartien sauber durchgearbeitet. Dies geht so weit, daß sich die Rippen des Brustkorbes zählen lassen und auch an Unterarmen und Waden hervortretende Adern wiedergegeben sind. Die nur mit einem gesäumten Lendentuch bekleidete Figur steht auf einem polygonalen, profilierten Sockel. Sie stellt das rechte Bein leicht nach außen, jedoch so, daß das Wundmal für den Betrachter sichtbar ist. Der Seitstellung des Beins korrespondiert in der Komposition ein nach links geneigtes Haupt, auf dem eine schwere Dornenkrone mit betonten, spitzen Dornen sitzt. Die Dornenkrone paßt schwer zu dem schmalen, nach unten spitz zulaufenden Gesicht mit dem eher verklärten Blick.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.117, 156, *Abb.146*

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.529

84 Wien, St. Stephan (Chorhaupt), Steinplastik
um 1430

Beschreibung: Der volkstümlich als „Zahnschmerzherrgott“ bezeichnete halbfigurige „Schmerzensmann“ aus dem Chorhaupt des Stephansdoms in Wien hat seinen Platz über einem achteckigen Pfeilerstumpf und einer tellerartig flachen Wolkenkrause, die den Übergang zwischen Figur und Pfeiler vermittelt. Die gut modellierte Halbfigur, die sich über dieser Wolkenkrause erhebt, neigt sich etwas nach rechts. In ihrer Seite - oberhalb der übereinandergelegten Arme - ist eine breite, auseinanderklaffende Wunde sichtbar. Da die Hände der Figur nach unten gekreuzt sind, sind auch in ihnen Wundmale zu erkennen. Der „Schmerzensmann“ trägt eine aus sechs Ruten geflochtene Dornenkrone, die schwer auf dem länglichen, nach rechts und etwas nach hinten gedrehten Haupt lastet. Er wirkt erschöpft, seine Augen sind gebrochen, die Wangen eingefallen. - Die Figur, die im Mittelchor unterhalb des Fensters steht, ist 1892 gereinigt und restauriert worden.

Literatur:

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXV

ÖKT XXIII, 1931, S.364, 377-381, *Abb.403*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.31, 55, 68, 100, 103, 153, *Abb.43*

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.523-526, *Abb.3*

Stabat mater, 1970, S.47

85 Wien, Akademie der bildenden Künste, Holzplastik
um 1435-40; 70,5 cm

Beschreibung: Ebenso wie *Abb.84* ist die in der Akademie der bildenden Künste in Wien aufbewahrte Holzplastik eine Halbfigur über einer Wolkenkrause. Und doch unterscheidet sie sich z.T. erheblich - sowohl in Figurenauffassung als auch in der Ausführung - von ihrem Vergleichsbeispiel. Die Holzfigur, die mit einem zwischen Wolkenkrause und Körper sichtbaren Lendentuch bekleidet ist, neigt sich nach rechts. Da nun sowohl die Wolkenkrause an ihrer rechten Seite stärker ausgebildet ist als auch das Haupt nach rechts geneigt ist, wird die Rechtsneigung des Körpers sehr stark unterstützt, so daß die Figur in ihrer äußeren Form fast wie eine Sichel

erscheint. Unterbrochen wird dieses große Halbrund nur durch die rechte, von unten an die Seitenwunde gelegte Hand. Die linke Hand ist - der großen Form besser angepaßt - bis in Schulterhöhe erhoben. Sie weist das in der leicht nach oben gerichteten Handfläche vorhandene Wundmal. Die Richtung des gewiesenen Wundmals stimmt allerdings nicht mit der Blickrichtung des „Schmerzensmannes“ überein. Die Augen, die nur als schmale Sehschlitze geöffnet sind, schauen vielmehr über die an der Seitenwunde liegende rechte Hand hinweg. Über einer steilen Falte auf der Stirn, die kaum zu dem milden Gesichtsausdruck paßt, sitzt eine breite, wie ein durchbrochener Reif wirkende Dornenkrone. Sie gleicht sich, da sie nichts von der Grausamkeit und Härte der Passion spüren läßt, gut der in weichen Formen modellierten Figur an.

Literatur:

Stabat mater, 1970, S.96, *Abb.42*

86 Wien, St. Stephan (Singertor), Steinplastik
1425-50

Beschreibung: Außen an der Südseite des Wiener Stephansdoms steht neben der Vorhalle des Singertors die Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“. Sie neigt ihren Oberkörper übertrieben weit nach rechts und federt die Krümmung durch die Seitstellung des rechten Fußes etwas ab. Zu dieser betonten Körperhaltung passen die angewinkelten, spitz nach den Seiten herausstehenden Arme, die so an die Seitenwunde herangeführt werden, daß die linke Hand das links oben liegende Wundenende, die rechte das rechts unten liegende Wundenende berührt. Da auch das links geknotete Lendentuch, mit dem der „Schmerzensmann“ bekleidet ist, unnatürlich sorgsam gefältelt ist, ist der Figur insgesamt ein manierierter Zug nicht abzuspüren. Der „Schmerzensmann“ neigt mit seinem Oberkörper auch den Kopf, auf dem eine Dornenkrone sitzt. Da das unter der Dornenkrone hervortretende schulterlange Haar in großem Abstand zum Kopf herabfällt, wirkt das nach unten spitz zulaufende Gesicht mit seinen hervorstehenden Wangenknochen wie eingerahmt. Die ungefaßte Ganzfigur, die auf einem erneuerten, achteckigen Pfeiler steht, wurde 1896 restauriert und steht evtl. mit *Abb.205*, einer Halbfigur auf einem Schlußstein, in einem Werkstattzusammenhang.

Bildtext:

Anno d(omi)ni m cccc xxx vnd im ? iar Im Jahre des Herrn 143?.

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kosegarten, A.: Plastik: WienerJb 20, 1965, S.78-80, *Abb.74*

ÖKT XXIII, 1931, S.357f, *Abb.85* und 386

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.79f, 154, *Abb.72*

Stabat mater, 1970, S.47

87 Ulm, Münster, Steinplastik
um 1430-35; 1,67 (mit Sockel)

Beschreibung: Lange Zeit am Mittelpfeiler des Westportals des Ulmer Münsters, heu-

te jedoch aus Schutzgründen innen am südlichen Teil der Ostwand des Langhauses aufgestellt, zeigt sich der bekannte, von Hans Multscher (um 1400-1467) geschaffene „Schmerzensmann“ als eine Darstellung, die nicht für eine freiplastische, sondern für eine Wand- bzw. Pfeileraufstellung gedacht war. Sie ist durch einen Mantel, der von der linken Schulter und der Beuge des rechten Armes hinter dem Körper herabfällt, in eine - besonders im Bereich der Beine sichtbare - Gewandshale eingebettet. Sie ist darin eingebettet und versucht doch gleichzeitig - wie die Stellung der Beine zeigt -, sich aus dieser zu lösen. Die Sandsteinfigur, deren Auftraggeber unbekannt ist, mitunter aber auch mit Hans Hütz angegeben wird, neigt den Oberkörper nach rechts. Es scheint, als müßte sie dem Baldachin der Portalnische, in der sie sehr lange stand, ausweichen, als sei sie zu groß für diese Nische. Dieser etwas unglückliche Eindruck, den die Figur hier hinterläßt, wird durch den bestehenden Kontrast zwischen dem durchmodellierten Körper und den staksig wirkenden Beinen sowie durch das instabile Stehen der Figur weiter verstärkt. Trotzdem wirkt die Figur keinesfalls provinziell oder handwerksmäßig. Beeindruckend an ihr sind vor allem der Blick, der geradeaus, ohne einen festen Punkt anzuvisieren, in die Ferne geht, und die ungewöhnliche Geste der linken Hand, die leicht geöffnet in Höhe der Seitenwunde gehalten wird. Sie weist das Wundmal. Die Geste ist ein Pendant zu der Geste der rechten Hand, die an die Seitenwunde gelegt ist und diese damit auf der anderen Körperseite betont. Die Gegenüberstellung beider Gesten erfolgt jedoch nicht plump, sondern wird durch das über die linke Schulter gelegte Manteltuch verändert. Die Gesten sind auch nicht effektiv verstärkt, etwa durch einen schmerzverzerrten, die Qualen der Wunden betonenden Gesichtsausdruck. Der Ulmer „Schmerzensmann“ zeigt aber keinerlei schmerzliche Züge, sondern macht eher den Eindruck, als könnten ihn diese durch die Wunden anschaulich gemachten Ereignisse nicht aufhalten. Das - kombiniert mit dem Manteltuch getragene - links geknotete Lententuch ist über dem linken Oberschenkel wie bei einem ansetzenden Schritt gespannt.

Literatur:

- Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.112, Fig.7
 Geschichte 1350-1470, 1981, S.182, Abb.147
 Kosegarten,A.: Plastik: WienerJb 20, 1965, S.79
 Lieb,N.: Kunst: Land und Reich, 1984, S.197
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.58
 Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII, XXVf, XXXV, Abb.26
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.100-103, 105, 120, 155, Abb.113f, 116
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.217, 289, Abb.703
 Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.173
 Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495

88 München, Frauenkirche (östl. Nordportal), Steinplastik

15.Jh. / um 1430-40; 80 cm

Beschreibung: Für eine Portalfigur, der immer nur ein begrenzter Raum zur Verfügung steht, erscheint die Ganzfigur der Münchener Frauenkirche erstaunlich aktiv.

Der in Schrittstellung wiedergegebene „Schmerzensmann“ ist - wie in Abb.87 - mit einem Lententuch und einem hinter der Figur herabfallenden Mantel bekleidet. Da sich der Mantel hinter dem leicht nach vorn gebeugten Körper - ähnlich einem Segel - spannt, wird die ohnehin vorhandene Tendenz der Bewegung noch verstärkt. Die Figur sucht Kontakt zu einem Gegenüber, das in diesem Fall unterhalb der Figur gedacht ist. Darauf lassen zumindest die Blickrichtung und der angewinkelte rechte Arm schließen, der - in seiner heutigen Gestalt zwar ergänzt, in seiner Lage aber kaum anders anzubringen - das in seiner Hand vorhandene Wundmal weist. Die Figur ist, obwohl sie zahlreiche Fehlstellen - wie am linken Arm, an den Zehen des rechten Fußes und am Mantel - aufweist, in ihrer Anlage doch klar. Unversehrt geblieben ist hingegen das Haupt der Figur, das mit einem fein durchgearbeiteten, ernst wirkenden Gesicht, welligem Haar und einer wuchtigen Dornenkrone einen ruhigen Akzent in die sonst sehr stark auf Aktion orientierte Figur bringt. Die Figur befindet sich heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort außen am Portal, sondern wurde nach innen genommen und dort über dem Portal angebracht. Sie ist zwischen 1987 und 1989 restauriert worden.

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.124

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 103, 155, *Abb.126*

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.304

89 Nürnberg, St. Jakob, Holzplastik

um 1430; 1,65 m (mit Sockel)

Beschreibung: In der Nordvorhalle von St. Jakob in Nürnberg steht eine vollrunde Holzplastik, die sich in ihrer Gestik gen Himmel wendet. Die bis zur Schulterhöhe erhobenen Arme mit den leicht nach hinten abgeknickten Händen erinnern an eine Fürbittgebärde. Der „Schmerzensmann“ erfleht - darauf weisen neben den Händen auch die geöffneten Augen - himmlischen Beistand. Für wen, bleibt jedoch unklar. Die z.T. neu gefaßte Ganzfigur ist mit einem faltenreichen, massigen Mantel bekleidet, der zusammen mit einem Großteil des Körpers das Standmotiv völlig verhüllt und nur Hände, Füße und Brust freiläßt. Daß der Mantel wegen seiner Eigenschaft, Dinge zuzudecken, hier so ausgiebige Verwendung fand und daß sonst im Bereich der Körperdarstellung evtl. gewisse Schwächen zutage getreten wären, lassen die unorganisch gearbeitete Brustpartie und der sehr große, etwas über den Sockel hinausragende rechte Fuß ahnen. Der Nürnberger „Schmerzensmann“, der neben den Wundmalen in den Händen auch eine Seitenwunde zeigt, trägt keine Dornenkrone.

Literatur:

Demus,O.: Wanderkünstler: ÖZDP 5, 1951, S.57

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.55, 118, 156, *Abb.143*

90 Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Börse

15.Jh.; 24 x 23 cm

Beschreibung: Zusammen mit der Aufforderung „Ecce homo“ ist die Darstellung ei-

nes „Schmerzensmannes“ auf einer mittelrheinischen, mit Goldfaden und Seide bestickten Leinenbörse wiedergegeben. Die heute in Köln aufbewahrte Börse ist sehr schlicht und beschränkt sich auf die Aufschrift und die Ganzfigur. Beides wird also als im Zusammenhang stehend begriffen, obwohl es nicht zusammen gehört. Das „Ecce homo“ als Ausspruch des Pilatus (Joh 19,5) vor der Verurteilung gehört zu dem mit dem Purpurgewand bekleideten, zu dem Volk herausgeführten Jesus und nicht zu dem, der Wundmale in Händen, Füßen und Seite hat und nimbiert ist. Ein Zusammenhang zwischen beiden Bildkomponenten ließe sich nur herstellen, wenn das „Ecce homo“ in diesem Fall nicht als Aussage des Pilatus, sondern wörtlich gemeint gewesen ist, nämlich als eine Wendung, die nachdrücklich auf die Person hinweist, die die mit dem Passionsgeschehen verbundene Qual erduldet. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“, der beide Arme bis zur Schulterhöhe erhoben hat und die darin sichtbaren, blutenden Wundmale weist, steht beide Beine gleichmäßig belastend in der Mitte des nahezu quadratischen Bildfeldes. Der ganze Körper des nur mit einem Lendentuch Bekleideten ist mit länglichen Wunden bedeckt, auf dem Haupt sitzt eine breite Dornenkrone. Sein Oberkörper ist leicht nach links gedreht, das Gesicht jedoch ist dem Betrachter zugewendet. Die offenen Augen sehen den Betrachter aufmerksam, fast freundlich an.

Bildtext:

ecce homo (Ioh 19,5)

siehe ein Mensch (Joh 19,5)

Literatur:

Imago Christi, 1958, S.17, 49, Fig.49

91 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Teppich

Mi 15.Jh.; 0,70 x 1,29 m

Beschreibung: In einer Vierergruppe männlicher Hll. stehend ist der „Schmerzensmann“ auf einem fränkischen, im Besitz des Germanischen Nationalmuseums befindlichen Teppich, dargestellt. Die vier Dreiviertelfiguren der hll. Blasius, Erasmus, Achatius und Georg mit ihren Attributen (v.l.n.r.: Kerze, Darmwinde, Dornstrauch und Fahne) stehen - zusammen mit dem „Schmerzensmann“ in ihrer Mitte - vor einem mit Blüten verzierten Granatapfelhintergrund und wenden sich dem auch als Dreiviertelfigur gegebenen „Schmerzensmann“ zu. Der „Schmerzensmann“, der ein kurzes Lendentuch trägt, steht leicht nach rechts gewendet und sucht den Kontakt zu den rechts von ihm stehenden, im - bis auf die Mitra - gleichen Bischofsornat wiedergegebenen Blasius und Erasmus. Zwischen ihm und den Zweiergruppen der Hll. auf beiden Seiten ist jeweils ein größerer, mit einer Pflanze gefüllter Abstand markiert, so daß der „Schmerzensmann“ als Zentralfigur erscheint. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“ hält seine Hände mit den stark blutenden Wundmalen - wie in Abb.90 - erhoben. In einer breiten Blutbahn fließt das Blut der ebenso stark blutenden Seitenwunde unter dem Lendentuch hindurch bis zum rechten Fuß. Der gesamte Körper - einschließlich des Gesichts - ist zusätzlich noch mit einer Vielzahl kleinerer Wunden übersät, die jedoch die fünf Wundmale nicht überdecken. Der „Schmerzensmann“ und die vier Hll. sind nimbiert.

Literatur:

Kurth,B.: Bildteppiche, 1926, S.181, 267f, Taf.286

92 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Teppich

Mi 15.Jh.; 1,00 x 2,90 m

Beschreibung: In der Körperhaltung Abb.91 sehr ähnlich, jedoch ohne Assistenzfiguren, zeigt ein fränkisches Teppichfragment, das aus der Hl.-Geist-Kirche Nürnberg stammt und heute wie Abb.91 im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt wird, die Darstellung eines „Schmerzensmannes“. Die vor einem Granatapfelhintergrund stehende Ganzfigur ist leicht nach rechts gedreht, sie hat ihre blutenden Hände erhoben, wobei die Handflächen dem Betrachter zugewandt werden. Auch die Füße, von denen der linke leicht vorgesetzt ist, zeigen blutende, radial angelegte Wundmale. Der „Schmerzensmann“ ist mit einem knappen, rechts geknoteten Lendentuch, dessen straff gezogene Stoffbahnen vorn gekreuzt sind, bekleidet. Trotz des eng ansitzenden Lendentuchs läuft Blut aus der Seitenwunde unter dem Lendentuch hindurch bis zum Knie. Die fünf Wunden Jesu Christi sind hier sehr stark hervorgehoben und auch farblich abgesetzt. Farblich abgesetzt ist bei dieser Figur auch das dornengekrönte Haupt mit dem schulterlangen Haar vor dem verzierten Kreuznimbus im Hintergrund. Der Blick des „Schmerzensmannes“ ist wie in Abb.91 nach rechts und nicht auf einen Betrachter, dem die Wundmale gewiesen werden, gerichtet.

Literatur:

Kurth,B.: Bildteppiche, 1926, S.268, Bd.3, Taf.287 (Ausschnitt)

93 Kassel, Hessisches Landesmuseum, Holzplastik

1445-60; 72 cm

Beschreibung: Eine vollrunde, farbig gefaßte Darstellung des „Schmerzensmannes“, die evtl. in der Werkstatt Hans Multschers entstanden ist, bewahrt das Hessische Landesmuseum Kassel (Inv.-Nr. 1923/137) auf. Die Ganzfigur steht, das rechte Bein vorgestellt, die rechte Schulter zurückgenommen und leicht gesenkt, recht instabil auf einem flachen Terrainsockel. Leider fehlt die linke Hand, so daß keine Aussage über ein evtl. vorhandenes optisches Gegengewicht möglich ist. Die rechte Hand liegt - die Absenkung der rechten Schulter noch verstärkend - unter der Seitenwunde, wobei Zeigefinger und Daumen jeweils an die Enden der Wunde gelegt sind. Der Kasseler „Schmerzensmann“ ist mit einem vorn geknoteten Lendentuch und einem weiten, über die Schultern gelegten und hinter der Figur zu Boden fallenden Mantel bekleidet. Von ihm sind also nur Beine und Hände, Teile des Oberkörpers und der Kopf sichtbar. Der Kopf, auf dem eine gebundene Dornenkrone sitzt, ist im Gegenzug zur Körperbewegung leicht nach links geneigt. Er zeigt eingerahmt von schulterlangem Haar ein schmales Gesicht mit offenen, nach unten gerichteten Augen und einem, von einem Bart umgebenen, leicht geöffneten Mund.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.101-103, 120, 155, Abb.115, 117-120,
Abb.115

94 Wien, St. Stephan, Steinplastik

1440-50

Beschreibung: Nach Abb.86 eine weitere Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ im Wiener Stephansdom ist die am westlichen Langhauspfeiler der Südseite angebrachte Figur. Die nicht ponderierte einfache Standfigur ist mit einem Lententuch mit scharfkantigen Falten bekleidet und trägt auf dem Kopf eine Dornenkrone. Sie blickt - fast wie gebannt - nach rechts auf einen schräg unter ihr liegenden Punkt. Durch dieses „Wegsehen“ wird die Gestik, die an sich sehr betont ausgearbeitet ist, belanglos. Die linke Hand ist erhoben und weist das in ihr befindliche Wundmal. Daumen und Zeigefinger der rechten Hand liegen an den Enden der Seitenwunde, die anderen Finger der rechten Hand sind radial abgespreizt. Die Figur wirkt nicht voll durchgearbeitet, was an den Beinen besonders deutlich zu sehen ist, bringt aber andererseits mit den fächerartig ausgebreiteten Fingern der rechten Hand auch eine neuartige Lösung und hinterläßt somit einen zwiespältigen Eindruck.

Literatur:

ÖKT XXIII, 1931, S.207, 399, 414, *Abb.470*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.103

Stabat mater, 1970, S.47

95 Wien, Slg. Dr. Hofstätter, Holzplastik

1.H.15.Jh.; 72 cm

Beschreibung: Durch ihre eigenartige Gewandung fällt eine nicht ponderierte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ in Wien auf. Es ist nicht klar, ob sie mit einem knielangen Lententuch und einem hinter dem Körper herabfallenden Manteltuch bekleidet ist oder ob das Manteltuch beide Funktionen übernimmt. Über den Unterarmen - soviel ist eindeutig auszumachen - liegen die Enden des Manteltuchs. Sie lassen die Hände frei, von denen die rechte auf die Seitenwunde deutet, die linke ganz ähnlich gebildet ist, nur bleibt unklar, auf was sie deutet. In Händen, Füßen und der Seite sind die Wundmale deutlich erkennbar. Der „Schmerzensmann“ neigt sein Haupt mit der breiten, geflochtenen Dornenkrone weit nach rechts. Seine offenen Augen blicken - im Zusammenspiel mit dem leicht geöffneten Mund - abwesend und gedankenverloren geradeaus.

Literatur:

Stabat mater, 1970, S.94f, *Abb.41*

96 München, Frauenkirche (Westfassade), Steinplastik

1440-50; etwa 1,20 m

Beschreibung: Der ungefaßte „Schmerzensmann“ von der Westfassade der Münchner Frauenkirche steht - ähnlich wie Abb.99 - vor einem von vier Engeln gehaltenen Vorhang. Die Figur kann damit nur von vorn betrachtet werden. Zwischen der fast

unmerklichen Neigung des Oberkörpers nach rechts und der Stellung der Beine besteht eine Disharmonie. Die ponderierte Figur neigt sich nämlich über das Spielbein hinweg, und damit zur „falschen“ Seite. Da außerdem durch das tiefsitzende, rechts eingeschlagene Lendentuch die Proportionen zugunsten des hageren Oberkörpers verschoben sind, ist ein hoher Standplatz, der eine starke Untersicht erzwingt und damit mildernd wirkt, anzunehmen. Allerdings wären dann die kleinen, hinter dem Vorhang hervorschauenden Engelsköpfe nur noch schwer auszumachen. Die Darstellung stellt die Seitenwunde in ihr Zentrum. Die nach rechts und links ausgestellten Arme mit den Händen, deren Zeigefinger auf die Seitenwunde deuten, machen dies - neben der Körper- und Kopfneigung - deutlich. Der Blick des „Schmerzensmannes“, der der Gestik der Arme nicht folgt, ist leer. Auf dem länglichen Haupt, das durch einen zweizipfligen Bart und eingefallene Wangen zusätzlich gestreckt wird, trägt der „Schmerzensmann“ eine weit über die Stirn nach hinten geschobene Dornenkrone.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 80, 118, 154, *Abb.73*

97 Stargard, St. Marien, Holzplastik

15.Jh.

Beschreibung: In ihrer Gestik für eine „Schmerzensmannndarstellung“ ungewöhnlich ist die ausgemergelte, staksig wirkende Ganzfigur in St. Marien Stargard. Der angewinkelte linke Arm hält die geöffnete Hand nach vorn, der rechte ist seitlich ausgestreckt. Obwohl die linke Hand und der rechte Unterarm der Figur erst nachträglich hinzugefügt worden sind und somit die Gestik noch geringfügig verändert wurde, bleibt doch festzuhalten, daß der „Schmerzensmann“ mit beiden Armen agiert, und dies trotz des geneigten Hauptes mit den geschlossenen Augen. Dieser augenfällige logische Widerspruch wird durch nichts zu mildern versucht. Er wird im Gegenteil eher verstärkt, da die Figur mit ihren beschädigten Füßen auf einer schrägen Unterlage - etwa einem Terrainsockel - selbständig, beide Beine gleichmäßig belastend, steht. Die nur mit einem rechts geknoteten, stark gefältnen Lendentuch bekleidete, noch einzelne Fassungsreste aufweisende Figur besitzt einen erstaunlich unorganisch gearbeiteten Kopf, bei dem Gesicht, Haar, Dornenkrone und Nimbus wie Elemente wirken, die additiv zusammengefügt wurden und zwischen denen kein innerer Zusammenhang besteht.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.126, 156, *Abb.155*

98 Berlin, Staatliche Museen, Holzplastik

um 1450; 70 cm

Beschreibung: Ihre Wundmale in den Händen, von denen nur die linke erhalten ist, weisend, steht die aus Lindenholz geschaffene vollrunde „Schmerzensmannplastik“ auf einem flachen Sockel. Die mit einem Lendentuch und einem über die Schultern gelegten Manteltuch bekleidete Figur gewinnt durch das Manteltuch einerseits Vo-

lumen und andererseits eine Folie, von der sie sich abhebt. Das in Längsfalten zu Boden fallende Manteltuch kontrastiert mit dem glatt gearbeiteten, leicht nach rechts geneigten Körper einerseits und dem quer gebundenen Lententuch andererseits. Ähnliches wiederholt sich bei der Kopfbildung. Hier rahmt eine dichte, leicht lockige Haarpracht ein hageres, fein gearbeitetes Gesicht mit offenen Augen und leicht geöffnetem Mund. Auf den Haaren sitzt eine für den Kopf zu große, über der Stirn zusammengebundene Dornenkrone, die die kappenartige Wirkung der Haare etwas mildert.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.120, *Abb.147*

99 Magdeburg, Dom, Alabasterrelief

um 1450; etwa 1,50 m

Beschreibung: Aus dem für „Schmerzensmandarstellungen“ sehr selten verwendeten Material Alabaster ist die Ganzfigur im Dom zu Magdeburg gearbeitet. Die Figur steht - wie Abb.96 - vor einem von vier Engeln gehaltenen Tuch, jedoch nicht auf einem Sockel, sondern über einer kleinen fünften Engelsfigur. Die Komposition ist sowohl hinsichtlich der Anordnung der Engelfiguren als auch in bezug auf die Figur des „Schmerzensmannes“ symmetrisch angelegt. Der schlanke „Schmerzensmann“ steht, indem beide Beine gleichmäßig belastet werden, nur mit einem knappen, gesäumten Lententuch bekleidet vor dem von den Engeln gehaltenen großen Tuch. Leider fehlt der Figur heute der rechte Arm, so daß seine Geste - evtl. ein Weisen auf die Seitenwunde - nicht mehr zu ermitteln ist. Der linke Arm ist angewinkelt, die linke Hand - wie bei wundenweisenden Figuren - geöffnet. Der Kopf der Figur ist nach rechts gewendet, die Augen geöffnet, der Blick der Wendung des Kopfes folgend auf die Seite gerichtet. Wie eine Kappe ist auf das weit aus der Stirn und hinter die Ohren gestrichene Haar eine relativ kleine Taukrone gesetzt worden. Die Spuren alter Bemalung aufweisende, z.T. beschädigte Komposition ist evtl. mit dem Mstr. des Erfurter Ziegler-Epitaphs in Verbindung zu bringen.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.106, 155, *Abb.124*

Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.75ff, *Abb.75*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.69

2.2. Die Mehrzahl der “Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi

2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion

2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 9, 10, 168, 177, 179

100 Paris, Bibliothèque nationale, ms fr 17115, fol 156r

A.14.Jh.; 50 x 55 cm (Initiale)

Kommentar: Fast in der Mitte von fol 156r in ms fr 17115 der Bibliothèque nationale

Paris ist eine relativ einfache Initiale eingefügt, die von einem leicht querrrechteckigen Rahmen umgeben ist. Sie „liefert“ die Bildfläche für drei Ganzfiguren, den „Schmerzensmann“ und die Hll. Augustinus und Bernhard, und tritt selbst zugunsten dieser Figuren in den Hintergrund. Die Initiale, die ein Drittel der Seite einnimmt und den auf gleicher Höhe mit der Initiale stehenden Text auf ein Minimum beschränkt, steht am Beginn eines Abschnitts, in dem der hl. Bernhard über die dem Menschen nicht verfügbare Gnade spricht. Da auch der hl. Augustinus in diesem Zusammenhang erwähnt wird und sich - wie der hl. Bernhard - auf die Gnade Jesu Christi bezieht, eine Gnade, die nirgends offener ist als in seinem Leiden, scheint die Auswahl der Dargestellten sich fast von selbst zu ergeben. Dennoch ist sie unter den „Schmerzensmann Darstellungen“ singulär.

Der nur mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht leicht nach links ausschwingend - so daß das linke Bein das Standbein und das rechte das Spielbein ist - zwischen den beiden Hll. Er hält die Arme nach oben gekreuzt vor der Brust und wendet sein nimbiertes Haupt leicht nach rechts. Sein ganzer Körper ist mit Blutspuren bedeckt. Die in Händen und Füßen zusätzlich vorhandenen Wundmale heben sich gegenüber den anderen Wunden durch ihre Farbgebung und Größe besonders ab. Da auch bei den neben dem „Schmerzensmann“ stehenden Hll. jeweils dort, wo dessen Seitenwunde sitzt, das Gewand offen und eine Wunde sichtbar ist, ist offenkundig, daß in dieser Darstellung auf Wunden besonderes Augenmerk gelegt wurde. Es überrascht daher nicht, daß die Wunden der Hll. - da sie ungewöhnlich sind - durch einen auf die Wunde zeigenden Pfeil besonders markiert werden. Da gerade die Hll. Augustinus und Bernhard den Leiden und Wunden Jesu Christi eine besondere Wertschätzung entgegenbrachten - bzw. ihnen dies nachgesagt wurde - bietet die Darstellung inhaltlich ein homogenes Ganzes. Für die Verdeutlichung dieses Anliegens eignet sich die Ganzfigur besonders gut. Doch wird mit der Wahl einer - ohne Unterstützung - auf eigenen Füßen stehenden Figur eine Form der Darstellung gewählt, die zwar sehr gut zu den sog. isolierten „Schmerzensmann Darstellungen“ in Deutschland paßt, aber für eine Darstellung französischer Provenienz ungewöhnlich ist.

Bildtext:

Qui sceit le bien et ne le fait.
 Pechie ia et si meffait.
 Folz est qui sceit la droite voie.
 Et a son enscient foruoie.
 C'est la lamentation s. bernair
 Et comant il prollat de la gice
 nre signour Et s. augustins
 meismes enprollat comat il se
 toit la graice nre signour.
 Sains bernair
 nairs dit
 que lai
 graice
 nostre

Wer das Gute kennt und es nicht tut,
 sündigt bereits und vergeht sich so.
 Töricht ist, wer den rechten Weg kennt
 und wissentlich irre geht.
 Dies ist die Klage des Hl. Bernhard
 und wie er sprach von der Gnade
 unseres Herrn. Und der hl. Augustinus
 selbst sprach davon, wie die Gnade
 unseres Herrn schweigt.
 Der hl. Bernhard sagt,
 daß die
 Gnade
 unseres

signour	Herrn von
Est de	sehr großer
tres gnt	Feinheit ist.
subtiliteit. Car elle ment subtil-	Denn sie versagt sich fein.
lement. Car cilz meismes au cui	Denn selbst der, dem sie zuteil wird,
elle devint ne puet cognostre qt	kann weder erkennen, wann sie kommt,
elle vient. ne cant elle en vait. ne	noch wann sie geht. Er weiß auch nicht
nesceit dont elle vient ne ou elle	woher sie kommt und wohin sie geht.
uait. En aucune maniere puet	In irgendeiner Weise kann...

Literatur:

Godefroy, F.: Dictionnaire, 1891-1902

Tobler, A.; Lommatzsch, E.: Wörterbuch, 1925

Vetter, E. M.: Kupferstiche, 1972, S. 183, 201, 371, *Abb. 108*

2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)

a) Kreuz

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 1, 2, 3, 7, 9-12, 16, 19-23, 130, 142, 143, 146-149, 151-157, 159, 161-165, 168, 170, 173-181, 183-186, 188, 190, 192, 199, 204, 213, 217, 223, 224, 229, 233, 237, 239, 240, 243, 244, 251, 252, 259, 260, 262-266, 268, 274, 279, 282, 293, 298, 300, 302, 308, 311, 313, 314, 316-318, 323-326, 331, 332, 338, 339, 342, 348, 350, 351, 354-355, 358, 359, 367, 371, 373, 376, 382, 388, 391, 392, 395, 397, 406, 407, 414, 423-425, 428, 429, 433, 441, 447

101 Moskau (МОСКВА), Tretjakowgalerie, Ikone

14. Jh.; 1,09 x 0,93 m

Kommentar: Den Abb. 101-106, 108-112 und 116-121 ist gemeinsam, daß auf ihnen ein Kreuz hinter der Darstellung des „Schmerzensmannes“ aufragt. Wie in der Ikone der Moskauer Tretjakowgalerie ist es häufig das einzige, was die auf den „Schmerzensmann“ konzentrierte Darstellung erweitert und einen Zusammenhang erkennen läßt. Im vorliegenden Beispiel ist es auf den vom Nimbus teilweise verdeckten Kreuzesquerbalken beschränkt. Er trägt eine kirchenslawische Inschrift, die dem von den byzantinischen Darstellungen bekannten Ο ΒΑCΙΑΕΥC ΤΗC ΔΟΞΗC entspricht. Der „König der Herrlichkeit“ ist als unbekleidete, kräftige Halbfigur mit vor der Brust nach oben gekreuzten Armen und nach rechts geneigtem Haupt dargestellt. Die Seitenwunde ist sichtbar. Ob Wundmale in den Händen angelegt sind, ist auf der stark nachgedunkelten, in Temperatechnik ausgeführten Ikone nicht mehr auszumachen. Die südslawische - evtl. aus Serbien stammende - Ikone befand sich von 1920-34 im Zentralen Staatlichen Russischen Museum Moskau und wird seit 1934 unter der Inv.-Nr. 22944 in der Tretjakowgalerie aufbewahrt.

Bildtext:

Ц(A)РЬ СЛ(A)ВЫ

der König der Herrlichkeit

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S. 265, 307, *Abb. 102*

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S. 7

ИСКУССТВО, 1977, S. 129, *Abb. 975*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

102 Triest (Trieste, Trst), Museo Civico, Triptychon

1325-50; 131,5 x 110 cm (Zentraltafel), 131,5 x 55 cm (Flügel)

Kommentar: Auf dem rechten Flügel eines für S. Chiara in Triest geschaffenen, dreiteiligen Altarbildes, das 1995 restauriert wurde, befinden sich in der oberen Zone der rechten Tafel zwei sehr ungleiche Darstellungen, ein halbfiguriger „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz und eine ganzfigurige Schutzmantelmaria, unter deren Mantel die Klarissen Zuflucht gesucht und gefunden haben. Da beide etwa die gleiche Breite des Flügels einnehmen, ist die Schutzmantelmaria im Vergleich zum „Schmerzensmann“ sehr viel schlanker und sogar etwas überlängte. Der „Schmerzensmann“ wirkt sehr viel kräftiger, auch wenn im Bereich der Schultern und Oberarme Unsicherheiten in der Körperwiedergabe auftreten. Dieser Eindruck wird durch das scheinbare Zusammensinken eines Körpers, aus dem jedes Leben gewichen ist, noch unterstützt. Der „Schmerzensmann“, dessen Gesicht leider sehr stark zerstört ist, neigt das nimbierte Haupt auf die Seite, hält die Arme vor dem Körper locker übereinandergelegt, so daß die Wundmale in den Händen und die Seitenwunde sichtbar werden. Er steht in einem für die Figur viel zu engen, quaderförmigen Gebilde, das häufig als Sarkophag angesprochen wird und als weiteres auf die Passion weisendes Indiz anzusehen ist. Der „Schmerzensmann“ ist sowohl unter den 36 Bildfeldern der Zentraltafel (sie zeigt Szenen aus dem Leben Jesu, einschließlich der Himmelfahrt, des Marien Todes, des Todes der hl. Klara von Assisi und den hl. Franz von Assisi beim Empfang der Stigmata) als auch unter den Darstellungen auf den Flügeln (linker Flügel: Johannes d.T. und Johannes mit der hl. Klara (oben), die Hll. Justus von Triest und Servulus von Rom (Mitte), die Hll. Lazarus und Apollinaris von Ravenna (unten), rechter Flügel: die Hll. Klara und Agnes von Rom sowie ein Bischof (Mitte), die Hll. Barbara von Nikomedien, Katharina von Alexandrien und Margareta von Antiochien (unten)) durch seine Halbfigurigkeit und das Christusmonogramm IC XC im Kreuztitulus, d.h. ein griechisches Zitat, eine Ausnahmeerscheinung, die nur dadurch zu erklären ist, daß Paolo Veneziano (um 1290-1358/62), dem die Darstellung zugeschrieben wird, eine halbfigurige „Schmerzensmann-Darstellung“ mit einem griechischen Christusmonogramm kannte und dieser Bildentwurf für ihn so verbindlich war, daß er den „Schmerzensmann“ nicht zur Ganzfigur „ergänzt“ bzw. einen lateinischen Titulus verwendet, sondern die Darstellung unverändert als „Versatzstück“ unter den auf den Flügeln dargestellten Hll. einfügt. Ob er sich der Tatsache bewußt war, daß die „Schmerzensmann-Darstellung“, die mit Kreuz und Sarkophag, aber auch in der Körperwiedergabe Bezüge zur Passion aufweist, damit eine inhaltliche Veränderung erfährt, ist nicht mehr zu entscheiden, sondern nur noch nachträglich zu konstatieren. Die Passion kommt hier als ein Geschehen, das für die Gläubigen neue Möglichkeiten, so die Bitte um Hilfe und Beistand, eröffnet, in den Blick.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen an und auf Altären (2.2.2.4.)

Bildtext:

IC XC

Jesus Christus

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.59, 66, 74, 99, 252, 270, 308, *Abb.13*

Catalogo della mostra Pittura su tavola, 1975, Nr.1

Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII*, 1971, S.6

Garrison, E.B.: *Discoveries: BurlM 89*, 1947, S.210, Pl.I-B

Sandberg-Vavalà, E.: *Paolo Veneziano: BurlM 57*, 1930, S.177

Vetter, E.M.: *Iconografia: AEsA XXXVI*, 1963, S.201, 208

Ders.: *Kupferstiche*, 1972, S.181

103 Sinai, Katharinenkloster, Ikone

zwischen 13. und 15.Jh.; 13 x 8,5 cm

Kommentar: Die relativ kleine, der Kreuzfahrerkunst zuzuordnende Ikone, die im Katharinenkloster aufbewahrt wird und von der Michigan-Princeton-Alexandria-Expedition entdeckt wurde, zeigt einen sehr eng gefaßten Porträtausschnitt. Der auf Leinwand gemalte „Schmerzensmann“ hält den ins Zentrum der Darstellung gerückten Kopf leicht geneigt. Der helle, mit einem Kranz von „Lichtpunkten“ eingefasste Nimbus umgibt und betont ihn eindrucksvoll. Da die Ikone - besonders stark im Randbereich - zahlreiche Farbabplatzungen und Risse aufweist, sind einige Feinheiten - wie die Anlage der Arme oder Details der Gesichtsbildung - nicht näher zu bestimmen. Dies gilt ebenso für den oberen Abschluß des Kreuzes, auf dem ein fast unleserlicher, wahrscheinlich aber doch als „König der Herrlichkeit“ zu identifizierender Titulus angebracht ist. Für die Ikone muß - wie für *Abb.2* - die Möglichkeit, daß sie sich im Privatbesitz befunden hat und privater Andacht diene, ernsthaft in Erwägung gezogen werden.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

O BACIAEYC THC ΔOΞHC

der König der Herrlichkeit

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.186, *Abb.72*

Bertelli, C.: *Image of Pity: FS Wittkower*, 1967, S.42

104 Kalenić, Kirche, Fresko

1405-20

Kommentar: Die Klosterkirche und das Kloster von Kalenic sind nach Radojic die Stiftung des - sonst unbekanntes - Adligen Petar, Protodochiar am serbischen Despotenhof. Sie besitzen sehr gut erhaltene Wandmalereien. Unter diesen ist in der Prothesisnische der „Schmerzensmann“ zu finden. Die Halbfigur mit vor dem Körper übereinandergelegten Armen steht auch hier vor dem Kreuz, hält das nimbierte, im Vergleich zu dem kräftigen Oberkörper kleine Haupt leicht geneigt. Das Gesicht zeigt Anzeichen von Leben, denn Augen und Mund sind leicht geöffnet. Da auf dem Deckhaar - dies ist für eine byzantinische Darstellung selten - eine breite, mit sehr spitzen Dornen versehene Dornenkrone liegt, scheint ein noch Leidender

bzw. das Leid überwunden Habender vor dem Kreuz zu stehen. Die byzantinische Darstellung steht mit dieser Figurenauffassung vereinzelt da. Eine Ableitung - sowohl des Motivs der Dornenkrone als auch der Figurenauffassung - aus der westlichen Malerei liegt nahe, ist aber durch nichts eindeutig zu belegen. Der „Schmerzensmann“ hat hier - wie in Abb.11 - sein Pendant in einer Mariendarstellung, doch er hat deswegen - im Unterschied zu Abb.11 - nicht seinen Platz in der Prothesis „räumen“ müssen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

(Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.))

Literatur:

Dufrenne,S.: Images: REByz XXVI, 1968, S.299

Millet,G.: Recherches, 1916, S.485f, *Fig.521*

Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.19f, 23

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.218, 226, 235

Radojčić,S.: Kalenić, 1964, S.VI, Abb.59

Ders.: Geschichte, 1969, S.108f

Schweinfurth,P.: Form, 1943, S.104

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.205

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.178

Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1034

105 London, British Library, Add MS 37049, fol 1r

15.Jh.; 26,5 x 19 cm

Kommentar: In der Figurenauffassung der Ikone von S. Croce in Rom sehr ähnlich und einer Maria auf fol 1v diptychonartig gegenübergestellt, scheint die „Schmerzensmann-darstellung“ auf fol 1r der in London aufbewahrten Handschrift mehr den Charakter einer Ikone und weniger den einer Buchminiatur zu besitzen. Die süd- bzw. mittenglische Handschrift ist denn auch tatsächlich keine Handschrift im üblichen Sinne, sondern eine „sonderbare Sammlung von Symbolen der Schmerzen und Anbetung“ (Bertelli), die auf fol 23r noch eine zweite „Schmerzensmann-darstellung“ enthält (vgl. Abb.177). Der „Schmerzensmann“ auf fol 1r steht vor dem - mit Schattenflächen versehenen - Kreuz, sein Haupt ist nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Der ornamentierte Kreuznimbus, der das Haupt hinterfängt, ist stärker geneigt als das Haupt selbst und verstärkt somit dessen Bewegung. Der „Schmerzensmann“ scheint sich mit seinen röhrenförmig wirkenden Armen auf den unteren Bildrand zu stützen, wobei die Hände - ohne den unteren Bildrand zu berühren - vor dem Körper übereinandergelegt sind. In ihnen sind - wie auch in der Seite des unorganisch gebildeten Oberkörpers - längliche Wundmale sichtbar. Die Seitenwunde blutet. Die an eine byzantinische Ikone erinnernde Miniatur enthält die aus Abb.9, 12 und 21-23 bekannten griechischen Inschriften und knüpft auch mit den Inschriften an Byzantinisches an, ist aber eine im abendländischen Bereich entstandene Darstellung (vgl. auch Abb.316), was auch dadurch deutlich ist, daß das griechische Wort „König“ im Titulus einen Schreibfehler ent-

hält, also wahrscheinlich nicht ganz verstanden und deshalb falsch wiedergegeben wurde.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Bildtexte:

O BACIAOYC THC ΔOΞHC der König der Herrlichkeit

IC XC Jesus Christus

Literatur:

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.48f, Abb.14, *Abb.15*

Breitenbach,E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.25f, Abb. auf S.25

Catalogue of Additions...in the British Museum, 1907, 324-332

106 Kastl, Spital, Steinrelief

1420-30; 1,00 x 0,80 m

Kommentar: Als einzige der bisher aufgeführten Ganzfiguren (vgl. Abb.27-35, 37-47, 55-84 und 86-100) steht der „Schmerzensmann“ von Kastl vor dem Kreuz. Die in Hochrelief gearbeitete Darstellung füllt eine Nische am Ostgiebel des Spitals, das der Chronik zufolge ursprünglich eine Kirche war, die in der Zeit des Calvinismus profaniert wurde. Der „Schmerzensmann“ befand sich demnach ursprünglich außen am Chor einer Kirche. Die Darstellung hat durch die Außenanbringung ihre ursprünglich farbige Fassung verloren und ist verwittert, so daß die mangelhafte Körpermodellierung sicher hierdurch verstärkt, jedoch nicht in vollem Umfang hervorgerufen worden ist. Die Körperkonturen des Oberkörpers sind sehr stark nach rechts gezogen. Mit dieser Achsverschiebung ist aber kein Körperschwung in Verbindung zu bringen, sondern die Figur wirkt gebrochen. Dieser Bruch fällt nicht sofort ins Auge, da er durch das bauschige, von den Unterarmen vor dem Körper herabfallende Gewand mit sehr viel Volumen „verhüllt“ wird. Der „Schmerzensmann“, der aus eigener Kraft vor dem Kreuz steht, blickt mit leicht nach vorn geneigtem Haupt auf einen tiefer stehenden Betrachter. Von der Wirkung seines Blicks ist durch die heute zerstörte Nase leider einiges verlorengegangen. In den Händen des „Schmerzensmannes“, die flach auf dem Brustkorb liegen und somit dem Betrachter sichtbar sind, sind - ebenso wie in der Seite - Wundmale. Sie deuten mit dem nur wenig aus der Bildfläche tretenden Kreuz auf die Passion. Das Bildfeld ist mit einem breiten gekehltem Rechteckrahmen umgeben, der die Darstellung nicht erdrückt, sondern sie in ihrer Ausstrahlung steigert.

Literatur:

Kunstdenkmäler II, 17, 1909, S.204, *Fig.151*

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.125

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.85f

107 New York, Pierpont Morgan Library, Stundenbuch der Katharina von Kleve,

M 945, fol 121

1440-50; 19,2 x 13 cm

Kommentar: Katharina von Kleve, die am 25.5.1417 geboren wurde und am 20.2.

1476 starb, war von 1430 bis 1476 Herzogin von Geldern. Kurz vor der Jahrhundertmitte ist für sie ein Stundenbuch angefertigt worden, das in der Mitte des 19. Jhs. in zwei Teilbände zerlegt und neu gebunden worden ist. Da dabei die ursprüngliche Reihenfolge nicht beibehalten wurde, ist eine Vorstellung vom Gesamtwerk erst durch die Rekonstruktionsbemühungen von Plummer und Gorissen wieder möglich geworden. Danach hatte die Pergamenthandschrift ungeteilt 369 fol und enthielt neben einem Kalendarium die großen Offizien (Marienleben, Passion) und die Messen für die sieben Wochentage, schließlich Bußpsalmen, die Allerheiligenlitanei und die Totenoffizien. In dem ursprünglichen - heute rekonstruierten - Stundenbuch hat sich auf fol 222 die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ befunden. Sie ist in dem der Pierpont Morgan Library gehörenden Teilband auf fol 121 erhalten und steht am Anfang der Messe des Kreuzes, also der dem Freitag des Wochenzyklus zugeordneten Votivmesse (fol 221-229). Der Bildtext unter dem „Schmerzensmann“ enthält den Introitus dieser Messe. Auch wenn der Bildtext (Gal 6,14) ebenso als Introitus der Messe zum Fest der Auffindung des Kreuzes (3.5.) und der Kreuzeserhöhung (14.9.), sowie als Antiphon des Kardienstags und als Introitus zum Gründonnerstag vorkommt, ist die Zuordnung von Darstellung und Bildtext zur Votivmesse am Freitag nach der Rekonstruktion des Stundenbuches eindeutig, da nur diese Votivmesse in dem Stundenbuch enthalten ist. Inhalt der Votivmesse am Freitag ist es, die Überwindung des Kreuzestodes und die Auswirkung dieser Überwindung für die Menschen ins Gedächtnis zu rufen. In diesen Kontext eingefügt ist die Darstellung des „Schmerzensmannes“, denn das mit Titulus versehene Kreuz liegt am Boden und Jesus Christus schreitet darüber hinweg. Die abgemagerte, nur mit einem knappen Lendentuch bekleidete Ganzfigur mit Wundmalen in Händen und Füßen und einer stark blutenden Seitenwunde sieht auf das Kreuz herab. Sie trägt die Dornenkrone vor dem - die Heiligkeit anzeigenden - Kreuznimbus. Die zwischen deutlicher Formulierung der Grausamkeit der Passion einerseits und ihrer siegreichen Überwindung andererseits bestehende Spannung beherrscht die Darstellung. Diese pointierte Aussage wird auch durch die lieblich wirkende hügelige Landschaft, in der der „Schmerzensmann“ sich befindet, oder durch das feingliedrig ausgeführte, breite Rankenwerk, das die Darstellung umgibt, nicht verwischt oder verniedlicht. Die Darstellung wird - ebenso wie die beiden anderen in dieser Handschrift vorhandenen „Schmerzensmandarstellungen“ (Abb. 350 und 351) - dem Mstr. der Katharina von Kleve, der etwa 1430-50 in Utrecht tätig war, zugeschrieben.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtexte:

Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri ihesu xpisti (Gal 6, 14) in quo est salus vita et resurrectio

INRI

Wir aber müssen (wörtl.: Es ist aber nötig, daß wir uns rühmen im Kreuz unseres Herrn Jesus Christus (Gal 6,14). In Ihm ist Heil, Leben und Auferstehung...

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.238f, Fig.27

Gorissen, F.: Stundenbuch, 1973, S.41, 44, 108, 523-525, 805, 817, 825, 832f, 837, 842, 857, 898, 935

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.143, 156, 329, 380f, 453

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.237f, 329

Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.281f, [82f]

a) Kreuz: Tendenz der Annäherung an die Kreuzigung

108 Karlsruhe, Bibliothek, cod. U.H.I., fol 190r

1318; 46,5 x 36 cm

Kommentar: Die Abgrenzung des „Schmerzensmannes“ gegenüber der Kreuzigung ist bei der in einer Handschrift erhaltenen Darstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe nur schwer zu vollziehen, da sie als bildliche Umsetzung der Vision von der mystischen Umarmung des hl. Bernhard durch Jesus eine Ganzfigur zeigt, die mit den Füßen ans Kreuz genagelt ist, deren Arme aber von den Kreuzesbalken gelöst und auf die Schultern des neben dem Kreuz knienden Bernhard gelegt sind. In der linken, dem Betrachter zugewandten Hand ist ein Wundmal, am Leib - dem Berichteten entsprechend - eine überdimensionale Seitenwunde sichtbar. Die Nägel, die die Wundmale in den Händen verursachten, stecken noch im Kreuz. Sowohl Bernhard, der versucht, den hageren, mit einem ungewöhnlich langen Lententuch Bekleideten zu stützen, als auch der „Schmerzensmann“ sind nimbirt. Beide sehen sich an. D.h. das im Kontext von Abb.19 mit den Worten „O mit einer wie heftigen Umarmung hast du mich umarmt, guter Jesus, als das Blut aus dem Herzen heraustrat, das Wasser aus der Seite, die Seele aus dem Leibe“ Beschriebene ist augenscheinlich umgesetzt. Die Karlsruher Darstellung ist durch einen die Zweiergruppe von Ferne beobachtenden, anbetend auf der anderen Seite des Kreuzes knienden Mönch im Habit erweitert und vor einem, nur die Figuren, das Kreuz und den im Arm des hl. Bernhard liegenden Bischofsstab mit verzierter Krümme freilassenden Rankengeflecht angesiedelt worden. Sie findet ihre äußere Begrenzung in der Initiale O, die den Beginn eines Hymnus' an den hl. Bernhard markiert. Die Darstellung ist hier dem Fest des hl. Bernhard (20.8.) zugeordnet, dessen Messe - wie auch die anderer Hll. - mit den nur in den Anfangsworten und ohne Noten, jedoch mit Seitenverweisen angeführten Texten „In medio ecclesi(a)e...“ und „Domine pr(a)evenisti...“ beginnt und mit dem vollständig angeführten Bernhardhymnus fortgesetzt wird. Sie bleibt damit auch inhaltlich genau in dem vom Bildtext zu Abb.19 abgesteckten Rahmen.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext und Kontext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

(Noten)

Exaudi domine iusticiam meam

Herr, höre die gerechte Sache,

intende / (Noten) deprecationem meam (Ps 16,1). Gloria. e v o v a e . c ' . i / ·xix·	merk auf mein Schreien (wörtl.: vernimm mein Gebet). (Ps 17,1). Ehre.
in medie ecclesi(a)e (Sir 15,5). et cet(era). ·clix·	Inmitten der Kirche (Sir 15,5). und so weiter.
D(omi)ne p(re)uenisti (Ps 19,4f). b(ea)ti bernhardi / (Noten) Alleluia. / (Noten) (Noten) O SCINTILLANS / (Noten) sidus c(o)eli prece / bernharde fideli nobis confer hodie /	Herr, Du kamst (ihm) entgegen ... (Ps 20,4f). Des seligen Bernhards. Halleluja. O funkelnder Himmelsstern, Bernhard, gib uns heute durch deine treue Bitte...

Literatur:

- Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.23, 78, 88, 323, 337, 370, 373, 439
 Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.171, 179, 186, 210, 228, 241, 244, 267,
 269, 349, 355
 Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.737, 901f, [34]
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.213, Fig.9
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.198

109 Prag (Praha), Universitätsbibliothek, cod XIV A 17, fol 10r
 1314-21; 29,7 x 25 cm

Kommentar: Mit ans Kreuz gehefteten Füßen - jedoch nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Vision des hl. Bernhard, sondern mit zahlreichen arma Christi - ist der „Schmerzensmann“ in einem Passionale in Prag wiedergegeben. Das dem Tractatus de strenuo milite (fol 2a-17b) des Dominikaners Kolda, des Lektors von St. Clemens in Prag, zugeordnete Pergamentblatt ist nur durch langes Betrachten mühsam zu erschließen. In der Darstellung sind - sowohl was die arma Christi als auch was die Person des „Schmerzensmannes“ betrifft - für natürliches Empfinden große Widersprüche enthalten, denn die arma, die losgelöst von der konkreten Passionssituation ins Bild gesetzt sind, gehören ganz verschiedenen Ereignissen des Passionsgeschehens an, ihre Bildgröße entspricht nicht ihrer natürlichen Größe, einige arma - wie Geißeln, Lampen, Stöcke und Fackeln - sind zweimal dargestellt und der „Schmerzensmann“ steht einerseits aufrecht vor dem Kreuz und agiert mit seinen Armen wie ein Lebender, dennoch ist sein Haupt - als Zeichen des Gestorbenseins (vgl. Joh 19,30) - sehr stark nach rechts geneigt. Die Widersprüche lösen sich nur, wenn die Darstellung nicht auf das historische Geschehen der Passion bezogen wird, sondern als Geschehen verstanden wird, durch das die Gegenwart beeinflusst wird. Diese Intention wird durch das Schriftband, auf das die rechte Hand des „Schmerzensmannes“ im Redegestus weist, deutlich. Der „Schmerzensmann“ beginnt einen Dialog, in dem er den Betrachter bittet, von Sünden abzulassen, damit sich seine Passion nicht immer weiter fortsetzt. Das Bild ist also darauf angelegt, durch die arma und die Darstellung des „Schmerzensmannes“ die Grausamkeit der Passion deutlich zu machen, was für den „Schmerzensmann“ heißt, daß der gesamte Körper mit kleinen Wunden bedeckt ist, die Wundmale in den Händen

und die Seitenwunde stärker bluten und die Seitenwunde vergrößert neben den Körper gesetzt wird. Erst wenn die Grausamkeit empfunden wird, wird ernsthaft versucht, der Bitte des „Schmerzensmanns“ zu entsprechen und von Sünden abzulassen. Das Bild verhieß für dieses Bemühen - durch die Interpretation der Leiter als Stufenleiter der Demut - auch himmlischen Lohn. Die Darstellung ist also wahrscheinlich als Gegenstand persönlicher Frömmigkeit, speziell als Gegenstand der Betrachtung durch die Besitzerin des 36 fol umfassenden Passionales, Äbtissin Kunigunde, die die Tochter des Premysliden Ottokar II und von 1314 bis zu ihrem Tod 1321 Priorin des Georgsklosters in Prag war, gedacht. Diese gerät durch das Nachempfinden der Passion mit dem Ziel der Heiligung in den Spannungskreis mystischen Gedankenguts. Die Handschrift ist in Prag von dem Schreiber Bennessius, der Kanonikus von St. Georg war (vgl. Eintrag auf fol 1b), geschrieben worden. Sie ist als böhmisch anzusprechen, auch wenn Beziehungen zur österreichischen Buchmalerei nicht zu leugnen sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtexte:

statua Säule	in monte oliueti auf dem Ölberg	dextera dni die Rechte des Herrn	veronica Veronika- bild	calix Kelch	spongia Schwamm	lancea Lanze	laterne Lampen
	vrna cum felle Krug mit Galle	spinea corona Dornen- krone	hec linea sedecies ducta longitu- dinem			Hec scala habens duo- decim	fustes Stöcke
		circumcisio Beschnei- dung	demon- strat xpisti	alapa Ohrfeige	clavi Nägel	gradus humilitatis	faces Fackeln
	flagella Geißeln		Diese Linie sechzehn- mal gezo- gen zeigt Christi Länge	forceps Zange	malleus Hammer	Dies ist die Leiter, die zwölf Stufen der Demut hat	Existis tamquam (quasi) ad latro- nem cum gladiis et fustibus Mt 26,55 / Lc 22,52

um die Zentralfigur gruppierte Texte:

a) über den Kreuzesbalken gesetzte Inschrift:

ih(esu)c nazareus rex iudeorum

Jesus der Nazarener, der König der Juden.

b) von der Hand ausgehendes Schriftband:

Sic homo sto pro te cu(m) peccas desine pro me

So, Mensch, stehe ich für dich, wenn du sündigst, laß um meinetwillen ab davon.

c) in die vergrößerte Seitenwunde geschriebener Text:

... nos redemit pendens in cruce s(an)c(t)a ostendens vulnera hominibus transeuntibus ...

... uns erlöst hat am hl. Kreuz hängend, den vorübergehenden Menschen die Wunden zeigend ...

H(a)ec est ...

Dies ist ...

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.53f, 60, 126

Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.106, 114, Abb.1

Burger,F.: Malerei, 1917, I S.159f

Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.47f, 57

Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.13f

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.215, 221, 258, 269, 272

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.206, 287, Abb.657

Simson,O.v.: Mittelalter, o.J., S.277

Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.181-183, 201, Abb.3

Stange,A.: Malerei, 1934-36, I S.143f, 165, 170, Abb.142

Ders.; Jerchel,H.: Passionale Kunigunde: LGBW II(1936), S.622

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.246f

Truhlár,J.: Catalogus...Bibliotheca Publica...Pragensis...II, 1906, S.280

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.202, 206, 208, 214, 220, 228, Fig.8

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.200, 214

o.Verf.: Kunigundenpassionale: LdK IV(1992), S.112f

110 Erfurt, Angermuseum, Holzplastik

A.14.Jh.; 1,89 x 1,06 m

Kommentar: Die Nähe zum Gekreuzigten ist in drei Plastiken - einer in Erfurt, einer zweiten in Würzburg (Abb.111) und einer dritten in Berlin (Abb.112) - besonders groß, so daß versucht wurde, sie aus der Kreuzabnahme herzuleiten. Auch die Verbindung zur Vision des hl. Bernhard ist zur Interpretation herangezogen worden. Doch dies ist m.E. nicht nötig, da sich die betreffenden Darstellungen aus der Geschichte der „Schmerzensmandarstellungen“ selbst erklären lassen. In den Abb.1-3, 7, 9-11, 16, 19-22 und 101-105 ist der halbfigurige „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz dargestellt. Um diese halbfigurige Darstellung zu einem ganzfigurigen „Schmerzensmann“ und damit zu der in Deutschland bevorzugten Darstellungsform werden zu lassen, kann man von zwei Möglichkeiten Gebrauch machen. Man stellt den „Schmerzensmann“ entweder - wie etwa in Abb.106 - vor das Kreuz oder man heftet die Füße an das Kreuz. Die Stellung der Arme bleibt in beiden Fällen gegenüber dem halbfigurigen „Schmerzensmann“ unverändert. Die Darstellungen wären somit eigenwillige, aber ableitbare Beispiele des „Schmerzensmannes“.

Der ursprüngliche Eindruck der Plastik in Erfurt ist durch Beschädigungen, etwa am rechten Ellenbogen, durch das Fehlen von Fingern und Zehen und die Ergänzung des bemalten Kreuzes einschließlich des Nimbus' in der Zeit um 1500 erheblich verändert. Fraglich ist auch, ob die Neigung des dornengekrönten Hauptes ursprünglich ist. Da die Gliedmaßen einen sehr kantigen Eindruck machen, der Über-

gang zur Halspartie sehr unorganisch wirkt, die Wangenknochen hervortreten und das knielange, eng anliegende Lententuch mit scharfkantigen Falten versehen ist, wirkt die Darstellung zwar nicht harmonisch, aber in sich geschlossen und es scheint wahrscheinlich, daß sie so konzipiert wurde. Die ursprünglich farbig gefaßte Darstellung aus Erlenholz, die sich bis 1923 in Heinrichs bei Suhl befand und seitdem im Angermuseum aufbewahrt wird, ist durch einige ungewöhnliche Details, z.B. die in anderen Darstellungen nicht wiederkehrende Haltung der Hände auf der rechten Brusthälfte oder den überlängten, röhrenförmigen Oberkörper, sehr eindrücklich.

Literatur:

Beitz,E.: Kruzifixe: Cicerone 16, 1924, S.722f

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.54

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.15-17

Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.72

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXI

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.11, 49f, 152, Abb.9

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.301

Passarge,W.: Kruzifixus: Cicerone 16, 1924, S.231-236, *Abb auf S.230*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

111 Würzburg, Museum, Holzplastik

um 1335-40; 2,20 m

Kommentar: Da die Darstellung des „Schmerzensmannes“ mit vor dem Körper zusammengelegten Armen und ans Kreuz gehefteten Füßen relativ selten vorkommt und eine ungewöhnliche äußere Erscheinung hat, ist es nicht verwunderlich, wenn sich zur Erklärung des Ungewöhnlichen Legenden ausbilden. Im Falle der Würzburger Holzplastik hat Beitz eine solche überliefert. Sie berichtet, daß der Gekreuzigte - als ein Dieb die kostbare Krone auf seinem Haupte stehlen wollte - die Arme von den Querbalken des Kreuzes nimmt, um den Dieb festzuhalten, und diese Stellung der Arme als warnendes Beispiel bis heute beibehalten habe. Der Kern, den die Legende richtig trifft, ist die auffällige Haltung der Arme, sie scheinen etwas an die Brust zu drücken und sind doch leer. Die Würzburger Darstellung unterscheidet sich hierin - aber auch in Material, Größe, Proportionierung und Faltenbehandlung - von der Erfurter Darstellung. Sie betont sehr stark die Wunden des „Schmerzensmannes“. Während in den blutend dargestellten Wunden der Hände und Füße noch die Nägel, mit denen der „Schmerzensmann“ an das Kreuz geschlagen war, stecken, ist die klaffende Seitenwunde durch einen breiten Blutstrom hervorgehoben. Im Unterschied zu der Darstellung im Passionale der Äbtissin Kuni-gunde (Abb.109), die auch die Wunden betont, ist hier jedoch kein durch Zeichen des Gestorbenseins Gekennzeichneter dargestellt, vielmehr ist der Kopf leicht nach vorn geneigt, die Augen offen und nach unten gerichtet, der Mund leicht geöffnet. Der „Schmerzensmann“ trägt heute statt der in der Legende erwähnten kostbaren Krone eine in der Mitte zusammengebundene, mehrreißige Dornenkrone, die am Oberkörper, auf den Armen und Beinen Blutspuren zurückläßt.

Literatur:

- Beitz,E.: Kruzifixe: Cicerone 16, 1924, S.722f, Abb.auf S.717
Francovich,G.de: L'origine: Kunstgeschichtl. Jb 2, 1938, S.164f, Fig.108
Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst. LCI I(1974), Sp.419
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.16f
Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.72
Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXI
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.11f, 49-51, 152, *Abb.11*
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.301
Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.221
Passarge,W.: Kruzifixus: Cicerone 16, 1924, S.232-236
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.216, 279, Abb.485
Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.202
Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.202, Fig.8
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.197

112 Berlin, Staatliche Museen, Elfenbeintriptychon

1340-50

Kommentar: Ähnlich wie in den vorangegangenen Beispielen wird auch auf dem Berliner Elfenbeintriptychon der „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz gezeigt. Seine Arme sind auch hier nicht an das Kreuz genagelt, sondern werden vor dem Körper gehalten. Im Unterschied zu den Abb.110 und 111 ist die Berliner Darstellung aber in einen vielfigurigen, über drei Flügel sich erstreckenden Zusammenhang eingefügt, der durch Spitzbogen mit Wimpergen und Maßwerk zu einer Einheit zusammengefaßt wird. Der Szenerie gehören neben den Personen, die nach dem biblischen Bericht der Kreuzigung beiwohnten, auch solche an, die weder dieser noch einer anderen Passionsstation zuzuordnen sind. Auf dem linken Flügel kniet z.B. eine Gekrönte, die als die Auftraggeberin des Altärchens gelten kann, in der Zentraltafel sind ein Mann mit einer Schriftrolle und eine kleinere Figur mit einem Korb eingefügt, denen auf dem rechten Flügel neben Johannes zwei weitere Männer zugeordnet sind. Daneben sind in den Bildfeldern des Triptychons auch einige arma, so das Grabtuch bzw. das hl. Antlitz, drei Nägel bzw. die Dornenkrone, die von Engeln gehalten werden, und eine Leiter, aufgeführt worden. Die Darstellung läßt also eine stringente Zuordnung durch die Vielfalt der auf ihr zu findenden Personen und Gegenstände nicht zu, doch läßt sich als ein Hauptakzent die Nähe zum Kreuzigungsgeschehen festmachen. Im Zentrum dieses Geschehens steht unangefochten der „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz. Er trägt ein knielanges Lendentuch, das durch den sehr stark gestreckten und unproportioniert wirkenden Oberkörper sehr tief sitzt. Der „Schmerzensmann“, der sein Haupt aufrecht und leicht nach rechts gedreht hält, dessen Augen offen sind, erwidert von den vielen Blicken, die auf ihn gerichtet sind, den andächtigen Blick des Hauptmannes bzw. der hinter diesem knienden Stifterin. Er lächelt! Aber auch hier trägt der Lebende mit der Seitenwunde ein Signum des erfolgten Todes an seinem Leib. Die Spannung zwischen Leben und Tod ist auch in dieser Darstellung - wenn auch nur verhalten - spürbar.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.60, 127f

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.54

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.15f

Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948, S.72

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXI

Millet,G.: Recherches, 1916, S.487

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.11, 49, 152, *Abb.10*

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.221

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.301

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.214

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.200

a) Kreuz: Tendenz der Absetzung von der Kreuzigung

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb.141

113 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild

um 1350-70; 78,4 x 93 cm (Mittelfeld: 28,9 x 30 cm)

Kommentar: Daß es Beispiele gibt, in denen der „Schmerzensmann“ eng an die Kreuzigung angenähert ist, wurde durch die vorangestellten Beispiele deutlich zu machen versucht. Daß es aber auch Beispiele gibt, die die „Schmerzensmann-darstellung“ bewußt gegenüber der Kreuzigung abgrenzen, soll durch die nachfolgenden Beispiele gezeigt werden. Eine heute im Wallraf-Richartz-Museum (Inv.-Nr. 6) aufbewahrte Tannenholtztafel, die 26 - in der Abbildung nicht sichtbare - kleinere Szenen zum Leben Jesu und der Zeit der Kirche zeigt, besitzt ein Zentralfeld, das viermal so groß ist wie die übrigen 26 Felder. Es zeigt in der Bildmitte den Gekreuzigten, umgeben von zahlreichen arma Christi wie Hammer, Zange, Dornenkrone, drei Nägeln, einem Gesicht, einer Hand, dem Purpurmantel, dem Untergewand, Würfeln, der vergrößerten Seitenwunde, dem Schweiß Tuch der Veronika, einer Rose, einem Messer, Stäupbesen, Hahn, Gesicht, Laterne, Lanze, Hellebarde, Knüppel, Dornenkrone, Geißel, Geißelsäule, Schwammstab, Speer und Leiter. Das Bildfeld zeigt außerdem noch den „Schmerzensmann“. D.h. die Person Jesu Christi ist in dem zentralen Bildfeld der Altartafel zweimal, einmal als Gekreuzigter und einmal als „Schmerzensmann“, dargestellt, wobei der Gekreuzigte im Zentrum steht. Der halbfigurige, in einem Kastensarkophag stehende nimbierte „Schmerzensmann“ ist unter den arma Christi zu finden. Doch warum? Die arma stehen als Synonym für Ereignisse, die zeitlich vor der Kreuzigung lagen und in der Kreuzigung ihren Höhepunkt fanden. Der „Schmerzensmann“ jedoch steht im Sarkophag, einem erst nach der Kreuzigung benötigten Gegenstand, und lenkt den Blick auf die Zeit nach der Kreuzigung. Das erst nach der Kreuzabnahme sichtbare Wundmal in den nach oben übereinandergelegten Händen ist vorhanden. Die Kölner Arbeit versucht also

möglichst umfassend das Passionsgeschehen wiederzugeben, faßt damit aber den „Schmerzensmann“ in einem recht engen Sinne, mit dem der Fülle von möglichen Aspekten nicht voll Rechnung getragen wird.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.60, Abb.13

Detzel, H.: Erbärmdebilder: ACK 8, 1890, S.5

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.207, 288, Abb.664

Suckale, R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.189, 201, Abb.11

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.202, Fig.10

Zehnder, F.G.: Katalog, 1990, S.116-124

114 London, British Library, Royal MS 6 E VI, fol 15v

um 1350; 45,8 x 30,8 cm

Kommentar: In einer englischen, als omne bonum I bezeichneten Handschrift, die eine Enzyklopädie des kanonischen Rechts, der Theologie und des allgemeinen Wissens enthält, ist zwischen zwei - nicht mit abgebildete - Textblöcke, einen oberhalb und einen vierteiligen unterhalb, eine interessante, in 34 kleine Bildfelder unterteilte Miniatur, eingefügt worden. Da sich beide Textblöcke auf arma Christi, der obere auf die vexilla regia (Kreuz, Dornenkrone, Nägel, Lanze), der untere auf das hl. Antlitz beziehen, liegt die Vermutung nahe, daß die vexilla regia oder die facies Christi in der eingefügten Darstellung im Mittelpunkt stehen. Doch dies ist nicht zutreffend. Herausgehoben sind in der Miniatur vielmehr die Kreuzigung und der „Schmerzensmann“. Ihnen ist jeweils ein Doppelfeld in der unteren Hälfte der Miniatur zugestanden worden, der Kreuzigung das obere, dem „Schmerzensmann“ das untere. Der „Schmerzensmann“ steht in einem sehr hohen, die gesamte Breite des Bildfeldes füllenden Kastensarkophag. Er ist mit einem Lententuch bekleidet, hält die Arme nach unten gekreuzt vor dem Körper, so daß sowohl die Wundmale in den Händen als auch die Seitenwunde sichtbar sind. Seine Augen sind geschlossen, sein nimbiertes, dornengekröntes Haupt aber nicht geneigt. Der Bildhintergrund ist mit Sternen übersät, Sonne und Mond - die häufig in Kreuzigungsdarstellungen zu finden sind - stehen neben dem Haupt Jesu Christi. Da das Doppelfeld keine Unterschrift enthält, existiert zwar kein schriftlicher Hinweis zur Einordnung des „Schmerzensmannes“, doch ist deutlich, daß - wie in Abb.113 - der Hauptakzent der Miniatur auf den arma liegt. Im Unterschied zu Abb.113 sind hier aber außer dem „Schmerzensmann“ noch andere Darstellungen vorhanden, die über den begrenzten Rahmen der arma hinausgreifen, nämlich die Darstellung des Pelikans und die Darstellung von Kelch und Hostie. Der Pelikan, der sein Leben hingab, damit seine Jungen leben, und Kelch und Hostie, die für die Vergegenwärtigung des durch Jesus Christus geleisteten Opfers stehen, haben ihr gemeinsames Anliegen im Erinnern an dieses Opfer. Nichts anderes gilt für den „Schmerzensmann“.

Neben der Darstellung selbst ist auch das unter der Miniatur stehende Ablaßgebet nicht ganz unproblematisch. Der Text legt einerseits für die Erlangung von Ablaß bei Betrachtung des facies Christi das Gebet Ave facies preclara vor, fordert andererseits aber für die Erlangung des größeren Ablasses nach Betrachtung der Waffen - im Gegensatz zu Abb.170, 313-315 und 323f - keine Gebete, sondern nur die Betrachtung derselben. Im Text wird ferner im Zusammenhang mit dem facies Christi ein Ablaß erwähnt, den Papst Innozenz gewährte. In Frage kommt hierfür Innozenz III, da er unmittelbar mit einer wunderbaren Erscheinung des Veronikabildes in Verbindung gebracht wird und überliefert ist, daß er für ein Gebet vor dem Bild Ablaß gewährte (v. Dobschütz). Auch im zweiten Teil wird ein Papst Innozenz erwähnt, der (nach Petrus, den Dreißig und den Achtundzwanzig) Ablaß hinzufügte. Dieser Papst Innozenz war also der Vierte, der Ablaß gewährte, es ist daraus nicht zu folgern, daß es sich um Papst Innozenz IV handelt. Seine Identität bleibt vielmehr ungeklärt, da die Vermutung, daß es sich um ein und denselben Papst handelt zwar nahe liegt, aber nicht zu beweisen ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtexte und Kontext:

cruci corone spinee
clavisque dire lancee
honorem impendamus.
hec sunt vexilla regia
per que coronam glorie
perpetue speramus

Dem Kreuz, der Dornenkrone
und den Nägeln, der schrecklichen Lanze
laßt uns Ehre erweisen.
Dies sind die königlichen Zeichen
durch die wir die Krone der
der ewigen Herrlichkeit erhoffen.

cultellus Messerchen	bursa Börse	calix et hostia Kelch u. Hostie	duo gladii zwei Schwerter	duo cerei zwei Fackeln
duo baculi zwei Stäbe	lanterna Laterne	sputum in facie xp(ist)i Speichel im Gesicht Christi	columpne Säulen	arundines Rohre
tunica Tunika	supertunica Mantel	facies xp(ist)i Gesicht Christi	alee Würfel	curtine Vorhänge
malleus Hammer	forcipes Zangen	gallus ter cantans dreimal krähender Hahn	corona Krone	lampas Fackel
lampas Lampe	flagella Geißeln		flagella Geißeln	claves Schlüssel (zu sehen sind Nägel = clau)
columpna Säule	scala Leiter	IHC crucifixus cum latronibus Jesus gekreuzigt mit Schächern	pellicanus Pelikan	lanterna Laterne
peluis Schüssel	lauatorium Bad		spongea Schwamm	

Hanc oracionem sequentem
Innocencius papa trium annorum
indulgenti(i)s dedicauit

Aue facies preclara
Pro nobis que in crucis ara
Es facta sic pallida
Anxietate denigrata
Sudore sanguineo rigata
Te texit linthiola
In qua mansit tua forma
Que in passionis norma
Est cunctis prelucida
Hec cordi meo sit impressa
Pro te ih(es)u nunc concessa
Hoc cremare indefessa
Tui amoris facula
Vt post hanc vitam cum beatis
Contemplare voluptatis
Possim vultum deitatis
In perenni gloria

Quicumque arma sup(er)ius descripta
sive insignia d(omi)ni n(ost)ri ih(es)u
xp(ist)i deuote
inspexerit a summis pontificibus
subscriptam indulgentiam
consequetur.
Hiis qui arma ih(es)u xp(ist)i
Quibus nos a nece tristi
Sua morte liberauit
Et ad vitam reparauit
Videndo ymaginantur
Et ex corde venerantur
A summis pontificibus
Ex cunctis criminibus
Pro armorum reuerencia
Hec datur indulgentia
Petrus papa sanctissimus
Tres donauit annos p(ri)m(us)
Post hunc XXX fuerunt
Qui centu(m) dies dederu(n)t
Hec sunt tria milia
Post hec XXVIII centu(m)
Pensales spargunt talentu(m)
Pro quadragenaria
Post hos Innocencius
Quartus p(a)p(a) decencius
Lugduno confirmanda
Ducentos dies addidit
Et in scriptis tradidit
Fidelibus conseruanda
Portans secum arma digne
A periculis de igne
Et ab aquis est securus
Cu(m) est vitam redditurus
Sacramento non carebit
Nec demonia pauebit
Mulier in partu stricta
Habens arma secu(m) picta
Contuenda reuerenter
Mox soluetur eius venter
Sunt de hac indulgentia
Dierum nouem milia
Insup(er) triginta quinque
O peccator s(a)eculum linque

Dieses folgende Gebet hat
Papst Innozenz dem Ablass
von drei Jahren gewidmet:

Sei begrüßt, herrliches Angesicht, das
du für uns auf dem Altar des Kreuzes
so bleich geworden bist.
von Angst schwarz gemacht,
von Blutschweiß benetzt,
bedeckte dich das Leinentüchlein,
in dem deine Gestalt blieb,
die in der Norm des Leidens
allen voranleuchtet.
Diese sei meinem Herzen eingeprägt,
für dich, Jesu, jetzt zugestanden,
für dieses zu verbrennen uner-
müdet, als Fackel deiner Liebe,
damit ich nach diesem Leben mit den
Seligen der Wonne betrachten
kann das Angesicht der Gottheit
in ewiger Herrlichkeit.

Jeder, der die weiter oben gezeichneten
Waffen oder Abzeichen unseres Herrn
Jesu Christi
fromm anschaut, wird von
den höchsten Priestern den unten aufge-
schriebenen Ablass erlangen.
Denen, die die Waffen Jesu Christi
Mit denen er uns vom traurigen Tode
Durch sein Sterben befreit hat
Und wieder zum Leben gebracht,
Sich durch Anschauen vergegenwärtigen
Und von Herzen verehren,
Wird von den höchsten Priestern
Wegen aller Vergehen
Durch die Ehrfurcht vor den Waffen
Dieser Ablass gegeben.
Petrus, der heiligste Papst,
Gewährte als erster drei Jahre
Nach diesem waren 30,
Die 100 Tage gaben.
Das sind 3000.
Danach 28 hundert
als Lösegeld

Nach diesen hat Innozenz
als vierter Papst würdiger
Als ein durch Lyon zu Bestätigendes
200 Tage hinzugefügt
Und in den Schriften überliefert
den Gläubigen ein zu Bewahrendes
Wer die Waffen würdig bei sich trägt,
Ist vor Gefahren vom Feuer
Und vor Wasser sicher. Wenn er im
Begriff ist, sein Leben zurückzugeben,
Wird er nicht des Sakramentes entbehren
Und nicht vor den bösen Geistern zittern.
Wenn eine Frau bei einer schwierigen
Geburt die Waffen gemalt bei sich hat
Als ehrfürchtig zu betrachtende, Dann
wird ihr Mutterleib bald geöffnet werden.
Es sind von diesem Ablass
9000 Tage
Dazu fünfunddreißig Tage
O Sünder, verlaß die Welt

Arma xp(ist)i speculeris
Et salutem consequeris
Illi Patres pro affectu
Pro veronice aspectu
Dant contritis quadragena(m)
Cum culpa tollentes pena(m).

Die Waffen Christi mögest du betrachten
Und wirst Heil erlangen
Den Reuigen geben jene Väter
Für seine Liebe, für den Anblick
der Veronika je vierzig indem
sie mit der Schuld die Strafe aufheben.

Literatur:

- Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.51, 125, Abb.5
Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.51, 53, Abb.17
Chevalier,U.: Repertorium I, 1892, S.106, Nr.1787
Ders.: Repertorium III, 1904, S.63, Nr.23474, S.276, Nr.27682
Ders.: Repertorium V, 1921, S.47, Nr.1787
Daniel,H.A.: Thesaurus V, 1856, S.184, Nr.404
Dobschütz,E.v.: Christusbilder, 1899, S.224f, 229, 298*
Mone,F.J.: Hymnen I, 1853, S.153f, Nr.116
Ders.: Hymnen II, 1854, S.174f, Nr.127
Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.217, 258
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Roth,F.W.E.: Hymnen, 1887, S.6, Nr.32
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.206, 287, Abb.658
Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.201f
Warner,G.F.; Gilson,J.P.: Catalogue, 1921, S.157-159

115 Burg Karlstein (Karlštejn), Kreuzkapelle, Altarwand

2.H.14.Jh. (etwa 1365); 79 x 44 bzw. 55 cm

Kommentar: Die mit über 100 Tafelbildern, zahlreichen Wandbildern und Edel- und Halbedelsteinen besonders prachtvoll geschmückte Kreuzkapelle auf Burg Karlstein besitzt an ihrer Nordwand einen Altar. Über ihm und einer mit einem zwei-flügligen Gitter verschlossenen Nische haben ebenso wie an den Seiten Tafelbilder ihren Platz. Unter einer - auf der Abbildung fehlenden, weil von 1780-1901 in Wien befindlichen - Kreuzigung sind drei schmale Tafeln in Form eines Triptychons mit dem „Schmerzensmann“ in der Mitte, zwei Engeln zu seiner rechten Seite und den Frauen mit Salbgefäßen zu seiner linken Seite zu sehen. Auch hier waren bzw. sind also Kreuzigung und „Schmerzensmann“ einander zugeordnet, aber gleichzeitig voneinander abgesetzt. Der Zusammenhang mit der Passion ist vorhanden und wird gleichzeitig erweitert, und zwar durch die Personen, die den „Schmerzensmann“ flankieren. Sowohl die Frauen mit ihren Salbgefäßen als auch die beiden Engel - Theoderich von Prag († vor 1381), der Künstler, der die Tafeln malte, folgt hier dem Bericht nach Lk, der von zwei Engeln spricht (vgl. Lk 24,4) - sind fest mit den Geschehnissen am Ostermorgen verbunden. Sie blicken auf den „Schmerzensmann“, der im Sarkophag steht, als auf den, der nicht im Sarkophag bleibt. Der halbfigurige „Schmerzensmann“ mit nach oben über der Brust gekreuzten Händen, in denen - ebenso wie in der Seite - die Wundmale deutlich erkennbar sind, hat seine Augen geöffnet. Doch weist die „Schmerzensmann-darstellung“ in diesem Fall - außer durch ihre Zusammenstellung mit der Kreuzigung - durch eine andere Besonderheit explizit auf die Passion zurück. In der Vorderseite des Sarkophags ist nämlich eine Öffnung vorhanden, in der Passionsreliquien aufbewahrt wurden. Das

Verständnis des „Schmerzensmannes“ in der Kreuzkapelle schwankt also zwischen dem, der die Passion erlitten hat, und dem, der sie überwunden hat, hin und her. Die Darstellungen in der Mittelachse bilden unzweifelhaft das Zentrum der Nordwand. Auf sie sind die auf den Seitenflächen angebrachten Tafeln orientiert. Rechts vom „Schmerzensmann“ befinden sich von oben nach unten gesehen: ein Engel mit dem Reichswappen, darunter der Erzengel Michael und Johannes, darunter der Erzengel Uriel, Lukas und Markus, darunter Philippus, Petrus und Johannes d.T.. Auf der anderen Seite sind dargestellt: ein Engel mit dem böhmischen Wappen, darunter Anna Selbdritt und der Erzengel Gabriel, darunter Thomas, Matthäus und der Erzengel Raffael, darunter Andreas, Paulus und Jakobus Maior. In Höhe des „Schmerzensmanntriptychons“ befinden sich also die Evangelisten, von denen Johannes durch Thomas „ersetzt“ wurde, da der Lieblingsjünger, der in der Tradition mit dem Evangelisten gleichgesetzt wird, bereits der darüberliegenden Kreuzigung zugeordnet ist und sonst zweimal dargestellt worden wäre. Die in Tempera ausgeführten Tafeln wurden 1839-41 erstmals restauriert.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.51

Einem,H.v.: Rezension: ZfKG 6, 1937, S.390

Glaser,K.: Malerei, 1924, S.18, Abb.4

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.35

Marle,R.v.: development IV, 1924, S.366

Matějček,A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.82, Abb.52

Ders.; Pesina,J.: painting 1350-1450, 1950, S.51-53, Pl.54-73

Neuwirth,J.: Wandgemälde, 1896, S.67, Taf.XXIX, XXXI-XLIII, *Taf.XXX*

Oettinger,K.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.399, 402

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.70

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stange,A.: Malerei, 1934-36, II S.34-38, 138

Worringer,W.: Anfänge, 1924, S.50f, Abb.14, 20

116 Magdeburg, Dom, Sandsteinretabel

1360-70; 1,64 x 1,68 m (Figur ca. 50 cm)

Kommentar: Das durch seine Abtreppung ungewöhnlich erscheinende Magdeburger Retabel, in dessen oberer Zone eine Kreuzigungsgruppe und in dessen unterer Zone der „Schmerzensmann“ als Zentralfigur zwischen zwei Zweiergruppen fast vollplastisch aus dem Sandsteinblock herausgearbeitet ist, schließt beide Zonen durch einen umlaufenden, weit vortretenden Rahmen zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. In der Mittelachse des Retabels stehen also - wie in Abb.115 - eine Kreuzigungsgruppe und „Schmerzensmann“: einander zugeordnet und doch deutlich voneinander abgesetzt. Während sich dem Gekreuzigten Maria und Johannes zuwenden, steht der „Schmerzensmann“ mit stark nach rechts geneigtem Haupt, ge-

öffneten, aber müden Augen und kraftlos vor dem Körper übereinandergelegten Händen isoliert. Die Isolation des mit einem knielangen Lententuch bekleideten, Wundmale in Händen und Füßen zeigenden „Schmerzensmannes“ wird lediglich durch die sich ihm leicht zuwendende hl. Elisabeth gemildert. Beim ersten Betrachten des Retabels scheint es, als ob der „Schmerzensmann“ zwischen zwei Zweiergruppen steht. Nach der Beobachtung, daß sich die hl. Elisabeth dem „Schmerzensmann“ zuwendet, könnte man aber auch einen anderen Bildaufbau ausgeführt sehen. Die hl. Elisabeth, die in der rechten Bildhälfte in Anwesenheit des Konrad von Marburg einem Bettler hilft, wendet sich in der Bildmitte dem „Schmerzensmann“ zu. Wie wäre dann aber diese Zuwendung zu bestimmen? Wendet sie sich Jesus Christus als einem Bettler zu oder wendet sie sich in ihrer Zuwendung zu dem Bettler Jesus Christus zu oder wendet sie sich - auch dies scheint möglich - dem Bettler und Jesus Christus gleichermaßen zu, so daß der Bildentwurf eine bildliche Darstellung des höchsten Gebots der Gottes- und Nächstenliebe wäre? Gott und seinen Nächsten zu lieben, war ein wichtiges Anliegen des am linken Rand dargestellten, milden, für Magdeburg in einer Zeit der Krise sehr wichtigen Erzbischofs Otto von Hessen, der 1361 starb. Von ihm, einem Urenkel der hl. Elisabeth, ist das Retabel gestiftet worden, so daß der Bildaufbau als durchaus sinnvoll, wenn auch ungewöhnlich, begriffen werden könnte. Beide Interpretationen des Retabels - sowohl die vertikale, die auf das Opfer Jesu Christi abhebt und damit für einen Altarzusammenhang sehr geeignet erscheint, als auch die horizontale, die die Gottes- und die Nächstenliebe verbindet und damit besonders das meditative Versenken des einzelnen fördert, - beleuchten wichtige Aspekte und sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden. Beide sind möglich, da weder die Zonen des farbig gefaßten Retabels noch die Figuren einer Zone durch gliedernde Bildelemente voneinander getrennt sind. In beiden spielt der „Schmerzensmann“ eine zentrale Rolle. Das Magdeburger Retabel hängt stilistisch mit dem „Schmerzensmann“ im Chorumgang des Halberstädter Domes (Abb.43) zusammen. Es ist als Retabel für den Elisabethaltar im nördlichen Seitenschiff des Domes - einen zur Sühne für die Ermordung Erzbischof Burchards III gestifteten Altar - geschaffen worden, steht seit der 2.H.20.Jhs. aber in der Marienkapelle im Remter.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Braun, J.: Altar 2, 1924, S.322, 451, Taf.215

Greischel, W.: Dom, 1939, S.LIII, LXVIII, Abb.120

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.36, 113

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32f, 57f, 70, 152, Abb.29, Abb.30

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.301

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

117 Wittingau (Trebon), Archiv, Slowénicer Missale

1398; 32,4 x 22,5 cm

Kommentar: Das 213 fol umfassende Pergamentmissale von Wittingau, das Kalen-

dar, Proprium, Ordo missae, Canon missae, Gebete und Totenmessen enthält, zeigt in einer ganzseitigen Miniatur Kreuzigung und „Schmerzensmann“, wobei der in einem verhältnismäßig kleinen Medaillon untergebrachte „Schmerzensmann“ den unteren Rahmen der in einem großen hochrechteckigen Bildfeld erscheinenden Kreuzigungsdarstellung überschneidet. Der halbfigurige „Schmerzensmann“ steht in einem großen Sarkophag. Er hält das dornengekrönte, von einem Kreuznimbus hinterfangene Haupt leicht nach rechts geneigt. Der rechte Arm, in dessen Beuge eine Rute steckt, liegt auf der Oberkante des Sarkophags, der linke ist auf die Brust gelegt. Sowohl in den Händen als auch in der Seite sind die Wunden, die beim Gekreuzigten bluten, zu sehen. Obwohl mit der Zeichnung des Sarkophags Räumlichkeit angedeutet wird, wirkt die Darstellung - besonders durch die neben dem linken Arm „schwebende“ Geißel - eher flächig. Dieser Eindruck wird durch die runde Rahmung des Bildfeldes verstärkt. Auch hier steht die „Schmerzensmandarstellung“ in einer merkwürdigen Spannung zur Kreuzigung. Sie greift in das Bildfeld ein, geht aber nicht in ihm auf, sondern erinnert in ihrer Anordnung an ein Siegel unter einer Urkunde. Das Siegel bestätigt den Inhalt der Urkunde und macht sie rechtskräftig. Der „Schmerzensmann“ bestätigt den Gekreuzigten als nicht vom Tod zu Besiegenden und erscheint - anders als der Gekreuzigte - mit leicht geöffnetem Mund und offenen Augen als der, der dies bezeugen kann.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.59, 127

Topographie, Böhmen, X, 1904, S.107, Taf. vor S.107

Weber, J.: Soupis rukopisů, 1958, S.19f

118 Aschaffenburg, Stiftskirche, Wandmalerei

E.14.Jh.

Kommentar: Im Südflügel des Kreuzgangs sind in einer mit einem Segmentbogen geschlossenen Nische im Zentrum eine Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes, rechts von ihr Petrus und ein kniender Bischof und links von ihr ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“ mit arma dargestellt worden. Alle Darstellungen sind durch einen im unteren Teil aufgemalten Vorhang in den oberen gekrümmten Bereich der Nische gedrängt. Diese Anordnung scheint zunächst recht unglücklich, wird aber verständlich, wenn man berücksichtigt, daß die Kreuzgangnische eine Sitznische war, die den Stiftsherren die Möglichkeit des Anlehns bieten mußte. Die im oberen Teil der Nische vor einem mit quadratischen Feldern gemusterten Hintergrund nebeneinander aufgereihten figürlichen Darstellungen sind - bis auf den „Schmerzensmann“ - in ihren Größenverhältnissen dem zur Verfügung stehenden Raum angepaßt. Der „Schmerzensmann“ jedoch ist besonders groß wiedergegeben und wirkt deshalb durch die Neigung des Bogens bedrängt. Er steht mit dem Oberkörper und den Armen dem Bogen ausweichend gebückt, ohne sich Abstützen

zu können, in dem ihm zugedachten Bildfeld. Er ist von einigen arma Christi umgeben, von denen zwar durch die Zerstörungen der Malschicht, die vor allem den Bereich des gemalten Vorhangs betreffen, aber auch auf den unteren Bereich der Bildzone übergreifen, nicht alle zu erkennen sind, von denen aber Zange, Geißelsäule, zwei Stangen und ein Kelch deutlich sichtbar sind. Die vorhandenen arma wirken für den Spielraum des „Schmerzensmannes“ vor allem zu seiner Rechten zusätzlich beengend und grenzen ihn von der Kreuzigung ab, so daß Kreuzigung und „Schmerzensmann“ - obwohl die zentrale Kreuzigungsdarstellung leicht aus der Achse in Richtung „Schmerzensmann“ gerückt ist - in diesem Fall isoliert nebeneinander stehen. Ohne Kontakt zu anderen Personen sind auch die Darstellungen des Patrons des Stiftes, des Petrus, und des knienden Bischofs. Die Umsetzung der 1867 restaurierten und dabei evtl. veränderten Darstellungszone kann also sowohl was Details - etwa die Einpassung des „Schmerzensmannes“ in die Nische - als auch was die Bildkomposition insgesamt betrifft nicht befriedigen. Patrozinien-, Kreuzigungs- und „Schmerzensmann-darstellung“ sind als jeweils eigenständige Darstellungen aufgefaßt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Patrozinium (3.3.)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.60, 128

Kunstdenkmäler III, 19, 1918, S.134f, *Abb. 101*

119 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1844, fol 149

1409; 24 x 17 cm

Kommentar: Zwar viel aufwendiger in der Gestaltung, doch in der Grunddisposition mit Abb.117 übereinstimmend ist die einzige ganzseitige Miniatur des Hasenburgischen Missale, das Laurin von Klattau für den Prager Erzbischof Zbinko von Hasenburg schuf. Sie befindet sich in der zweispaltig geschriebenen, 336 fol umfassenden Pergamenthandschrift vor dem Canon missae, ist also bildkünstlerische Erinnerung an das Opfer Jesu Christi. Umgesetzt ist diese Erinnerung durch eine vielfigurige Kreuzigungsdarstellung, die das zentrale Bildfeld des Blattes einnimmt und von einem breiten, reich punzierten Rahmen umgeben ist. In den Rahmenecken sitzen kleine Medaillons mit Evangelistendarstellungen und in der Mitte des unteren Randes ein Medaillon mit einer „Schmerzensmann-darstellung“. Die Kreuzigungs- und die „Schmerzensmann-darstellung“ bilden also die Bildachse, sind jedoch keineswegs gleichwertig. Gegenüber einer Kreuzigungsdarstellung, die durch das Getümmel an innerlich und äußerlich beteiligten Menschen zu Füßen des Kreuzes Jesu Christi und der etwas im Hintergrund stehenden Kreuze der Schächer geprägt ist, wirkt der allein vor goldenem Hintergrund dargestellte halbfigurige „Schmerzensmann“ sehr schlicht. Er ist nur mit einem Lententuch bekleidet und

steht mit waagrecht gehaltenen Armen im Sarkophag. Die Darstellung ist ganz auf die Person des „Schmerzensmannes“ konzentriert. Keine Arme oder Personen erweitern sie, lediglich zwei der Ranken, die vermittelnd zwischen den Medaillons angebracht sind, greifen ins Bildfeld ein. Der „Schmerzensmann“ hält sein dornen-gekröntes, nimbiertes Haupt nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen, die Wundmale in den Händen und die Seitenwunde sind sichtbar. Er wird von der darüberstehenden Kreuzigung klar dominiert, ist aber offensichtlich nicht so unwichtig, daß auf ihn verzichtet werden könnte, und dies, obwohl er die Anordnung der Eckmedaillons und damit den Bildaufbau stört. Das Blatt, das sich in Figuren- und Gewandbehandlung, aber auch im Erfassen des Stimmungsgehaltes als Werk der Kunst um 1400 ausweist, ist dem in dieser Zeit blühenden südostdeutsch-böhmischen Kunstkreis zuzuordnen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen mit Texten der Eucharistie (2.2.2.2.)

Literatur:

Burger, F.: Malerei, 1917, I S.147, 173f, Taf.XIV

Jerchel, H.: Missale: ZDVKW 4, 1937, S.218-222, *Abb.1*

Kloss, E.: Buchmalerei, 1942, S.98, 104-108

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stange, A.; Jerchel, H.: Hasenburg-Missale: LGBW II(1936), S.65

Unterkirchner, F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.52

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.222

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.195

120 Siena, Palazzo Pubblico, Intarsie

1415-1420

Kommentar: Deutlich von der Kreuzigung abgesetzt erscheint der „Schmerzensmann“ auch in der Intarsie des Niccolò di Domenico in Siena. Jesus Christus ist hier einem erzählerischen Rahmen eingefügt, den der Bildtext mit einem Zitat aus dem nicänischen Glaubensbekenntnis beschreibt: gekreuzigt wurde er sogar für uns unter Pontius Pilatus. Der erwähnte Pontius Pilatus sitzt am linken Bildrand auf einem von einem Baldachin überfangenen Thron und weist mit seiner Linken in die Bildmitte bzw. in die rechte Bildhälfte, wo zwei Gestalten zu sehen sind, einmal der Gekreuzigte, zum anderen eine Gestalt, die das Kreuz an die Schulter gelehnt hat und zu Pilatus sieht. Zwischen diesen beiden scheint ein Dialog stattzufinden, obwohl laut Bildtext die Verbindung des Pilatus mit dem Gekreuzigten Gegenstand der Darstellung ist. Ist der in der Bildmitte Dargestellte der von Pilatus zum Tode Verurteilte, der sein Kreuz nach Golgatha trägt und die Kreuzigung noch vor sich hat? Dagegen spricht der Bildtext und zwar in zweierlei Hinsicht. Einerseits ist mit der Verwendung eines Perfektpartizips „gekreuzigt“ für die Darstellung ein Zeitpunkt angesprochen, der nach dem Vollzug des Kreuzigungsgeschehens liegt. Andererseits ist mit der Wendung „für uns“ eine Personalisierung des Geschehens vollzogen. Beide Aspekte können durch eine Kreuztragung inhaltlich nicht abge-

deckt werden, wohl aber durch eine „Schmerzensmann-darstellung“. Der Bildtext spricht also für die Deutung des in der Bildmitte Dargestellten als „Schmerzensmann“. Die Darstellung auch? Jesus Christus ist aufrecht stehend, das Haupt nach rechts gewendet dargestellt. Auf seiner linken Schulter liegt ein Kreuz, an dem ein lateinischer Titulus befestigt ist. Der Kreuzstamm wird mit beiden Händen gehalten, die linke Hand liegt in Hüfthöhe, die rechte in Brusthöhe auf dem Kreuzestamm. Um die Last des Kreuzes auszugleichen, ist der rechte Fuß leicht auswärts gestellt. Jesus Christus, der nur mit einem engen Lendentuch bekleidet ist, sieht zu Pilatus. Ob Wundmale vorhanden sind, muß bei der rechten Hand und der Seite dahingestellt bleiben, ist sonst aber zu verneinen. D.h. die mit dem „Internationalen Stil“ verbundene Darstellung läßt eine eindeutige Entscheidung, ob es sich um eine Kreuztragung oder eine „Schmerzensmann-darstellung“ handelt, nicht zu. Dazu kann aber die nachfolgende Darstellung beitragen.

Bildtexte:

crucifixus etiam pro nobis sub pontio pilato

Gekreuzigt wurde Er sogar für uns; unter Pontius Pilatus...

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.115, Fig.19

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.199

Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.390-392

121 Cortona, Museo del Duomo, Vagnuzzi-Reliquiar

Mi 15.Jh.; 4,5 cm (Schmerzensmann), 7,87 cm (Kreuz)

Kommentar: Wegen seiner großen Nähe zu Abb.120 und der bei ihm deutlicher zu beschreibenden Differenz gegenüber einigen - formal ähnlichen - Darstellungen der Kreuztragung ist die Christusfigur des Vagnuzzi-Reliquiars an dieser Stelle eingefügt worden. Der aus Silber gefertigte „Schmerzensmann“ steht auf der Spitze eines Reliquiars und hält ein hohes goldenes Kreuz im rechten Arm. In der rechten Hand ist das Wundmal deutlich herausgearbeitet, die Finger weisen auf die Seitenwunde. Auch in der linken Hand ist das Wundmal vorhanden, es wird in der mit der Handfläche zum Betrachter gestellten Hand „vorgewiesen“. Die durch die Gestik in dieser Darstellung betonten Wundmale weisen nachdrücklich auf das erfolgte Passionsgeschehen. Doch die Darstellung wirkt sofort anders, wenn man sich auf das nach hinten genommene, leicht nach rechts geneigte Haupt konzentriert. Die tiefliegenden Augen sind ebenso wie der Mund leicht geöffnet, die Wangen wie von unermesslicher Anstrengung eingefallen, die Nase springt vor. Das Haupt, das wie der gesamte Körper plastisch gut durchgebildet ist, deutet auf noch andauerndes Leiden. Die bereits in anderen „Schmerzensmann-darstellungen“ beobachtete Spannung ist auch bei dieser nur mit einem links geknoteten Lendentuch bekleideten Ganzfigur wieder spürbar. Dem auf der Spitze des Reliquiars stehenden „Schmerzensmann“ sind auf den Seitenarmen des Reliquiars die durch Inschriften eindeutig ausgewiesenen Papst Nikolaus V (1447-1455) und Patriarch Gregor III Mammass

(1444/45-1450/59) zugeordnet. Beide haben eine Beziehung zu dem Reliquiar, jedoch nicht unbedingt zu dem stilistisch andersartigen, mit der Herstellung des Reliquiars an seinen heutigen Platz versetzten „Schmerzensmann“. Das Reliquiar mit seinen beiden Würdenträgern ist ein Reliquiar des hl. Rockes, den die blutflüssige Frau berührt hat (Mt 9,20). Ein Stück dieses Rockes schenkte Gregor III Mammias, Patriarch von Konstantinopel, Papst Nikolaus V, und dieser gab es an Jacopo Vagnuzzi, den Bischof von Perugia, weiter. Der Bischof läßt nun von Giusto da Firenze (Signatur an der Basis) ein Reliquiar anfertigen, in dem auch der „Schmerzensmann“ seinen Platz findet, und schenkt das Reliquiar mit dem Stück des hl. Rockes 1458 der Stadt Cortona. Die Brücke zwischen dem Reliquiar, das auf ein Ereignis aus dem Leben Jesu - und nicht aus seiner Passion - Bezug nimmt, und dem „Schmerzensmann“ wird durch die Inschrift des von Papst Nikolaus V gehaltenen Buches geschlagen. Eine Deutung jedoch ist schwierig und nur in Parallelsetzung der Ereignisse möglich: Wie die blutflüssige Frau Heilung durch die Berührung des Rockes erfuhr, so erfahren die Gläubigen Befreiung durch das Kreuz und die Passion Jesu Christi. Unterpand dafür ist die Reliquie. - Eine Beziehung des „Schmerzensmannes“ zur Eucharistie wie sie Eisler annimmt, ist dagegen nicht gegeben. Die Indizien, die auf sie hinzudeuten scheinen, sind nicht eindeutig, denn die Aufbewahrung im Hochaltar ist für ein Reliquiar ebenso möglich wie für ein eucharistisches Gerät, die Tatsache, daß Papst Nikolaus V Meßkleidung trägt, ist, da eine Zusammenfügung der Figuren erst nachträglich erfolgte, nicht zwingend und die formale Ähnlichkeit mit den Abb.259f ist problematisch, da eben der in diesen Darstellungen durch den Kelch vorhandene Bezug beim Cortona-„Schmerzensmann“ fehlt.

Kontext:

im offenen, von Papst Nikolaus V gehaltenen Buch:

D(OMI)NE. YH(ES)U. XP(IST)E. PHILI. DEI.
VIVI P(ER) CRUCEM ET PASSIONEM.
TUAM LIBERATI SUMUS. QUIA. TU ES
SALVATOR MUNDI. MISERERE NOBIS.
D(OMI)NE. LABIA. MEA. APERIES ET
HOS (Ps 50,17)

Herr Jesus Christus, Sohn des lebendigen Gottes, durch dein Kreuz und deine Passion sind wir befreit, weil du der Heiland der Welt bist. Erbarme dich unser, Herr, öffne meine Lippen und meinen Mund (Ps 51,17)

am Sockel der Patriarchenstatuette:

H(A)EC. E(ST). PARS. SACR(A)E. VESTIS.
D(OMI)NI. N(OST)RI. YH(ES)U.
XP(IST)I. QUAM. DIVO.
NICOLAO. V. SUM(M)O. PONTIFICI. EGO.
G(RE)GOR. PATRIARCHA. EX.
CONSTANTINOP(O)LI. DONO.

Dies ist ein Teil des hl. Rockes unseres Herrn Jesu Christi, den dem hl. Nikolaus V, dem höchsten Bischof, ich, Gregor, Patriarch aus Konstantinopel, gebe.

am Sockel der Papststatuette:

H(A)EC. E(ST). PARS. SACR(A)E. VESTIS.
P(RAE)D(I)C(T)E. Q(UAE). NOB(IS). A.
PATRIARCHA CONSTANTINOPOLITANO
LARGITA. E(ST). QUAMQ(UE). DONO
DEDIMUS. IA(COBO). EP(ISCOP)O.
P(ER)USINO. VIC(EC)AMER(ARIO). AC.
THESAUR(ARIO). N(OST)RO.

Dies ist ein Teil des soeben genannten hl. Rockes, der uns durch den konstantinopolitanischen Patriarchen geschenkt worden ist und den wir als Geschenk dem Jacopo, dem Bischof von Perugia, unserem Vizekämmerer und Schatzmeister gegeben haben.

am Deckel, der das Reliquienfach auf der Rückseite verschließt:

H(A)EC. E(ST). PARS. SACR(A)E. VESTIS.
D(OMI)NI. N(OST)RI. YH(ES)U. XP(IST)I.

Dies ist ein Teil des hl. Rockes unseres Herrn Jesu Christi,

P(ER). CUIUS. TACTU. LIBERATA. EST.
MULIER. A. FLUX(U). SANGUINIS. ET.
QUOMO(DO). P(ER)VENIT. AD. MANUS.
MEAS. IACOBI. EPI(SCOPI). P(ER)USINI.
IN. (H)OC. OPERE. APPARET. L(ITTE)RIS.
GR(A)ECIS. ET. LATINIS.

durch dessen Berührung befreit worden
ist eine Frau vom Blutfluß. Und auf
welche Weise es in meine Hände kam,
des Jacopo, Bischofs von Perugia,
erscheint in diesem Werk in griechi-
schen und lateinischen Buchstaben.

Literatur:

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.107-113, 115-118, 233-235, 237f,
240-243, 245f, Fig.1, 3f, Fig.2

b) Sarkophag

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 11, 13, 113, 114, 115, 117, 119, 146-148, 152, 154-157,
160-162, 166, 174, 176, 178-181, 183, 186, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 202, 204, 207,
217, 221-223, 226, 228, 229, 231-237, 239, 243, 245, 250-253, 256-258, 266, 267, 272-274, 283,
285, 289, 292, 294-296, 298, 307, 309, 313-315, 321, 323-326, 328, 332, 338, 342, 343, 347-
350, 355, 356, 367, 371, 373, 375, 398, 400, 407, 419, 422, 423, 427, 431, 435, 438

122 Rostock, Heilig-Geist-Hospital, Siegel

2.H.13.Jh. / 15.Jh.

Kommentar: Das spitzovale Siegel mit umlaufender Inschrift, das zum 1260 erstmals
erwähnten, 1274 neu gegründeten Heilig-Geist-Hospital Rostock gehörte, ist heute
als verschollen anzusehen, da die Stücke des Klosters in den Besitz des Kultur-
historischen Museums gelangten, das Bronzesiegel aber dort - auf Anfrage - nicht
auszumachen war. Auf dem Siegel war - nach der 1896 veröffentlichten Zeichnung -
die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ zu sehen. Sie erhob sich über einem recht
merkwürdigen unteren Abschluß. Da die Darstellung streng in der Fläche gehalten
war, fehlte auch in ihrem unteren Abschluß jede Räumlichkeit. Für die definitive
Aussage, daß der untere Abschluß ein Sarkophag und damit ein räumliches Gebilde
war, wäre die Einbeziehung der dritten Dimension aber wichtig. So ist er nur als
sehr wahrscheinlich anzusprechen. Der mit nimbiertem, leicht nach rechts geneig-
tem Haupt dargestellte „Schmerzensmann“ hielt seine eckig abgespreizten Arme vor
dem Körper nach unten gekreuzt, die Handflächen waren über dem bauschigen
Lendentuch nach oben gedreht. Sein Körper war - der flächigen Gesamttendenz
folgend - nur in geringem Umfang modelliert. Das hagere Gesicht mit seinen einge-
fallenen Wangen, den geschlossenen Augen und dem schwach geöffneten Mund
war trotz der sehr sparsam eingesetzten plastischen Mittel sehr ausdrucksvoll. Es
war das Gesicht eines qualvoll Gestorbenen.

Bildtext:

SIGILLU(M) S(AN)C(T)I SP(IRITUS)
C(ONVENTVS) IN ROZSTOKI

Siegel des Heilig-Geist-
Klosters in Rostock

Literatur:

Kunst- und Geschichts-Denkmäler 1, 1896, S.248f, Abb.80-82, *Abb. auf S.248*
Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.121

123 Zadar (Zara), Franziskanerkloster, Prozessionskreuz

1.H.14.Jh.; 56 cm hoch, 31 cm breit

Kommentar: In der Schatzkammer des Franziskanerklosters Zadar wird ein Prozes-

sionskreuz aufbewahrt, das im Zentrum der Rückseite eine „Schmerzensmanndarstellung“ zeigt. Das Kreuz erscheint - über die „Schmerzensmanndarstellung“ hinaus - aber vor allem dadurch interessant, da es in einem Gebiet aufbewahrt wird, das zur Westkirche gehört, aber auch slawisches Gebiet ist und somit natürliche Berührungspunkte mit der Ostkirche haben müßte. In das Prozessionskreuz aus Silberblech waren auf jeder Seite zehn Einzelplatten aus Email eingesetzt, von denen drei heute verloren sind. Auf der - nicht abgebildeten - Vorderseite sind von oben nach unten dargestellt: der Erzengel Michael, Klara von Assisi, der Gekreuzigte, es folgt ein freies Feld, Elisabeth von Thüringen, Franz von Assisi, von links nach rechts sind dargestellt: Antonius von Padua, Nikolaus, Gregor d.Gr. und Ludwig IX. Auf der Rückseite finden sich von oben nach unten gelesen die folgenden Darstellungen: Johannes d.T., Katharina von Alexandrien, der „Schmerzensmann“, Lucia, Maria Magdalena und ein freies Feld, von links nach rechts: Chrysogonus, Petrus, ein freies Feld und Anastasia. D.h. es sind Hll. dargestellt, die ohne Ausnahme im katholischen Westen verehrt wurden, von denen aber Klara und Franz von Assisi, Elisabeth von Thüringen, Antonius von Padua, Ludwig IX und Chrysogonus in der Ostkirche keine Verehrung als Hll. fanden. Somit wird deutlich, daß das Prozessionskreuz eine Reihe gemeinsamen Gutes zeigt, daß es aber bei der Darstellung von „Sondergut“ das Gut der Westkirche - und trotz lokaler Nähe nicht das der Ostkirche - hinzuzieht. Es erweist sich also als „gut katholisch“. Da sowohl Chrysogonus von Aquileia als auch seine Schülerin Anastasia von Sirmium durch einen Reliquienschrein bzw. das Patrozinium des Domes eine nachweisbare Beziehung zu Zadar haben, ist es wahrscheinlich, daß das Kreuz auch für diesen Ort angefertigt worden ist. Da zudem der hl. Franz, die hl. Klara (2. Orden des hl. Franz), Elisabeth (3. Orden des hl. Franz), Antonius (OFM) und Ludwig (die Franziskaner förderten seine Verehrung) auf der Vorderseite dargestellt sind, also mehrere Hll., die Minoriten waren bzw. von ihnen gefördert wurden, ist auch die Vermutung, daß das Prozessionskreuz für ein Franziskanerkloster angefertigt worden ist, nicht unbegründet. Das Kreuz wäre demnach ein Kunstwerk in situ. Sein Aufbau ist einfach: an eine quadratische Emailplatte im Zentrum schließt sich je eine rechteckige nach den Seiten und nach oben bzw. zwei rechteckige nach unten an, fünfseitige Platten an den Kreuzenden bilden jeweils den Abschluß. Die Abschlußplatte ist - wie der äußere Rand des ganzen Kreuzes - mit kleinen Kugeln, teils mit glatter, teils mit strukturierter Oberfläche besetzt. Im Zentrum der Rückseite des Kreuzes befindet sich - als Pendant zum Gekreuzigten auf der Vorderseite - die Darstellung eines „Schmerzensmannes“, der in einem sehr engen Kastensarkophag steht. Er hat die Arme vor dem nur eine geringe Binnenzeichnung aufweisenden Körper waagrecht übereinandergelegt und das nimbierte Haupt nach rechts geneigt. Die Darstellung ist vor neutralem Hintergrund gegeben und wird seitlich von zwei sich neben der Figur nach oben rankenden blühenden Pflanzen eingerahmt. Sie erhält dadurch einen ungewöhnlich beschaulichen Charakter.

Literatur:

Gold- und Silberschatz, 1972, S.169f, *Abb.80*, *Abb.81f*

124 Verona, Dom, Grabmal

1.H.14.Jh.

Kommentar: Das Werk im Dom zu Verona erinnert an die unter Decius (249-251) zu Tode gebrachte Agatha von Catania (Sizilien). Die Hl. ist über einem blockhaften Unterbau aufgebahrt und wird von vier Engeln bewacht. Über ihr erhebt sich ein gewaltiger, säulengetragener Aufbau, bei dem nebeneinandergesetzte Rundbo-gennischen mit Apostelfiguren und eine steil ansteigende, durch aufgesetzte profilierte Mauerstreifen gegliederte Dachkonstruktion zu einer auf der Spitze ange-brachten Kreuzigungsgruppe überleiten. Durch den imposanten Aufbau fast ver-drängt werden drei Darstellungen, die an der Vorderwand des blockhaften Unter-baus angebracht sind und deren Bildfelder durch breite Perlstäbe begrenzt und von-einander durch kassettierte Pilaster getrennt werden. Es handelt sich um einen „Schmerzensmann“ in Halbfigur, der jeweils von einem ganzfigurigen - in seiner Gestik nicht auf den „Schmerzensmann“ bezogenen - Engel flankiert wird. Der „Schmerzensmann“ hat die Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt und das Haupt nach rechts geneigt. Er steht in einem Sarkophag, der durch das schmale, hochrechteckige Bildfeld sehr eng und niedrig ist. Die zunächst merkwürdig anmu-tende Anbringung eines „Schmerzensmannes“ am Grabmal der Hl. erscheint bei ge-nauerer Betrachtung in zweierlei Hinsicht sinnvoll. Einerseits ist in sepulkralem Zu-sammenhang des öfteren zu beobachten (vgl. die Beispiele in Abschnitt 2.2.3.2.), daß der oder die Verstorbene, in diesem Fall die hl. Agatha, Jesus Christus an-empfohlen wird. Andererseits ist für das vorliegende Beispiel durch seine Aufstel-lung in einer Nische, vor der ein Altar steht, auch die Möglichkeit gegeben, daß durch die Anbringung des „Schmerzensmannes“ das Erleiden des Todes für Jesus Christus und das Erleiden des Todes durch Jesus Christus in Beziehung gesetzt werden soll. Agatha hat ihr Leben für ihn gegeben, dieser hat sich - dies wird in der Eucharistiefeyer auf dem Altar vergegenwärtigt - „pro nobis“ (vgl. *Abb.120*) ge-opfert.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, Sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.250, Taf.186

Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.632, *Fig.522*

125 Berlin, Staatliche Museen, Diptychon

1.H.14.Jh.; 12 x 8 cm

Kommentar: Das in Diptychonform ausgeführte italienische Reliquiar besitzt auf sei-ner - nicht abgebildeten - Vorderseite am oberen und unteren Rand jedes Flügels sowie am linken Rand des linken Flügels mit Glasplatten verschlossene Vertiefun-gen für Reliquien, die auch heute noch gefüllt sind. In den von den Reliquien frei

gelassenen Mittelfeldern jedes Flügels sind figürliche Darstellungen eingefügt, auf dem linken Flügel eine Maria mit Kind assistiert von einer Hll., auf dem rechten Flügel eine Kreuzigungsdarstellung. Die Rückseite des linken Flügels ist heute leer. Die Rückseite des mit der Kreuzigungsdarstellung geschmückten rechten Flügels zeigt in zwei etwas vertieften Bildfeldern oben den „Schmerzensmann“ und unten eine halbfigurige Maria mit dem Kind vor neutralem Bildgrund. Der in Halbfigur sichtbare „Schmerzensmann“ steht in einem mit Zierplatten geschmückten Sarkophag. Die Arme sind vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß die Wundmale in den Händen und die blutende Seitenwunde sichtbar sind und die Fingerspitzen den Sarkophagrand berühren. Das zum Kinn hin spitz zulaufende, vom Kreuznimbus hinterfangene Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, die Augen geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Der „Schmerzensmann“ zeigt keine Anzeichen von Leben. An den Schmalseiten des Sarkophags stehen zwei nimbierte, den „Schmerzensmann“ betrachtende Engel in langen Gewändern, die in Schulterhöhe ein mit kleinen Blüten besetztes Tuch halten. Da auf beiden Diptychonseiten Maria mit dem Kind als Pendant zu Jesus Christus - einmal zu dem am Kreuz hängenden, das zweite Mal zu dem im Sarkophag zu sehenden - dargestellt ist, weisen beide Seiten ein gemeinsames Programm auf. Sie nehmen jeweils Beginn und Ende der Inkarnation in den Blick.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.91f, 199, Abb.114, *Abb.115 (Ausschnitt)*

126 Florenz (Firenze), Slg. Longhi, Diptychonflügel

Mi 14.Jh.; 94 x 57,8 cm

Kommentar: Kermer führt neben dem soeben betrachteten Diptychon in Berlin (Abb. 125) noch zwei Tafeln des Vitale da Bologna (vor 1309 - um 1359/61) an, die ursprünglich auch Flügel eines Diptychons waren, heute aber getrennt voneinander in der National Gallery of Edinburgh bzw. der Slg. Longhi Florenz aufbewahrt werden. Der ehemals linke - nicht abgebildete - Flügel des Diptychons zeigt in seinem oberen Teil die Anbetung der Könige und in seinem unteren Teil links zwei ganzfigurige Hll., von denen nur die Linke durch das Rad, das sie in der Hand hält, als Katharina zu identifizieren ist, und rechts zwei in einer niedrigen Höhle kauernde Knechte mit den Pferden der Könige. Das Bildfeld dieses Flügels ist nicht so streng in Zonen geteilt wie es bei dem ehemals rechten - abgebildeten - Diptychonflügel der Fall ist. Hier ist durch den Sarkophag, in dem der „Schmerzensmann“ von Maria gehalten wird, eine klare Grenze markiert. Oberhalb dieser Grenze sind dem „Schmerzensmann“, der unumstritten das Zentrum der Darstellung bildet, neben Maria zwei Frauen und Johannes d.T. zugeordnet. Weitere Personen sind durch zusätzlich angebrachte Nimben angedeutet. Unterhalb der Grenze stehen anbetend zwei Bischöfe, neben ihnen am linken bzw. rechten Bildrand ein bärtiger, älterer Mann bzw. eine junge Frau. Auch diese vier Personen sind nimbiert. Alle Darge-

stellten - ob in der unteren oder in der oberen Bildzone - blicken auf den „Schmerzensmann“. Nur Maria, die den Sohn unter den Achseln stützt, hat ihr Haupt nach links geneigt, so daß sie über die linke Schulter den Betrachter klagend ansieht. Der „Schmerzensmann“ erwidert keinen der Blicke, sondern hat die Augen geschlossen und sein Haupt geneigt. Leblos hängen die Arme über den vorderen Rand des Sarkophags. In ihnen sind die Wundmale - wie in der Seite die Seitenwunde - angedeutet. Verwunderlich ist, daß die unter dem Sarkophag stehenden Bischöfe ebenfalls - und zwar deutlich sichtbar - Wundmale in den Händen besitzen. Eine Erklärung dafür bietet die Darstellung - und auf sie sind wir angewiesen - nicht an. Unklar bleibt auch, da alle Dargestellten nimbiert sind, warum einige dem „Schmerzensmann“ an die Seite gestellt und größer wiedergegeben sind als die anderen, die unterhalb des Sarkophags stehen. Ein Bedeutungsgefälle ist nicht erkennbar. Solche gravierenden Größenunterschiede sind auch auf dem ehemals linken Flügel nicht zu beobachten. Dafür daß die beiden - in ihren Themen, ihrem Aufbau und ihren Maßverhältnissen unterschiedlichen - Flügel dennoch zusammengehören, spricht neben der bei beiden identischen Rahmung, der identischen Tempera-auf-Holz-Technik und dem jeweils rundbogigen, zum Bildfeld hin mit Segmentbogenformen versehenen Abschluß des Bildfeldes vor allem der jeweils vorhandene Zusammenhang zwischen den in die Zwickel über dem Rundbogen eingefügten kleinen Darstellungen und der Hauptdarstellung. Auf dem ehemals linken Flügel ist der Anbetung die Verkündigung und auf dem ehemals rechten Flügel sind dem „Schmerzensmann“ die vier Evangelistensymbole, Engel und Adler links und Löwe und Stier rechts, zugeordnet. D.h. das in den Zwickeln Dargestellte findet im eigentlichen Bildfeld seine Erfüllung.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.68f, 198, *Abb.85*

127 Tiflis (Tbilissi, Тифлис), Georgisches Museum, Buchdeckel

14.Jh.; 29,4 x 20,7 cm (HS)

Kommentar: Die als Silbertreiarbeit ausgeführte, kostbare Hülle für das Evangeliar aus Vani zeigt auf ihrer oberen Schmalseite den „Schmerzensmann“ zwischen zwei Engeln, den Erzengeln Gabriel und Michael, die ihn verehren. Die Schmalseite stellt in diesem Fall - im wörtlichen wie im übertragenen Sinn - das Bindeglied zwischen der Kreuzigungsdarstellung auf der Rückseite und der Auferstehungsdarstellung auf der Vorderseite dar. Sowohl der „Schmerzensmann“ als auch die Engel der Schmalseite sind Halbfiguren vor neutralem Grund. Da der „Schmerzensmann“ in einem tonnenähnlichen - nicht der üblichen Form entsprechenden - Sarkophag steht, ist er etwas kleiner, was für eine Zentralfigur ungewöhnlich ist. Er hält seine Arme vor dem Körper, so daß sie sich in Höhe der Handgelenke kreuzen. Obwohl die Hände gut sichtbar sind, sind Wundmale nicht zu erkennen. Eine möglicherwei-

se vorhandene Seitenwunde ist durch die linke Hand verdeckt. Die Darstellung legt keinen Wert auf grelle Effekte. So zeigt auch das mit einem Kreuznimbus versehene, nach rechts geneigte Haupt des „Schmerzensmannes“ ganz ruhige Gesichtszüge. Die im Gesicht noch vorhandene klare Modellierung findet in der Modellierung des Körpers keine Fortsetzung. Der Körper wirkt - besonders im Vergleich zu der feinen Gewandbehandlung bei den Engeln - wie eine plumpe Masse. Der „Schmerzensmann“ erscheint auf der Darstellung als der, der den Tod erlitten hat, und den in dieser Situation dennoch - dies ist die Spannung der Darstellung - die Engel als himmlische Wesen verehren.

Literatur:

Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.20, 23

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.212, 220, 225, 264f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Takaïchvili, E.: L'Évangile: Byz 10, 1935, S.660-663, Pl.41-43, *Pl.44*

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.181

Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

128 Verona, S. Anastasia, Fresko

Mi 14.Jh.

Kommentar: Dem sog. zweiten Mstr. von S. Zeno wird ein querrrechteckiges, von einem reliefartigen Rahmen eingefasstes Fresko in der Dominikanerkirche von Verona zugeschrieben, in dem die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zwischen vier Hll. erscheint. Während die Hll., von denen Christophorus eindeutig, Antonius Abbas, Katharina und Dominikus hingegen nur hypothetisch zu bestimmen sind, Ganzfiguren sind, ist der „Schmerzensmann“ als Halbfigur über einem Sarkophag sichtbar. Der Sarkophag, der mit Rücksicht auf die nebenstehenden Figuren hochrechteckig und damit in einer ungewöhnlichen Form dargestellt ist, erfüllt in bezug auf den „Schmerzensmann“ zweierlei Funktion. Er bietet ihm einerseits Raum zum Stehen, grenzt ihn andererseits aber auch deutlich gegen die nebenstehenden Hll. ab und hebt ihn so diesen gegenüber hervor. Der „Schmerzensmann“ hält die mit dem Oberkörper über dem Sarkophag sichtbaren Arme waagrecht vor der Brust übereinandergelegt. Er neigt das Haupt leicht nach rechts, seine Augen sind geschlossen.

Literatur:

Sandberg-Vavalà, E.: triptych: BurlM 53, 1928, S.116, *Pl.III-E*

129 Bad Reichenhall, St. Zeno, Schlußstein

2.H.14.Jh.; 30 cm Ø

Kommentar: Im Kreuzgang, der in der 2.H.14.Jh. gewölbt wurde, befindet sich in Bad Reichenhall am südlichen Ende des Westflügels ein Schlußstein, der die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ zeigt. Der „Schmerzensmann“ steht mit nach unten gekreuzten Armen und leicht nach rechts geneigtem, nimbierten Haupt im Sarkophag. Der Bildentwurf ist hier auf eine beeindruckend einfache Form gebracht.

Das einzige ungewöhnliche Bildelement in dieser wenig auf Feinheiten achtenden Darstellung sind zwei große Ringe, die mit einer Halterung an der Vorderfront des Sarkophags befestigt sind.

Literatur:

Kunstdenkmäler, I, Teil 3, 1905, S.2912, *Abb. auf S.2913*

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.34

130 New York, The Cloisters, Fresko

14.Jh.

Kommentar: The Cloisters in New York besitzen ein auf ein spitzbogiges Wandfeld aufgebrachtes Florentiner Fresko, das einen schlanken „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz und im Sarkophag stehend zeigt. Da ein solches Wandfeld in der Regel über Türstürzen oder in der Gewölbezone angebracht ist, ist der für das Bild anvisierte Standort des Betrachters ungewöhnlich hoch gewählt. Ihm wird über die vordere Sarkophagwand hinweg Einblick in einen weiten, in seinem oberen Abschluß quadratisch erscheinenden Sarkophag gewährt. Ein solcher Einblick ist aber nur bei einem Betrachterstandpunkt, der auf gleicher Höhe bzw. höher liegt, möglich. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht mit schräg abwärts ausgestreckten Armen am vorderen Sarkophagrand. Die Handflächen sind dem Betrachter zugewandt und zeigen die Wundmale. In der Seite ist eine längliche Seitenwunde sichtbar. Die streng symmetrisch, vor neutralem Grund angelegte Darstellung zeigt erneut, daß bei „Schmerzensmann-Darstellungen“ mitunter anachronistische Bildelemente nebeneinander vorkommen, die nicht zu harmonisieren sind. In diesem Fall weisen die Geste der Arme, die aufrechte Körperhaltung und das fast gerade gehaltene, nimbierte Haupt auf einen Lebenden, die Wundmale und die geschlossenen Augen dagegen auf einen Toten. Die Spannung wird nicht gelöst, auch dadurch nicht, daß auf formal ähnliche Kreuzabnahmen verwiesen wird, denn dort sind einerseits Personen zugeordnet, die die ausgestreckten Arme ergriffen haben oder ergreifen wollen. Diese fehlen hier. Andererseits ist auf derartigen Darstellungen kein Sarkophag vorhanden, der hier vorhanden ist.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.118, 244, *Abb.36*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

131 Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Tafelbild

3.V.14.Jh.; 48,5 x 36 cm

Kommentar: Als ein Tafelbild mit ungewöhnlicher Binnenform muß das unter Inv.-Nr. 40 aufbewahrte Bild des Altenburger Museums gelten. In dem angedeuteten „Haus“ sind zwei Darstellungen, die voneinander sowohl räumlich getrennt als auch inhaltlich verschieden sind, untergebracht. Im bühnenartigen Raum des Erdgeschosses ist die Verkündigung an Maria, im darüberliegenden Dachgeschoß der

„Schmerzensmann“ im Sarkophag zwischen Johannes d.T. und einer weiblichen Hl. dargestellt. Oertel deutet die weibliche Hl., der kein Attribut beigegeben ist, als Maria Magdalena. Ihre Zusammenstellung mit dem Täufer wäre nur durch ihr in der Legende berichtetes Büberleben in der Wüste - das sie mit dem Täufer gemeinsam hätte - sinnvoll. Doch eine Beziehung zur Verkündigung ließe sich nicht ausmachen. Für die dem Täufer als Pendant zugeordnete Figur scheint die Interpretation als Maria m.E. sinnvoller. Die Darstellung wäre dann nämlich eine abendländische Deesisdarstellung, die auf die Gnade des verherrlichten Christus abzielt. Eine Beziehung zur Verkündigung und damit ein einheitliches Bildprogramm wären gegeben. Während die Verkündigung das Verlassen der Herrlichkeit und das Kommen ins Fleisch in den Blick nimmt, steht umgekehrt in der darüberliegenden Darstellung das Verlassen des Fleisches und das Sein in der Herrlichkeit im Mittelpunkt. Problematisch an dieser Deutung ist nur, das die Maria der Verkündigung und die Maria neben dem „Schmerzensmann“ nicht gleichgestaltet sind. - Die über einem quergelegten Brett erscheinende Dreiergruppe ist auf den in der Mitte dargestellten „Schmerzensmann“ bezogen. Die weibliche - durch einen Nimbus gekennzeichnete - Hl. hält ihre Arme vor der Brust nach oben gekreuzt und blickt unverwandt auf den „Schmerzensmann“. Dies tut der Täufer zwar nicht, aber er weist mit seiner Rechten auf ihn. In der Linken hält er einen Kreuzstab. Für die zwei „Außenstehenden“ ist die „Dachschräge“ jeweils mit einer halbrunden Aussparung versehen worden. Der zwischen ihnen in einem schmalen Sarkophag stehende „Schmerzensmann“ hat das Haupt nach rechts geneigt und die Augen geschlossen. In seinen Händen und der Seite sind die Wundmale zu erkennen. Er ruht in sich. Die sehr stark überarbeitete Darstellung auf Goldgrund wird einem Nachfolger des Allegretto Nuzi (1315/20-1373) zugeschrieben, der den „Schmerzensmann“ auch in Abb.51 und 132 in nach oben spitz zulaufenden Feldern darstellte.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Oertel,R.: Malerei in Altenburg, 1961, S.184f, *Abb.85*

132 Rom (Roma), Vatikanische Museen (Pinacoteca), Tafelbild

2.H.14.Jh.; 39,5 x 29 cm

Kommentar: Ebenfalls zweizonig aufgebaut, jedoch mit anderen Sujets als Abb.131, ist ein in feiner Technik ausgeführtes Tafelbild der Vatikanischen Museen (Inv.-Nr.45 bzw. 244). Für die untere Zone ist hier nicht die Verkündigung, sondern die Geburt bzw. Anbetung Jesu gewählt worden. Das in einem Strahlenkranz am Boden liegende Kind wird von Maria und Josef, die vor ihm knien, und zwei Engeln im Hintergrund angebetet. Alle haben die Handflächen flach vor dem Körper zusammgelegt. Auch in der oberen Zone, in der der „Schmerzensmann“ zwischen zwei Engeln dargestellt ist, zeigen alle Dargestellten eine einheitliche Geste. Alle halten hier die Arme vor dem Körper nach oben gekreuzt. Die jeweils gleiche Gestik ist eine kuriose Eigenart dieser Tafel, die - wie Abb.125 - Beginn und Ende

der Inkarnation darstellt. Die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ steht - ähnlich Abb.194 und 236 - in einem spitzgiebligen Sarkophag, der ihn gegen seine Umwelt, die Engel, die ihn anschauen und verehren, abschließt. Die Figur wirkt in sich geschlossen, nicht berührt von der Verehrung, die ihm zuteil wird. Diese Tendenz wird durch die Armhaltung, das geneigte Haupt, die geschlossenen Augen und den dunklen Hintergrund innerhalb des Sarkophags begünstigt. Die ungewöhnliche römische Tafel ist leider nicht signiert oder datiert, so daß sie schon Francescuccio Ghissi (1359-74 nachweisbar); Allegretto Nuzi (1315/20-1373); der Schule des Allegretto Nuzi bzw. der Schule „delle Marche“ zugeschrieben worden ist.

Literatur:

Imago Christi, 1958, S.17, 49, Fig.47

Marle,R.v.: development V, 1925, S.178, Fig.113

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.297

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Sirén,O.: note: L'arte XXIV, 1921, S.28, Fig.5

133 Wien, Slg. Liechtenstein, Tafelbild

um 1347; 70 x 49 cm

Kommentar: Die in der Slg. Liechtenstein aufbewahrte Tafel des „Schmerzensmannes“ wird von van Marle, Nicola und Stubblebine als Diptychonflügel eingeordnet, dessen zugehöriger Flügel sich in der Cook Collection Richmond befinden soll. Da aber auf der Richmond-Tafel - die van Marle als Fig.200 abbildet - ein anderes Inkarnat verwendet wird, die Ornamentik in der Rahmung des Bildfeldes abweicht (sechsbältrige Blüten auf der Richmond-Tafel gegenüber achtbältrigen Blüten auf der „Schmerzensmanntafel“) und die Dargestellten - im Fall ihrer Verbindung zu einem Diptychon - keinerlei Notiz voneinander nehmen würden, weder durch ihre Körperwendung noch durch Blickkontakte, ist diese Zusammenstellung m.E. noch einmal zu überdenken. Fest steht, daß beide Tafeln von Naddo Ceccharelli stammen. Beide sind signiert, die Richmond-Tafel, die eine Maria mit Kind zeigt, ist auch auf 1347 datiert.

Die „Schmerzensmanntafel“ besitzt neben dem blütengeschmückten Rahmen auf dem Bildfeld noch einen separaten, filigran ornamentierten Rahmen mit acht Heiligenmedaillons, der den „inneren Rahmen“ an Wirkung und Breite übertrifft. Da dem „Schmerzensmann“ - im Vergleich zur aufwendigen Rahmung - nur ein relativ bescheidenes Bildfeld zur Verfügung steht, verwundert es nicht, daß die Darstellung sowohl im unteren Bildteil mit dem Sarkophag als auch im oberen Teil mit dem Nimbus in den Rahmen übergreift. Der „Schmerzensmann“, der mit einem Lententuch bekleidet im Sarkophag steht, wirkt von dem Rahmen bedrängt. Er hat die Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt. Das dornengekrönte Haupt der schlanken Figur ist nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Das über die Schulter fallende Haar kaschiert die kaum vorhandene Halspartie. Trotz des Zustandes scheinbarer Leblosigkeit fließt - was aus medizinischer Sicht nicht möglich ist - aus den Wunden in den Händen und der Seitenwunde Blut.

Kontext:

Naddus Cecch(arellus) de Senis
me pinx(it)...

Naddus Cecch(arellus) aus Siena hat
mich gemalt...

Literatur:

Marle,R.v.: development II, 1924, S.303, Fig.201

Nicola,G.de: Due dipinti: BArte Ser.2, I, 1921, S.243f, Fig.3

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine, J.: Segna Gesta VIII,2, 1969, S.8

134 o.O., Altaraufsatz

14.Jh.

Kommentar: Die durch ihre ungewöhnliche dreieckige Form auffallende Darstellung des „Schmerzensmannes“, die vermutlich als Giebelfeld zu einem Altar gehörte, ist nur durch ihr Auftauchen im Kunsthandel um 1920 als Darstellung bekannt. Zu ihr gehörige Fakten, z.B. zur Provenienz, zum Material etc., existieren jedoch nicht. Sie sind auch solange nicht zu ermitteln, wie der heutige Aufenthaltsort der Darstellung unbekannt bleibt. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind deshalb in dieser Hinsicht nur Vermutungen, wie die Stubblebines, das das Dreieckbild dem Kreis Simone Martinis (1284-1344) zuzurechnen ist, möglich. Die im Bildentwurf sehr einfache Darstellung ist von einem breiten, profilierten Rahmen und einem zwischen diesem Rahmen und der Darstellung vermittelnden Zahnfries umgeben. Sie zeigt eine Halbfigur, die mit vor dem Körper nach unten gekreuzten Händen in einem Sarkophag steht, der die gesamte untere Bildfront einnimmt und wie ein schmaler Schacht wirkt. Der „Schmerzensmann“ ist schlank, sein Oberkörper langgestreckt, in seinen Händen und der Seite sind die Wundmale sichtbar. Auf den Schultern sitzt ein relativ kleines, nach rechts geneigtes Haupt mit Nimbus. Die Augen sind trotz des geneigten Hauptes geöffnet.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.9, Fig.12

135 Šibenik, S. Lorenzo, ms 53, fol 29

um 1400; 23,5 x 16,5 cm (Blattgröße)

Kommentar: Eine heute 21 fol umfassende Pergamenthandschrift, die in der Franziskanerbibliothek von Šibenik aufbewahrt wird, zeigt auf dem nur in seiner oberen Hälfte erhaltenen Blatt 29 die Federzeichnung eines „Schmerzensmannes“ neben der einer Frau am Grab. Das dalmatinische Musterbuch, das neben Zeichnungen aus der Zeit um 1400 auch nachträglich eingefügte aus dem 16.Jh. enthält, ist venezianisch beeinflusst. Dies zeigt sich auch in der Darstellung des „Schmerzensmannes“, der mit einem sackartigen Lententuch bekleidet in einem kleinen Sarkophag mit quadratischer Öffnung steht. Die Arme sind vor dem Körper gekreuzt, so daß die Hände unter die Oberarme gesteckt werden können und trotzdem die Wundmale in den Händen, aber auch die Seitenwunde sichtbar sind. Der „Schmerzensmann“ hält sein von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt leicht nach

rechts geneigt und zusätzlich nach rechts gewendet, so daß das Gesicht weder en face noch im Profil wiedergegeben ist. Die Augen, denen weitgehend die Binnenzeichnung fehlt, sind offen, ihr Blick nach unten gerichtet. Ähnlich undifferenziert wie die Augen erscheint auch die Nase. Sie scheint gänzlich zu fehlen, was aber nicht unbedingt künstlerischem Unvermögen, sondern auch dem abgezeichneten Original geschuldet sein kann.

Literatur:

CIZ 2/1, 1968, S.178-184

CIZ 2/3, 1968, Taf.83b (Ausschnitt)

Abbildung: Universitätsbibliothek Göttingen

136 Warschau (Warszawa), Museum, Tafelbild

1405; 36,8 x 21,6 cm

Kommentar: Das in seinem oberen Abschluß an einen spitzen Dreipaß erinnernde Warschauer Tafelbild erscheint nicht nur wegen dieses Abschlusses ungewöhnlich, sondern auch durch die an der Vorderwand des Sarkophages, in dem der „Schmerzensmann“ steht, eingetragenen Zeilen. Der Bildtext weist - und zwar unter den „Schmerzensmandarstellungen“ einmalig - auf den sog. Christushymnus in Phil 2,5-11 hin, in dem die Präexistenz, die Erniedrigung und die Erhöhung Jesu Christi eindrücklich vor Augen gestellt und der freiwillige Charakter dieses Weges betont wird. Er zielt, was die Aussagen zur Erniedrigung betrifft, in die Richtung, die in Jes 53,3 angeklungen war und bietet damit ein neutestamentliches Pendant zu der alttestamentlichen Aussage. Auch die Darstellung des „Schmerzensmannes“ selbst weist eine für eine italienische Darstellung über das Übliche hinausgehende Besonderheit auf. In den Kreuznimbus ist in Höhe der Stirn auf der rechten Seite - durch die Neigung des Hauptes sehr weit an den Bildrand geraten - das griechische Monogramm IC XC eingetragen und damit ein Bezug auf byzantinische Darstellungen - oder das vermeintliche römische Urbild (Abb.21) - gegeben. Die nur mit einem Lententuch bekleidete Halbfigur hebt sich von einem dunklen, neutralen Grund einerseits und dem hellen, breiten Sarkophag andererseits ab. Das mit einem Tau, in das spitze Dornen gesteckt sind, bekrönte Haupt ist zur rechten Seite geneigt, die Augen sind geschlossen. Über die Schultern fällt welliges, helles Haar. Die in den nach unten gekreuzten Armen sichtbaren Wundmale der Hände und die Seitenwunde bluten. Die einzige anatomische Unsicherheit in dem sonst sicher gearbeiteten Körper scheint die Achselgegend zu sein, die in der Darstellung des Mstrs. der Straus-Madonna merkwürdige Muskelverspannungen zeigt.

Bildtext:

IC XC

hoc enim sentite in vobis quod
et in Christo Jesu
(Phil 2,5)

Jesus Christus

Seid so unter euch gesinnt, wie es auch
der Gemeinschaft in Christus Jesus
entspricht (Phil 2,5).

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.286

Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.6, Abb.1

137 Venedig (Venezia), S. Andrea, Relief

1.H.14.Jh.

Kommentar: Ein einfaches, kielbogenförmiges Tympanonrelief an S. Andrea Venedig zeigt - dem Patrozinium der Kirche entsprechend - in einem durch einen Zahnfries begrenzten Bildfeld die Berufung des Simon und des Andreas durch Jesus nach Mt 4,18-20 und Mk 1,16-18. Einer der Brüder im Boot ergreift die Hand Jesu und verläßt das Boot. Ungewöhnlich ist, daß die Berufenen bereits nimbiert sind. Da die Berufung aus dem kielbogenförmigen Bildfeld querrrechteckig „ausgeschnitten“ ist, entstehen an den Seiten und über der Darstellung „Restflächen“. Die seitlichen Flächen bleiben leer. Über der Berufung erscheint ein halbfiguriger, im Sarkophag stehender „Schmerzensmann“. Er hat sein von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt leicht nach rechts gewendet, die Augen sind geöffnet, der Blick geht aus dem Bild heraus. Die Arme werden waagrecht vor dem muskulösen Körper gehalten, wobei die Hände kraftlos über die Vorderwand des Sarkophags herabhängen. Die Darstellung erscheint - im Unterschied zur Berufung, bei der eine Seelandschaft angedeutet ist - vor ungegliedertem Grund und ungegliederten Seitenflächen. Warum ist sie der Patroziendarstellung beigefügt? Eine schlüssige Antwort ist schwer. Andreas wird im Neuen Testament nur allgemein als Angehöriger des engeren Jüngerkreises (Mt 10,2 und Lk 6,14), bei der Frage nach dem Ende des Tempels (Mk 13,3), vor der Verherrlichung Jesu (Joh 12,20-22) und bei der Speisung der Fünftausend (Joh 6,8) genannt. Eine etwas exponiertere Stellung nimmt er nur am Beginn der Wirksamkeit Jesu - und zwar bei der Berufung - ein, denn nach Joh 1,37-40 ist er der erstberufene Jünger Jesu. Die Berufung ist - fast folgerichtig - in dem venezianischen Tympanonrelief als markante Beschreibung des Andreas und damit des Patroziniums der Kirche gewählt worden. Dem Beginn der Wirksamkeit Jesu scheint am sinnvollsten ein Hinweis auf das Ende der irdischen Wirksamkeit zuzuordnen zu sein. Dieser Hinweis ist mit der Darstellung eines „Schmerzensmannes“ im Sarkophag - der weder von Engeln verehrt (Abb.125, 127 und 132) noch von Maria und dem Täufer flankiert (Abb.131) wird - gegeben.

Literatur:

Gabelentz, H.v.d.: Plastik, 1903, S.217

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.60

Planiscig, L.: Geschichte: JKSW N.F. 33, 1916, S.160, Fig.112

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

138 Venedig (Venezia), SS. Giovanni e Paolo, Grabmal der Dogaressa Venier

1411; 58 x 32 cm (Nische des „Schmerzensmannes“)

Kommentar: Ein Nischengrab ohne ein klares ikonographisches Gesamtprogramm ist das Grabmal der Dogaressa Agnes Venier und ihrer Tochter Ursula in SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Über geriffelten Halbsäulen erhebt sich ein aufwendiger spitz-

bogiger Aufbau, dessen Seiten Figurenbaldachine mit der Verkündigung flankieren und den die Standfigur der hl. Agnes bekrönt. Die Bogenführung des Aufbaus ist mit krabbenähnlichen, in kleine Figuren auslaufenden Schmuckformen besetzt. Der gewaltige Aufbau „rahmt“ einen auf zwei Wandkonsolen angebrachten Sarkophag, der keine volle Tiefe besitzt, sondern nur einer thronenden Maria mit Kind, sowie den Ganzfiguren des Evangelisten Markus und des hl. Antonius Abbas als Bühne dient. An seiner Vorderseite sind drei figürlich geschmückte hochrechteckige Bildfelder angebracht. Sie sind seitlich von gedrehten Säulen gerahmt und stehen zwischen querrechteckigen, großen freien Flächen. Sie zeigen einen „Schmerzensmann“ mit nach oben gekreuzten Armen und nach rechts geneigtem Haupt im Sarkophag und an den Seiten zwei Ganzfiguren, den Propheten Jesaja und dem hl. Petrus Martyr. Ungewöhnlich ist im Vergleich zu anderen Grabmälern, daß der Sarkophag weder - wie in Abb. 124, 219, 221 und 222 - in den Aufbau einbezogen ist, noch - wie etwa in Abb.218 und 220 - im Zentrum der Grabmalsgestaltung steht. Es scheint daher fraglich, ob das Grabmal in seiner heutigen Form der ursprünglichen, Filippo di Domenico Veneziano (1394-1421 nachweisbar) zugeschriebenen Komposition entspricht.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Planiscig,L.: Geschichte: JKS W N.F. 33, 1916, S.209, 211, *Fig.162*

139 Raudnitz (Roudnice), Schloßmuseum, Reliquiar

1.H.15.Jh.; 30 x 28 cm

Kommentar: Im Schloßmuseum von Raudnitz wird seit 1816 ein Kastenreliquiar aufbewahrt, das unter dem Altar in der Raudnitzer Schloßkapelle gefunden wurde. Die neun darin vorhandenen Reliquienfächer, die noch heute Reliquien von Simon Zelotes, Judas Thaddäus, Stephan von Ungarn, Fabian, Lucia und Margareta sowie etwas Öl des hl. Nikolaus und einen Stein von Golgatha enthalten, sind verglast und von einem breiten bemalten Holzrahmen umgeben. Auf jeder Seitenfläche des in Temperatechnik ausgeführten Rahmens ist eine figürliche Darstellung angebracht. Auf dem linken und dem rechten Rand stehen jeweils auf einer sternbesetzten dunklen Wolke vor neutralem Goldgrund die Hll. Dorothea und Katharina mit ihren jeweiligen Attributen, einem Rosenkörnchen bzw. einem Schwert und einem Rad. Unten und oben sind jeweils halbfigurig - im Maßstab kleiner als die beiden weiblichen Heiligen - Petrus mit einem Schlüssel und einem Spruchband in den Händen und ein „Schmerzensmann“ zu sehen. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht im offenen Sarkophag. Er hält die Arme seitlich erhoben und weist jedem, der das Reliquiar betrachtet, die blutenden Wundmale in den Handflächen. Da auch aus der Seitenwunde Blut fließt und auf dem Oberkörper durch die Dornenkrone verursachte Blutspuren zu finden sind, ist deutlich, daß ein klarer Akzent auf der Darstellung der während der Passionsereignisse erlittenen Verletzungen liegt. Ihre Betonung jedoch steht in keinem unmittelbaren Zusam-

menhang mit einer der Reliquien oder den dargestellten Hll.. Sie ist viel eher zu erklären durch ein anderes zeitgleiches Raudnitzer Beispiel (vgl. dazu Abb.273), das den „Schmerzensmann“ in gleicher Gestalt, jedoch in konkretem Zusammenhang zeigt. Der Kontext der Miniatur des Raudnitzer Gebetbuches verweist auf das für die Menschen erbrachte Opfer Jesu Christi, das in der Eucharistie vergegenwärtigt wird. Dies wäre auch als Zusammenhang für das heute unter Inv.-Nr. VIII. Fa 8. im Museum aufbewahrte Reliquiar denkbar, da es ursprünglich seinen Platz unter dem Altar hatte.

Bildtext:

Credo in de(um) viv(um) p(etrus)

Ich glaube an den lebendigen Gott. Petrus

Literatur:

Matějček, A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.193, *Abb.259*

Ders.; Pesina, J.: painting 1350-1450, 1950, S.76, Pl.232

140 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Holzkasten

um 1430; 33 x 29 x 8 cm

Kommentar: Auch das bemalte oberrheinische Kästchen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg zeigt - wie alle Darstellungen ab Abb.122 - eine „Schmerzensmanndarstellung“ im Sarkophag. Der Sarkophag ist in diesem Beispiel offen und in eine am unteren Sarkophagrand angedeutete Landschaft gestellt. Er bietet dem erstaunlich frei mit der ausgestreckten rechten Hand agierenden „Schmerzensmann“ den nötigen Raum. Der Oberkörper des mit einem Lententuch Bekleideten neigt sich weit nach rechts. In diese Bewegung werden auch das nimbierte, dornengekrönte Haupt und der leicht gebeugte linke Arm einbezogen. Es bleibt jedoch offen, zu welchem Zweck sich der „Schmerzensmann“ nach rechts neigt, da ihm keinerlei Assistenzfiguren bzw. -gegenstände beigegeben sind. Die isolierte Darstellung, die sowohl in den Händen als auch in der Seite Wundmale zeigt, befindet sich auf dem Deckel eines roten Kästchens, das „wahrscheinlich zur Aufnahme des Korporale“ bestimmt war. Das Korporale ist ein Tuch, das - wörtlich genommen - für den Körper (lat. corpus) Jesu Christi bestimmt ist. Es wird in der liturgischen Praxis entweder als Unterlage für Kelch und Patene oder zum Bedecken von Kelch und geweihter Hostie verwendet. Die Anbringung einer „Schmerzensmanndarstellung“ auf einem solchen Kästchen erscheint in ihrer Intention klar. Der Deckel des Kästchens zeigt die Verwendung des in ihm aufbewahrten Inhalts an. Wegen der Abmessungen erscheint aber auch „die Verwendung als Buchkasten für eine besondere, in der Kirche verwahrte Handschrift“ - z.B Passionsbetrachtungen - nicht gänzlich abwegig. Das Kästchen wird im Germanischen Nationalmuseum unter der Inventarnummer KG 1194 aufbewahrt.

Literatur:

GNM-Führer, 1985, S.46, *Abb.91*

c) Vielzahl von arma

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 109, 112-114, 117, 118, 229, 233, 240, 243, 244, 251, 252, 261, 262, 264-266, 268, 271, 272, 274, 279, 293, 298, 299, 305, 313-315, 320, 323-326, 339, 340, 350, 352, 354, 358, 359, 362, 367, 373, 376, 377, 382, 388, 395, 404, 406, 407, 414, 420, 423-425, 428, 429, 433

141 Oberwälden, Kirche, Wandmalerei

E.13.Jh. / Mi 14.Jh.

Kommentar: An der Ostwand der Kirche in Oberwälden ist ein hagerer ganzfiguriger „Schmerzensmann“ angebracht, der durch das Fenstergewände zu seiner Rechten und die Bogenlaibung, die von links kommend über ihn hinweggeht, in seiner Anlage bestimmt wird. Er scheint die Bogenlaibung und damit das Gewölbe ähnlich einer Atlantenfigur zu tragen. Das nimbierte Haupt ist - der Last ausweichend - stark nach rechts geneigt, das rechte Bein - die Last abfangend - in einem Schritt nach rechts ausgestellt. Nur die Hände, die zum Tragen auch vonnöten wären, sind nicht an die Bogenlaibung gelegt, sondern erhoben und weisen die blutenden Wundmale. Sie lenken - zusammen mit der großen, ebenfalls blutenden Seitenwunde - die Aufmerksamkeit auf den eigentlichen Inhalt der Darstellung, auf die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ und sie werden darin durch die um die Figur gruppierten Leidenswerkzeuge - Zange, Hammer, Rute und Schwammstab links sowie Leiter, Schwert, Geißelsäule, Nagel und Speer rechts - nachdrücklich unterstützt. - Der dargestellten Ganzfigur ist auf der anderen Seite des Fenstergewändes eine Schutzmantelmaria zugeordnet. Ob beide aber in einen Sinnzusammenhang gehören, ist fraglich. Denn im Unterschied zum Raudnitzer Altar (Abb.340), wo beide gleich gekleidet den Schutzsuchenden Zuflucht bieten, spricht hier die formale Gestaltung des „Schmerzensmannes“, der nur mit einem bis zu den Knien reichenden, rechts geknoteten Lententuch bekleidet ist und keine Schutzsuchenden um sich versammelt, eher gegen eine gemeinsame Betrachtung. Da zudem der Blick des „Schmerzensmannes“ weder auf die Schutzmantelmaria noch - bei Einbeziehung des Interzessionsmotivs in die Schutzmantelschaft - auf Gottvater, sondern auf den Betrachter gerichtet sind, dürfte wirklich ein „Schmerzensmann“ mit arma Christi und nichts anderes gemeint sein. Unterstützung erfährt diese Ansicht durch das - den Abb.113-121 ähnliche - Absetzen des „Schmerzensmannes“ gegenüber einer im Fenstergewände angebrachten Kreuzigungsdarstellung. Der „Schmerzensmann“ ist auch ihr gegenüber eine eigenständige Darstellung.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.53f, 60, 125f

Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.110, 114, Abb.7

Koepplin,D.: Interzession: LCI II(1974), Sp.347

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.37, 42f, 113

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.31, 115

Pallas,D.J.: *Passion*, 1965, S.214, 269
Panofsky,E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.288f, 300
Schiller,G.: *Ikonographie 2*, 1968, S.215, 289, *Abb.687*
Vetter,E.M.: *Mulier amicta*: MüJb 9/10, 1959, S.71
Ders.: *Iconografia*: AEsA XXXVI, 1963, S.202
Ders.: *Kupferstiche*, 1972, S.175, 202

142 Stein/Donau, Göttweigerhofkapelle, Wandmalerei
um 1310

Kommentar: Im Göttweiger Hof, der 1286 erstmals erwähnt wird, wird um 1300 ein Torgebäude mit darüberliegender Kapelle gebaut. An diese Kapelle schließt sich an der Nordseite ein Oratorium an, an dessen Nordwand in einem spitzbogigen Wandfeld über dem westlichen Fenster ein halbfiguriger „Schmerzensmann“ zu sehen ist. Ihm ist in dem ebenfalls spitzbogigen Wandfeld über dem östlichen Fenster ein Richter zugeordnet. Beide Darstellungen werden zusammengebunden durch den die Fensterlaibungen des östlichen und des westlichen Fensters umfassenden Bildzyklus von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1-13). Sie sind halbfigurig in jeweils fünf Vierpässen in der Laibung der auch als Sitznischen dienenden Fenster angebracht, wobei die törichten Jungfrauen unter dem „Schmerzensmann“, die klugen unter dem Richter stehen. Der halbfigurige „Schmerzensmann“ blickt nun nicht - wie zu erwarten - zu dem ihm auf gleicher Höhe zugeordneten Richter, sondern neigt sein Haupt nach rechts und blickt in Richtung der unter ihm angebrachten Medaillons der törichten Jungfrauen und macht damit seine Beziehung zu diesen augenscheinlich nachvollziehbar. Und doch macht gerade die Beziehung zwischen dem „Schmerzensmann“ und den törichten Jungfrauen das hier entworfene Programm unbiblisch. Denn der Bräutigam - so das Gleichnis - lädt alle zur Hochzeit, die einen sind bereit bei seinem Kommen, die anderen nicht, die einen gehen mit ihm ins Hochzeitshaus, die anderen bleiben draußen, und zwar für immer. Die Entscheidung des Jüngsten Gerichts ist eine endgültige. Die Anbringung des „Schmerzensmannes“ und seine Beziehung zu den törichten Jungfrauen legt nun aber nahe, dass diejenigen, vor denen die Tür verschlossen wurde, durch den „Schmerzensmann“ eine neue Chance bekommen. Dies wird aber dem Gleichnis nicht gerecht. Ein Einbeziehen des „Schmerzensmannes“ in dieses Gerichtsprogramm ist also, wenn man die biblische Botschaft ernst nimmt, kaum möglich. Der „Schmerzensmann“ kann hier nur als der verstanden werden, der in der Zeit der Vorbereitung auf die Hochzeit durch den Hinweis auf das von ihm für die Menschen Erlittene zu klugem Handeln auffordert. Er ist damit aber kein integrierter Bestandteil des Programms, auf das beim Betreten des Oratoriums - ähnlich einem Cathedralportal - der erste Blick fällt, sondern er ist diesem Programm zeitlich und inhaltlich „vorgeschaltet“. - Der „Schmerzensmann“ steht hier - wie auch sonst häufig - vor einem Kreuz und ist mit einem Lendentuch bekleidet. Ein Zipfel des Lendentuchs ist in diesem Fall über den angewinkelten rechten Unterarm geschlagen. In der Beuge des anderen Arms stecken zwei Ruten. Ungewöhnlich ist

die Haltung der in ihrer Gestik nicht eindeutigen, gespreizten Finger, von denen die der rechten Hand nahe der linken Hüfte liegen, so als wollten sie das Lententuch halten, und von denen die der linken Hand auf dem Brustbein liegen, so als wollten sie auf die heute nicht sichtbare Seitenwunde weisen. - Die Darstellung, die von einem unbekanntem Künstler, evtl. einem Mstr. aus dem Stift St. Florian, geschaffen wurde, stellt für Österreich ein frühes Beispiel des „Schmerzensmannes“ dar.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Gericht (2.2.4.)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schmidt, G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.284, Abb.2

Ders.: Malerschule, 1962, S.91-95, Abb.21-28, 34a

Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.272f

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.202, 208, 220f, Fig.6

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.200

Zykan, J.: Malereien: ÖZKD 6, 1952, S.97, 104, 106, Abb.119, 127

143 Schelklingen, St. Afra, Wandmalerei

1300-20; ca. 80 cm

Kommentar: Seit einer Restaurierung im Jahre 1881 ist an der südlichen Chorwand der Schelklinger Kapelle, die der Schutzheiligen des Augsburger Bistums geweiht ist, wieder ein „Schmerzensmann“ in Dreiviertelfigur sichtbar, der zwischen zahlreichen arma erscheint. In der linken Bildhälfte sind ein Stab, darüber ein Schwamm, eine Lanze, die Dornenkrone, drei Nägel und eine Geißel, sowie in der rechten Bildhälfte drei evtl. zum Auspeitschen verwendete Pflanzen in zwei Händen, ein Kreuz, über dessen Querbalken zwei Stricke hängen, und eine zusammengelegte Geißel zugeordnet. Darüber hinaus umgeben den „Schmerzensmann“ eine Leiter mit Fußstapfen und die hl. Afra, die auf den Scheiterhaufen gebunden ist und den „Schmerzensmann“ anbetet. Diese beiden Bildelemente geben - zusammen mit den arma - dieser Darstellung ihre spezifische Aussage. Das durch die arma noch einmal in einigen Einzelstationen vor Augen gestellte Leiden und Sterben Jesu Christi ist das Ziel, dem sich die auf dem Scheiterhaufen verbrannte Märtyrerin und diejenigen, die sich um die zwölf Stufen der Demut bemühen, anzunähern suchen. Der „Schmerzensmann“ steht deshalb ganz folgerichtig unangefochten im Zentrum dieser Darstellung und am Ende eines Programms, das auf der Nordwand mit der Geburt und der Anbetung durch die Könige, mit dem Gebet am Ölberg und der Verurteilung beginnt, das auf der Ostwand mit der Dornenkrönung, der Kreuztragung, der Entkleidung, der Kreuzigung, der Kreuzabnahme und der Grablegung fortgesetzt wird und auf der Südwand in die Darstellungen der Auferstehung, des erlösten Menschengeschlechts, der Hölle, des „Schmerzensmannes“ und eines Seelenschiffs mündet. Der „Schmerzensmann“ scheint mit einem mindestens knielangen Lententuch bekleidet aus einer Wolkenkrause hervorzuwachsen. Seine Hände sind vor der Brust nach oben gekreuzt, die Wundmale in den Händen und die Sei-

tenwunde sichtbar. Das nimbierte Haupt ist nach rechts geneigt, die Augen offen. Sie schauen - unberührt vom Blick der hl. Afra - nach unten. Der Körper einschließlich des Gesichts ist im heutigen Zustand gut durchgebildet, es ist jedoch nicht klar, wieviel davon den Restaurierungsbemühungen von 1971-74 zuzuschreiben ist.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.53f, 126

Glatz, J.: Wandmalereien, 1981, S.200

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.32

Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.26, 29, 70, 85

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.280

Stange, A.: Malerei, 1934-36, I S.215f

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.201, 208, 221, 227f, Fig.7

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.182, 214

144 Weißenburg (Wissembourg) (Elsaß), Abteikirche St. Peter und Paul, Wandmalerei
1330-50; 3,90 x 1,90 m

Kommentar: Im nördlichen Seitenschiff der Weißenburger Abteikirche ist in einem von aneinandergefügten Rechteckfeldern gebildeten Rahmen die Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ zu sehen. Leider ist das Wandbild sehr schlecht erhalten, so daß manche Details wie die zu beiden Seiten des „Schmerzensmannes“ laufenden Spruchbänder oder die in den einzelnen Feldern des Rahmens gezeigten arma nicht vollständig zu identifizieren sind. Von den arma sind in der linken Leiste von oben nach unten zwei gekreuzte Stöcke mit dem Gewand, die Geißelsäule, drei Nägel, Hammer, Zange, (Essig-)Gefäß und ein Kreuz zu erkennen, in der rechten Leiste von oben nach unten Schwammstab und Lanze, eine Lampe, eine Krone, eine Mitra, ein Judenhut, eine Krone sowie Rute und Geißel und in der unteren Rahmenleiste eine Leiter, drei Würfel und die Augenbinde. Im Unterschied zu Abb.141 und 143 sind die mit dem „Schmerzensmann“ in Zusammenhang gebrachten arma hier aber nicht um die Figur herum verstreut, sondern in die einzelnen Rahmenfelder verteilt, also geordnet worden. Der „Schmerzensmann“ im Bildfeld nimmt auf sie keinen Bezug. Er steht bekleidet mit einem seitlich geknoteten, bis zu den Knien reichenden Lententuch auf einem an der Vorderseite mit einer Öffnung versehenen Sockel und blickt aus dem Bild heraus auf den Betrachter, mit dem er einen in den Spruchbändern festgehaltenen Dialog beginnt. Seine Hände weisen betont auf die Seitenwunde, die rechte Hand von unten, die linke Hand von oben. Zur Unterstützung dieser Geste sind sowohl der Oberkörper als auch das nimbierte Haupt leicht geneigt.

Bildtext:

DIS IST DIE FORME DES HEILIGEN
SPERES DAS VNSERM HERREN
DVRCH SIN SITE WART

Dies ist die Form des hl.
Speers, der unserem Herrn
durch seine Seite

GESTOCHEN	gestochen wurde.
DIS HAN ICH GELITTEN DVRCH DICH.	Dies habe ich durch dich gelitten.
ALLE MEINE WVNDEN VERSWERST	Alle, meine Wunden vergrößerst
DV MIR. HUET UN ZU ALLE STUNDE...	du mir. Heute und zu jeder Stunde...

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986
 Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
 Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.78, 154, *Abb.67*
 Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.215
 Suckale, R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.186, 205

145 Adelhausen, Kloster, Tafelbild

Mi 14.Jh.

Kommentar: Das Tafelbild des Klosters Adelhausen illustriert durch das anbetende Emporheben eines „Schmerzensmannes“ durch Thomas von Aquin, Petrus Martyr und Dominikus ein Stück Ordensgeschichte. Seit 1254 waren die Dominikanerklöster durch einen Generalkapitelbeschluss verpflichtet, Bilder des Ordensgründers und des Petrus Martyr zu haben, nach seiner 1323 erfolgten Heiligsprechung kam Thomas von Aquin hinzu. Mit dem Tafelbild aus Adelhausen wird diesem Beschluss Rechnung getragen, und doch wird etwas anderes, nämlich der aus einer stilisierten Wolkenkrause hervorstehende halbfigurige „Schmerzensmann“, zum Bildthema „erhoben“. Die Hll. sind als „Stützfiguren“ diesem Bildthema zugeordnet. Während Thomas von Aquin und Dominikus - trotz des Haltens - ihre Attribute in der Hand behalten, liegt das blutige Schwert des Petrus Martyr am Boden. Neben den Hll. wenden sich dem „Schmerzensmann“ auch zwei Engel in hellen Gewändern, die hinter diesem einen auf einer Stange hängenden, gemusterten Vorhang halten, zu. Der „Schmerzensmann“ kann sich also der Aufmerksamkeit aller Dargestellten erfreuen, erwidert diese aber nicht, sondern hält das Haupt nach rechts gewendet und blickt starr in die Ferne. Der mit einem Lententuch Bekleidete hält eine Geißel und eine Rute in seinen vor dem Körper nach unten gekreuzten Armen. In den Händen und seiner Seite sind die Wundmale deutlich sichtbar. Da auf dem Körper außerdem noch zahlreiche weitere Blutropfen zu sehen sind, die von der breiten Dornenkrone auf dem Haupt, aber auch von den im Arm gehaltenen Arma herrühren können, ist zu vermuten, daß auf den durch Arma verursachten Wunden der inhaltliche Schwerpunkt der Darstellung liegt.

Literatur:

Blank, W.: Frauenmystik: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, 1966, S.78, *Abb.8*
 Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.223

146 Mistra (Mistras, Mystras), S. Maria Peribleptos, Wandmalerei

2.H.14.Jh.

Kommentar: Die sehr stark zerstörte Wandmalerei in der Prothesisnische von S. Maria Peribleptos in Mistra zeigt den im Sarkophag stehenden „Schmerzensmann“ halbfigurig vor einem Kreuz. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes der 1967 entdeckten Darstellung sind Aussagen zu Details wie der Gestaltung von Kreuz

und Sarkophag, dem Vorhandensein von Wundmalen, der Haltung der Arme und der Bekleidung leider nicht mehr möglich. Über der Darstellung des „Schmerzensmannes“ ist eine zweite Christusdarstellung und zwar eine Darstellung der Himmlischen Liturgie zu erkennen. Jesus Christus steht, gerahmt von zwei Engeldiakonen, am Altar. Durch diese zweite Christusdarstellung erscheint der „Schmerzensmann“ ambivalent. Die - gleich einer Formel - auftretende Interpretation, daß ein in der Prothesis auftauchender „Schmerzensmann“ als Darstellung im eucharistischen Zusammenhang zu verstehen ist, trifft hier nicht in vollem Umfang zu. Die Darstellung ist durch ihre Anbringung zwar in den eucharistischen Zusammenhang einbezogen, aber gleichzeitig durch die gesonderte Darstellung der Himmlischen Liturgie deutlich von ihm abgesetzt, denn die Himmlische Liturgie stellt mit den vorbereiteten Gaben das dar, was Gegenstand des Prothesisgeschehens ist. Aufgabe des „Schmerzensmannes“ ist es in diesem Zusammenhang, daran zu erinnern, worauf sich die in der Proskomidie vollzogene Gabenbereitung, gründet, nämlich auf das Leiden und Sterben Jesu Christi.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

(Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.))

Literatur:

Dalton, O.M.: Art, 1925, S.238f

Dufrenne, S.: Images: REByz XXVI, 1968, S.297f, 301, 303-307, 310, *Fig. 1*

Hetherington, P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990, S.29

147 Mödling, Burg Liechtenstein, Relief

14.Jh.

Kommentar: Eine in ihrer Gestaltung sehr einfache hochrechteckige Platte in Mödling zeigt den in einem engen Sarkophag stehenden „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz. Von oben fliegen zwei kleine Engel an den unbeschrifteten Titulus des sehr hochaufragenden Kreuzes heran. Nur sie und die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ treten plastisch aus der Fläche, Kreuz und Kreuznimbus sind nur eingeritzt, weitere Details nicht wiedergegeben. Beim Betrachten konzentriert sich das Interesse somit auf die - gegenüber den Engeln um ein Vielfaches größere - Halbfigur des „Schmerzensmannes“, die mit waagrecht vor dem Körper übereinandergelegten Armen aufrecht im Sarkophag steht. In den Händen und der heute beschädigten Brust sind die Wundmale zu erkennen. Das Haupt ist fast unmerklich geneigt. Um die strenge Symmetrie, der die Darstellung mit Oberkörper, Kreuz und Engeln folgt, durch die Neigung nicht zu stören, ist das Gesicht in seinem unteren Teil von einem mächtigen, nach unten spitz zulaufenden Vollbart umgeben, der optisch das leblos wirkende Haupt in die Achse „zurückzieht“. Am Außenrand der Platte sind fünf Halterungen sichtbar. Da jedoch unklar ist, zu welchem Zweck die Reliefplatte geschaffen wurde, ist auch die Ausführung dieser Halterungen nicht zu bewerten.

Evtl. handelt es sich bei dieser Platte um ein Grabrelief wie bei der in ihrer Grunddisposition ähnlichen Abb.148.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.60

Planiscig,L.: Geschichte: JKSW N.F. 33, 1916, S.158, *Fig.107*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

148 Mailand (Milano), Archäologisches Museum, Grabrelief

1.H.14.Jh.

Kommentar: Das Archäologische Museum Mailand besitzt ein Relief auf dem - wie in Abb.147 - die in einem Sarkophag stehende Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ vor einem Kreuz zu sehen ist. Anders als in Abb.147 zeigt der Sarkophag hier an seiner Vorderseite aber drei separate, unskulptierte Felder und ein über die Vorderwand hängendes, sorgsam gefälteltes Tuch, das sich hinter dem Kreuz fortsetzt und von zwei halbfigurigen Engeln, die neben dem Tuch auftauchen, gehalten wird. Der „Schmerzensmann“ befindet sich damit in einem fast bühnenartigen Raum. Er nimmt diesen jedoch nicht aktiv in Besitz, sondern wirkt leblos. Das Haupt fällt zur Seite, seine Augen sind geschlossen. Einziges Anzeichen von Leben ist die - ohne fremde Hilfe mögliche - Haltung der Arme. Die Arme sind vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß die Fingerspitzen den Rand des Lententuchs berühren. Da in den abwärts gerichteten Händen und der Seite die Wundmale zu erkennen sind, die neben den vorhandenen arma Christi (Kreuz und Sarkophag) auf die Passion verweisen, und da Hinweise auf den Verstorbenen, dessen Grabrelief der „Schmerzensmann“ „ziert“, fehlen, scheint für dieses Grabrelief nicht der sepulkrale, sondern der Passionszusammenhang der primäre Zusammenhang zu sein.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.110

Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101

Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.26

Planiscig,L.: Geschichte: JKSW N.F. 33, 1916, S.158

Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.585, *Fig.469*

149 Stein/Donau, Minoritenkirche, Wandmalerei

Mi 14.Jh.; 1,45 x 0,97 m

Kommentar: Am vierten nördlichen Langhauspfeiler angebracht und damit für eine Betrachtung durch die im Schiff versammelte Gemeinde bestimmt ist der „Schmerzensmann“ in der Minoritenkirche von Stein. Die dargestellte Ganzfigur scheint vor dem großen, den Bildrahmen z.T überschneidenden Kreuz zu schweben, denn ihre

Füße sind weder an das Kreuz angenagelt, noch berühren sie den Boden. Da ein solches Schweben für einen „Schmerzensmann“ einmalig, für einen Auferstandenen aber seit dem 14.Jh. in Italien möglich und in der Folgezeit von größter Bedeutung ist, erscheint der „Schmerzensmann“ zunächst eher als ein Auferstandener. Da er aber nicht - wie bei diesem Typ üblich - über dem Grab bzw. vor Wolken, sondern vor einem Kreuz schwebt und sich außer dem Kreuz weitere arma - wie die Ruten auf beiden Seiten, der Schwammstab und die Lanze - um ihn gruppieren, erweist sich die Zuordnung auf den zweiten Blick unzutreffend. Der Schwebende erscheint - trotz seines überirdischen Schwebezustandes - auf die Erde zurückgeholt, und zwar in ein hochrechteckiges, fest von einem dunklen äußeren und einem hellen inneren Rahmen eingefasstes Wandfeld. Der „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz, der Wundmale in Händen, Füßen und Seite besitzt, ist mit einem knielangen Mantel bekleidet, der durch die seitlich erhobenen Arme im Bereich von Brust und Bauch zurückgeschlagen ist. Er hält die Hände in Schulterhöhe und weist die darin sichtbaren Wundmale. Sein relativ kleines, nimbiertes Haupt ist nach rechts geneigt, die nur leicht geöffneten Augen blicken nach unten in Richtung eines möglichen Betrachters. Die mit erstaunlich viel Gefühl für Körperlichkeit von einem oberitalienischen Künstler in die Fläche gebannte Darstellung des „Schmerzensmannes“ steht etwas außerhalb der Bildmitte. Sie wird als Zentralfigur von den umgebenden arma Christi durch ein farblich etwas dunkler gehaltenes, rundbogiges Wandfeld abgesetzt.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.108, 114, Abb.4

Demus,O.: Wanderkünstler: ÖZDP 5, 1951, S.46, 48, 57, Abb.60, 62

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.215, 289, Abb.688

150 Landau, Stiftskirche, Wandmalerei

1333-50; 1,70-1,75 m

Kommentar: An die 1333 vollendete Stiftskirche von Landau ist durch eine nachträgliche Verlängerung des nördlichen Seitenschiffs eine zweijochige, rippengewölbte, mit Wandmalereien geschmückte Sakristei angefügt worden. Das östliche Bogenfeld ihrer Nordwand zeigt die Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ umgeben von einem Rahmen mit Kleeblattbogenabschluß. Zu beiden Seiten dieses Bildfeldes sind - ähnlich einem Reliquiar - übereinander angeordnete, separate Fächer abgeteilt, in denen arma ihren Platz finden. In den jeweils rundbogig geschlossenen Feldern sind auf der linken Seite von oben nach unten Kreuz, Zange, Hammer, ein spuckendes Gesicht, darunter die Geißelsäule, Rute und Geißel und darunter der Purpurmantel einschließlich des Untergewandes zu sehen, auf der rechten Seite Lanze und Ysop, darunter ein Knüppel, ein Stäupbesen und andere „Schlagwerkzeuge“, darunter das Grab. (Die in den unteren Feldern beider Seiten enthaltenen arma sind durch den,

in der unteren Zone schlechten Erhaltungszustand leider nicht mehr zu erkennen.) In den, neben den Arma-Feldern verbleibenden Randflächen schließlich knien unter mächtigen Wimpergen zwei kleine Figuren, die in ihrer - zu errahenden - anbetenden Haltung an Stifter erinnern. Dieses kleinteilige, aber keineswegs konfuse Bildprogramm wird durch einen breiten, aus stilisierten Wolkensegmenten gebildeten Rahmen zu einer Einheit zusammengeschlossen. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“, die sowohl durch ihre Größe als auch durch die, gegenüber den zugeordneten Seitenfeldern doppelte Breite innerhalb des Programms die Zentralstellung einnimmt, zeigt eine schreitende Ganzfigur mit großen Wundmalen in den Händen, blutender Seitenwunde und zahlreichen weiteren, über den Oberkörper verteilten Wunden. (Wundmale in den Füßen sind - ebenso wie ein Lententuch - wegen der starken Zerstörungen unterhalb der zusammengelegten Arme nicht auszumachen.) Das von einem Kreuznimbus hinterfangene, im Inkarnat etwas dunkler gehaltene, dornengekrönte Haupt ist nach rechts geneigt. Der „Schmerzensmann“ blickt hinüber zu der im benachbarten, d.h. im westlichen Bogenfeld angebrachten Darstellung eines Gnadenstuhls und unterstützt damit das im Kleeblattbogen explizit formulierte Anliegen der Darstellung: misericordia. Die „Schmerzensmannsdarstellung“, die - neben Abb.198 - als einzige den „Schmerzensmann“ in Form einer Inschrift mit dem Erbarmen in Verbindung bringt, wurde 1897 entdeckt und 1898 restauriert.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

misericordia domini

Erbarmen des Herrn

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.61, 128

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.52

Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.62

Kunstdenkmäler Pfalz, II, 1928, S.30, 32, 39, Taf.IV

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.6, 45, 65

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.193

151 Berlin, Staatliche Museen, Vortragekreuz

1.H.14.Jh.; 51 cm (29,5 cm breit)

Kommentar: In ein sehr wahrscheinlich der Giottoschule (Giotto 1266/76-1337) zuzuschreibendes Vortragekreuz ist in der Mitte der Rückseite die Darstellung eines halbfigurigen „Schmerzensmannes“ eingraviert worden. Das bronzene Kreuz mit Resten einer früheren Vergoldung läuft jeweils in mit kleinen Zwickelspitzen versehenen Vierpaßenden aus. An seinem Stamm sind in Höhe des Suppedaneums zusätzlich Kleeblattbögen, in den Diagonalen der Kreuzarme wiederum kleine Spitzen angebracht. All diese Elemente sind mit kleinen Kugeln versehen, die die Silhouette des Kreuzes beleben, diese aber - durch ihre gleichmäßige Anbringung - gleichzeitig nachbilden. Das bei Prozessionen mitgeführte Kreuz trägt auf beiden Seiten figuralen Schmuck. Auf der Vorderseite wird der Gekreuzigte von Maria und Jo-

hannes zu beiden Seiten, einem Pelikan oben und einem Adam unten gerahmt. Auf der Rückseite sind die jeweils in Vierpässe eingeschlossenen, halbfigurigen Darstellungen des „Schmerzensmannes“ und der Evangelistensymbole zu sehen. Das Kreuz zeigt also wieder den in den Abb.113-121 beobachteten Sachverhalt, daß Gekreuzigter und „Schmerzensmann“ nicht identisch sind, sondern durchaus bewußt voneinander abgesetzt werden. Sie sind wie die sprichwörtlichen zwei Seiten einer Medaille. Der „Schmerzensmann“, der in diesem Fall vor einem Kreuz steht, an dessen Querbalken sich zwei - auf der Abbildung schwer sichtbare - Geißeln und Nägel befinden, erinnert - wie der Gekreuzigte auch - an das Passionsgeschehen, von dem die Evangelisten berichten. Das italienische Bronzekreuz befindet sich seit 1892 in Berlin.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Wulff,O.: Beschreibung, 1911, S.88f, *Abb. N.1967*

152 Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild

14.Jh.

Kommentar: Das Bologneser Tafelbild im Palazzo Malvezzi, von dem nur eine Nachzeichnung bei Seroux d’Agincourt existiert, zeigt eine mit einem kaum sichtbaren Lententuch bekleidete Halbfigur, die im Sarkophag steht. Ihre Arme sind lang ausgestreckt, die Handflächen in Richtung des Betrachters gedreht. Diese Haltung der Arme sowie die sehr natürliche Körperwiedergabe und die perspektivisch exakte Darstellung des Sarkophags sprechen gegen die von Seroux d’Agincourt vorgeschlagene und von Thomas übernommene Datierung ins 11-13.Jh.. Die Darstellung gehört vielmehr ins 14.Jh., denn erst dann wird der „Schmerzensmann“ - wie hier geschehen - in Verbindung mit mehreren arma, in diesem Fall einem hinter dem „Schmerzensmann“ aufragenden Kreuz mit lateinischem Titulus, in dessen Querbalken drei Nägel stecken, einer Dornenkrone auf dem Haupt und einem Sarkophag, dargestellt. Gegenüber der zeitgebundenen Gesamtauffassung wirkt die Darstellung des Hauptes fast zeitlos, klassisch. Das nimbierte Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken. Die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Auf dem schulterlangen Haar sitzt ein schmaler Reifen mit einzelnen Dornen. Von den Wundmalen des „Schmerzensmannes“ ist nur die Seitenwunde angedeutet, Wundmale in den Händen scheinen hingegen nicht zu existieren. Da ihr Fehlen aber die Gestik der Hände sinnlos macht, ist eine Ungenauigkeit in der Nachzeichnung für dieses Detail nicht auszuschließen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

- Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.24, 111
Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XI
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.288
Seroux d'Agincourt, J.L.B.G.: Sammlung, 1840, S.109, *Taf.97, Abb.10*
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7, 12
Thomas, A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.55, 67f
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.198
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179

153 Volotovo, Uspenija-Kirche, Wandmalerei
1363-80

Kommentar: Von der im 2. Weltkrieg vollkommen zerstörten Kirche in Volotovo bei Nowgorod geben heute nur noch alte Fotografien einen Eindruck. Glücklicherweise befindet sich unter diesen auch eine Aufnahme der Prothesisnische, einer rundbogig geschlossenen Nische, an deren glatter Stirnwand die nur mit einem Lendentuch bekleidete Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ angebracht war. Die Darstellung befand sich jedoch nicht unter dem Scheitelpunkt des Bogens, sondern war leicht zur Nordseite verschoben. Unter ihr - wiederum leicht zur Nordseite orientiert - befand sich eine in die Wand getriebene Öffnung, deren mittlerer Teil durchbrochen und mit einem Fenster verschlossen war. Neben der Öffnung, nach oben in die Zone des „Schmerzensmannes“ übergreifend, waren - nur noch schwer sichtbar - Kreuz, Schwammstab und Lanze zu sehen. Diese verwirrende, asymmetrische Komposition der Wandmalereien erscheint m.E. nur plausibel, wenn der - auf dem Foto nicht vorhandene, aber zur Nutzung der Prothesis notwendige - Altar hier unter der Wandöffnung, und nicht - wie sonst häufig - in der Mitte der Nische stand. Die Wandmalereien hätten somit den Altar und die darüber angebrachte Wandöffnung „umschlossen“. Diese Anordnung wäre plausibel, aber künstlerisch nicht sehr befriedigend, da die Wandöffnung einerseits im Bereich des Lendentuches in die „Schmerzensmandarstellung“ eingreift und diese andererseits auf eine Wandfläche beschränkt, die ihr nur die absolut notwendige Höhe zubilligt. Die plausible, künstlerisch nicht befriedigende Anordnung ist zudem eine für byzantinische Darstellungen einmalige, und zwar in zweierlei Hinsicht. Einerseits sind nämlich die armen dem „Schmerzensmann“ zwar zugeordnet, aber separat plaziert. Andererseits sind ihm Maria und Johannes, die in der Bogenlaibung der Nische angebracht sind, zugeordnet. Beide Erscheinungen sind von westlichen Darstellungen bekannt, kommen aber auf östlichen nicht vor. Die sich fast folgerichtig ergebende Schlußfolgerung, daß evtl. ein westlicher Mstr. diese Malereien ausgeführt hat, ist aus stilistischen Gründen nicht zu ziehen, da sich ohne Probleme für den kräftigen Oberkörper mit den übereinandergelegten Armen, die Kopfhaltung und das Herabfallen der schulterlangen dunklen Haare andere byzantinische Beispiele auffinden lassen, die ebenfalls dieser Physis verpflichtet sind. Die Darstellung ist vielmehr als byzantinische Darstellung zu verstehen, die erstaunliche inhaltliche Parallelen zu zeitgleichen westlichen Beispielen aufweist, da sie durch die Beifügung von Maria und Johan-

nes den „Schmerzensmann“ deutlich von der Kreuzigung absetzt und ihn gleichzeitig mit mehreren attributiv beigefügten arma Christi zeigt. Die Darstellung stand auch mit den anderen Darstellungen der Kirche - soweit diese in Fotografien festgehalten sind - in keiner erkennbaren Beziehung, auch nicht mit einer Darstellung im Diakonikon, da die 1352 gebaute Kirche nur eine Nebenapsis, eben die Prothesis, hatte.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
(Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.))

Literatur:

Alpatov, M.V.: Frescoes, 1977, S., Abb.25
Dalton, O.M.: Art, 1925, S.56, 238, 255
Dufrenne, S.: Images: REByz XXVI, 1968, S.299
Gamber, K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.63, Abb.3
Лазарев, В.Н.: Искусство, 1947, S.79-84, Taf.66b
Millet, G.: Recherches, 1916, S.484
Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.18, 20f, 23
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.211, 213, 215f, 219, 223, 227, 236f, 251, 261, 266, 275, 283, 286
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.205
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.178
Вздорнов, Г.И.: Волоотово, 1989, S.49f, Abb.84.1-6

154 Siena, Biblioteca Comunale, MS J.VI.9, fol 1r

Mi 14.Jh.; 32,8 x 23 cm

Kommentar: Die in der Biblioteca Comunale aufbewahrte Sieneser Handschrift, die in der älteren Literatur auch unter der Signatur R.11.24 zu finden ist, enthält zwei gereimte Werke: auf den fol 1-80 die 282 Strophen umfassende „La passione del Nostro Signore Gesù Cristo“ des Niccolò Cicerchia und danach, auf den fol 81-122 die „Rime Spirituali“ des Jacopone da Todi. Unter dem nur spärlichen Bildschmuck der Handschrift findet sich auf fol 1r eine Initialminiatur, die - in Deckfarben ausgeführt - die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ zeigt. Der „Schmerzensmann“ steht - in die Initiale O eingefügt - am Beginn der Passionsmeditation des Cicerchia, d.h. am Beginn eines Werkes, das die Passion nicht nacherzählend in Erinnerung ruft, sondern das die Passion in ihren heilsgeschichtlichen Rahmen - von der Sendung des Gottessohnes bis zu seiner Auferstehung - stellt. Diesen Rahmen versucht auch die - nur über einen sehr begrenzten Raum verfügende - „Schmerzensmannminiatur“ aufzubauen. Sie zeigt eine, mit einem Lendentuch bekleidete Halbfigur vor dem Kreuz, die im Sarkophag steht, die Arme vor dem Körper nach unten verschränkt und das nimbierte Haupt zur rechten Seite geneigt hält, die ihre Augen geschlossen hat und Wundmale in Händen und der Seite besitzt. Sie ergänzt diese Darstellung durch arma, wie die am Querbalken des Kreuzes hängende Geißel und den, auf der anderen Seite stehenden Schwammstab, sie ergänzt sie aber auch durch die Darstellung von Sonne und Mond, die wahrscheinlich auf Lk 23,45

zurückgeht, und betont mit diesen Darstellungen nachdrücklich die Passion und ihre Ausmaße, weist aber daneben durch den Kelch, der auf dem Rand des breiten, über die Bildgrenzen hinausgehenden Sarkophags steht, auch auf die Vergewärtigung des mit der Kreuzigung vollzogenen Opfers hin, spannt also den Bogen auch über die Passion hinaus. Die, von einem rechteckigen Rahmen begrenzte Miniatur ist mit diesen vielfältigen, auf engstem Raum untergebrachten „Hinweisen“ ähnlich kompliziert „konstruiert“ wie die „passione“ selbst. Die „passione“ ist in der italienischen Strophenform der Ottava rima verfaßt (Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Kratzsch, Halle/S.), in einer Form, bei der jeweils acht elfsilbige jambische Verse eine Strophe bilden. Dies geschieht in einem sehr komplizierten Zeilenschema. In jeder Strophe folgt auf eine Zeile mit dem Zeilenschluß a eine Zeile mit dem Zeilenschluß b. Dieser Wechsel von a und b wiederholt sich zweimal und wird schließlich abgelöst durch zwei Zeilen mit dem Zeilenschluß c. Dieses Schema - kombiniert mit der Elfsilbigkeit - wiederholt sich in jeder der 282 Strophen und ist auch in den ersten fünf Strophen, die mit der Miniatur auf dem Titelblatt stehen, durchgehalten. Beide, die gewählte Strophenform und die Miniatur, setzen für ihre Wahrnehmung einiges an Konzentration beim Leser bzw. Betrachter voraus.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtexte:

INRI	Jesus von Nazareth, König der Juden
O increata magiestà di dio, · O infinita et terna potença, · O ih(es)u santo forte giust'e' pio, ·	O ungeschaffene Majestät Gottes O unendliche und dreifache Macht, O Jesu, Hl., Starker, Gerechter und Frommer
El qual se' pien di soma sapiença · Spirito sant' allo 'ntellecto mio · Dona uirtu, fontana di cremeca, · Et co la gratia tua in me discende: ·	Der du voll höchster Weisheit bist: Hl. Geist, meinem Verstand Gib Kraft, Brunnen der Gnade, Und steige mit deiner Gnade in mich herab:
De la passion santa 'l cor m' acende. /	Entzünde mir das Herz mit der hl. Passion
Acciò ch'i possa dir ne uersi i rima ·	Damit ich sie in Versen und im Reim sagen kann,
Lor om deuota con amaro piato · (A' uangelisti cominciando prima) ·	Als ihr Mann, mit bitterer Klage (Wobei die Evangelisten zuerst begon- nen haben),
Di lagrime mi bagni tutto quanto, · Dicendo da la pianta 'n fin la cima ·	Mit Tränen benäßt mich alles, Wenn ich sie sage, von der Sohle bis zum Scheitel
Et de' doctor' deuoti lor dir santo ·	Und von den frommen Lehrern ihre hl. Rede
Richiam' e chero per maestr' e duce ·	Erbitte ich und wünsche als Lehrer und Führer
Quella dona que stabat iusta cruce. /	Diejenige Dame, die neben dem Kreuze stand.

<p>Per lo peccato che conuiss' adamo · Mandò, iddio 'l su' unico figlio · Di ciel', in terra per l' uom ch'era gramo, · Ciascun' anda nell' eterno periglio. · De la salute nostra fu sì bramo, · Che prese carn' e fess' anno simiglio. ·</p> <p>Di mari' e uergin nacque di' e homo ·</p> <p>Per lo peccato del uietato pomo. /</p> <p>Quando ihu fu quasi d' anni trenta · Era fontan' e specchio di uertute · Ogni cosa terren' illu fu spenta: · Acciascun' er' exempio di salute. · Di quel ch' esso senti, ciascun' uom senta, · Piangia le pene ch' egli a sostenute: ·</p> <p>Ciò fuor torment' e strati' e fragel forte · Et de la croce la penosa morte. /</p> <p>Essendo 'l buon ihu in un castello · Bethania chiamato di maria · Et di mart'e di laççar lor fratello, ·</p> <p>In casa d' un che chiamar si faciá · Simon lebroso alla gente quello: · Et magdalena 'n casa sua uenia, · Et reco seco, pretios' unguento. · Unse ih(es)u d' amoroso talento. /</p>	<p>Für die Sünde, die Adam beging, Sandte Gott seinen einzigen Sohn Vom Himmel auf die Erde für den Men- schen, der elend war, Jeder ging in der ewigen Gefahr. Nach unserem Heil war er so begierig. Daß er Fleisch annahm und uns ähnlich ward Von der Jungfrau Maria geboren ward als Gott und Mensch Für die Sünde des verbotenen Apfels.</p> <p>Als Jesus etwa dreißig Jahre alt war, War er Brunnen und Spiegel der Tugend. Alles Irdische war in ihm ausgelöscht, Jedem war er ein Vorbild des Heils. Von dem, was er fühlte, fühle jeder. Er beweine die Schmerzen, die er er- tragen hat; Das waren Plagen, Qualen und starke Geißelung Und der schmerzliche Tod des Kreuzes.</p> <p>Als der gute Jesus in einer Burg war, Bethanien, gerufen von Maria Und von Martha und von Lazarus, ihrem Bruder, Im Hause eines, der sich nennen ließ Simon, den Aussätzigen bei diesem Volk Da kam Magdalena in sein Haus Und brachte mit sich eine kostbare Salbe. Sie salbte Jesus mit liebevoller Begabung.</p>
---	--

Literatur:

Battaglia,S.: dizionario, 1961
CIZ 1/1, 1968, S.84, Abb.133
Elwert,W.T.: Metrik, 1984, S.126f
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Abbildung: Universitätsbibliothek Göttingen

155 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Reliquienaltärchen

1350-70; 137 x 44 cm

Kommentar: Mit Abstand die meisten Bildelemente des seit 1856 im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum (Inv.-nr. KG 1) aufbewahrten zweiflügeligen Passionsaltars sind auf seiner Rückseite in der „Schmerzensmanndarstellung“ vereinigt worden. Während auf der Vorderseite des Altärchens, wenn es geschlossen ist, links das einsame Gebet am Ölberg mit nur zwei schlafenden Jüngern und rechts die Kreuztragung mit nur einer Assistenzfigur sowie in geöffnetem Zustand auf den Flügeln die Geißelung und die Beweinung und auf der Mitteltafel Jesus am Kreuz, ursprünglich zwischen Maria und Johannes, zu sehen sind, herrscht auf der Rückseite des Altärchens ein buntes Gewimmel. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“ schwebt im oberen Bilddrittel vor einem Kreuz, in dem drei Nägel stecken, über

dessen Querbalken Schweiß Tuch und Geißel hängen und über bzw. unter dem einige Köpfe angebracht sind. Neben dem „Schmerzensmann“ sind zu seiner Rechten eine Geißelsäule, um die ein Strick gewunden ist, eine Leiter mit Fußspuren, sowie Lanze, Schwammstab, Knüppel, Rute, Schwert, Messer, die drei Würfel und das Gewand, zu seiner Linken Hammer, Zange, das Gebet am Ölberg, eine Laterne, eine von einer Hand gehaltene Lanze und zwei Hände vor neutralem Grund über die Fläche verteilt. Unterhalb des „Schmerzensmannes“ ist eine zerklüftete Felslandschaft angedeutet, in die ein Löwe mit drei Jungen sowie ein offener Sarkophag gesetzt worden sind. Beide gehören nicht im engeren Sinne zur Passion, sondern weisen auf das Leben aus bzw. nach dem Tod. Über dem „Schmerzensmann“ schließt sich das Bildfeld durch einen an einen Wimberg erinnernden Aufsatz mit Vierpässen und einer größeren runden Öffnung. In dieser Öffnung ist das Schweiß Tuch, das als zur Passion gehörig empfunden wurde, aber schon bald eine eigene Verehrung genoß, zu erkennen. Die Rückseite des fränkischen, evtl. nürnbergischen, Altärens spannt also zwischen eine Landschaft und einen architektonisch gestalteten Abschluß eine Ganzfigur ein, die in der Fülle der sie umgebenden arma nahezu unterzugehen droht. Die sehr schlanke Ganzfigur steht - fast zur Bewegungslosigkeit verdammt - in ein langes, eng um den Körper gelegtes Manteltuch gehüllt inmitten der arma. Sie wirkt kläglich und fast hilflos zwischen den Gegenständen, mit denen sie während der Passion Bekanntschaft machen mußte. Daß diese „Bekanntschaft“ hier schon hinter dem „Schmerzensmann“ liegt, darauf verweisen die in Händen und Füßen, aber auch in der durch den rechten Arm nahezu verdeckten Seite vorhandenen blutenden Wundmale sowie der offene Sarkophag und der Löwe mit seinen Jungen. Trotzdem erscheint kein strahlender Sieger, sondern ein bedrängter, sich ängstlich in sich zurückziehender Mann, dessen Blick nicht fest auf ein Gegenüber gerichtet ist, sondern sich leer im Raum verliert. Die mit Leinwand überzogene Holztafel war demnach - ihrer Anbringung entsprechend - nicht als repräsentative Schaufront gedacht, sondern als ein zu stiller Betrachtung einladendes Bild für jemanden, der auch die Müße zur „Entschlüsselung“ der Darstellung hat.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

(Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.))

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.56, 127

Demus, O.: Wanderkünstler: ÖZDP 5, 1951, S.57

GNM-Führer, 1985, S.66, Abb.139

Kurth, B.: Wiener Tafelmalerei: JKSW N.F. 3, 1929, S.45f, Abb.36f

Lutze, E.; Zimmermann, E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.10, 13, 23f, Taf.30-32

Lutze, E.: Nürnberger Malerei: ZBKU 65, 1931/32, S.77f

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.81, 120f
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.61, 78, 153, Abb.65
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.222, 290, Abb.716
 Stange,A.: Malerei, 1934-36, I S.200, Abb.206f
 Suckale,R.: Hofkunst, 1993, S.139, 194
 Thode,H.: Malerschule, 1891, S.36
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.208
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.214, 371, Abb.114

156 Bologna, Pinacoteca, Tafelbild

2.H.14.Jh.; 53 x 39 cm

Kommentar: Durch das Bestreben, eine größtmögliche Vielfalt an arma zu zeigen, wird auf dem Bologneser Tafelbild um den im Sarkophag stehenden „Schmerzensmann“ eine sehr unruhige Menge kleiner Szenen, verschiedenartiger Gegenstände und Körperteile angeordnet. Doch die scheint den „Schmerzensmann“ nicht zu beunruhigen, er scheint sie überhaupt nicht wahrzunehmen. D.h. Zentralfigur und Umgebung sind hier - anders als in Abb.155 - nicht aufeinander abgestimmt, sondern behaupten jeweils ihren Eigenwert. Der als Halbfigur im Sarkophag sichtbare „Schmerzensmann“ steht aufrecht und hält beide Arme in gleicher Höhe vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß die Figur streng symmetrisch aufgebaut ist. In seinen Händen und der Seite sind zart angedeutete Wundmale zu erkennen. Das von einem großen, verzierten Nimbus hinterfangene Haupt ist kaum merklich nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Der nur mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ ruht in sich, obwohl er von dem Geschehen, das ihn umgibt, nicht verschont bleibt. Durch die beiden zur Linken des „Schmerzensmannes“ stehenden Männer, die als Josef von Arimathäa und Nikodemus gedeutet wurden, geht der „Schmerzensmann“ eines nicht geringen Teils seines Sarkophags verlustig. Er steht deshalb jetzt an dessen linkem Außenrand und nicht in der Mitte. In etwas weiterem Abstand, aber z.T. direkt auf den „Schmerzensmann“ gerichtet sind die anderen arma oder Abbrüviaturen von Passionsszenen wie die Darstellung des Gebets am Ölberg, der Judaskuß, der Kelch mit Hostie, Rute, Zange und Hammer am Kreuz, der erhängte Judas, Sonne und Mond über den Enden des Querbalkens, eine Laterne, die 30 Silberlinge, eine Eule mit dem Kopf eines Juden, das dornengekrönte Haupt, die Handwaschung des Pilatus, Kriegsknechte mit einem Nagel, die Geißelsäule, der krähende Hahn, der das Kreuz tragende Simon von Zyrene, der Purpurmantel mit den nebenstehenden Würfeln, die Leiter, eine Schaufel und zahlreiche Köpfe. Mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit sind in diese auf die Passion bezogenen Szenen bzw. Gegenstände die Beweinung und die Salbung des Leichnams, sowie die beim Weltgericht aus ihren Gräbern auferstehenden Toten einbezogen worden, obwohl sie weit über den Passionsrahmen hinausweisen. Beide sind in unterschiedlichem Maß beteiligt an dem Dargestellten. Während die Beweinung eine in sich geschlossene Darstellung im Bild ist, ist der Blick der Auferstehenden unverwandt auf den „Schmerzensmann“ gerichtet. Sie sind - nicht zuletzt auch durch ihre angegliche GröÙe - voll integriert. Mitten in diesem Gewirr von

Gegenständen, Szenen und Ungereimtheiten steht jedoch unangefochten die Ruhe ausstrahlende Gestalt des „Schmerzensmannes“. Ihre Darstellung unterscheidet sich in der Art der Darstellung von der unmittelbar darüber angebrachten - nicht abgebildeten - Darstellung des Jüngsten Gerichts, in der Jesus Christus zwischen den Aposteln sowie Maria und Johannes d.T. sitzt und seine Rechte im Segensgestus erhoben hält und zu Maria gewendet deren Fürbitte anhört, also agiert und nicht in sich ruht.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Gericht (2.2.4.)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.77, 137, *Abb.23*

157 Cambridge, Fogg Museum of Art, Tafelbild

um 1350-60; 62 x 38 cm

Kommentar: Ähnlich komplex wie die beiden vorangegangenen Beispiele, doch weder für die Person des „Schmerzensmannes“ so bedrängend wie Abb.155 noch so unkontrolliert in der Anordnung der arma Christi und der Personen wie Abb.156, ist ein in Tempera auf Holz ausgeführtes Tafelbild des Roberto Oderisi (in der 2.H.14.Jhs. nachweisbar). Der „Schmerzensmann“ steht zusammen mit Maria und Johannes in einem Sarkophag, an dessen Vorderseite ein schlafender Wächter, die Würfel und das Gewand, eine Zange, ein Salbgefäß, ein Hammer und 3 Nägel bzw. Kreuzkeile liegen. Die Sarkophagwand ist hier der vordere Teil einer Bühne, deren zweite Zone die drei im Sarkophag stehenden Personen einnehmen. Die im unteren Teil der Darstellung so klar herausgearbeitete Räumlichkeit geht im oberen Teil jedoch - recht unvermittelt - verloren. Dort sind die arma nicht räumlich, sondern flächenhaft - in dieser Fläche aber wohlgeordnet - dargestellt. Im einzelnen zeigt Oderisi die Leiter, ein Messer, das im Querbalken des Kreuzes steckt, vor dem der „Schmerzensmann“ steht, sowie ein zweites, das das Ohr des Malchus abtrennt, Lanze, Geißel, Laterne und Fackel, eine Augenbinde, das Zählen der Silberlinge von einer Hand in eine zweite, den Judaskuß, den Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blut nährt, Sonne und Mond, die facies Christi in der Spitze, das Gebet am Ölberg, die Handwaschung des Pilatus, die Verleugnung des Petrus, drei Nägel im Querbalken des Kreuzes, Schwammstab und Geißel, den krähenden Hahn auf der Geißelsäule, sowie zwei Gesichter und drei Hände in Droh- bzw. Spottgebärden. Der „Schmerzensmann“, der größer dargestellt ist als die ihn betauernden Assistenzfiguren, hat die Augen geschlossen. Sein von einem mit sehr viel Sorgfalt ausgeführten Kreuznimbus umgebenes Haupt ist leicht zur Seite geneigt. Obwohl er, wofür sowohl die nach oben gekreuzten Arme, das Berühren der Seitenwunde durch die Finger der rechten Hand und vor allem die noch blutenden Wunden spre-

chen nicht als Toter dargestellt ist, scheint er weder die Drohgebärden, noch die Wunden verursachende Dornenkrone, noch die ihn Betauernden wahrzunehmen, sondern steht mit bewundernswertem Gleichmut in dieser Szenerie.

Das Tafelbild befand sich zunächst in Florenz und später in der Slg. Winthrop New York, bevor es schließlich nach Cambridge kam.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.100, 135, 138, 304, Abb.29

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.55, 126, Abb.11

Lazarev, V.N.: new panel: BurlM 51, 1927, S.128, 133

Marle, R.v.: development V, 1925, S.330

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.214, 258

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Quintavalle, A.O.: dipinto: BArte Ser.3, XXVI, 1932, S.232, 234f, Fig.4

Ders.: Appunti: BArte Ser.3, XXIX, 1935, S.478

Ringbom, S.: Icon, 1965, S.107, Abb.60

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.221f, 291, Abb.735

158 Prag (Praha), Bibliothek des Metropolitankapitels, ms cim 6, fol 67v

2.H.14.Jh.; 44,5 x 32 cm

Kommentar: Die 235 fol starke Pergamenthandschrift beginnt auf fol 1-4 mit den Carmina sacra ex Anticlaudio Alani ab Insulis, Boëtii, Petrarchae et aliorum und schließt auf fol 232-235 mit der Continuatio carminum sacrorum. Dazwischen ist auf den fol 4-232 der Hauptteil, das vollständige Missale eines Bischofs von Olmütz, eingespannt. Da auf fol 67r dieses Missales der Text des Festes der hl. Lanze beginnt, ist für die Datierung der Handschrift ein exakter terminus post quem gegeben. Anlässlich der 1350 von Kaiser Karl IV von Nürnberg nach Prag überführten Lanze wurde 1353 von Papst Innozenz VI für Deutschland und Böhmen am Freitag nach dem ersten Sonntag nach Ostern das Fest „De armis Christi“ eingeführt. Die Handschrift, die den Text zu diesem Fest in das Missale aufgenommen hat, ist also nach 1353 angefertigt worden, so daß als ihr Auftraggeber nur Johann Ocko von Vlasim (1302-1380), der 1351-64 Bischof war, oder Johannes von Neumarkt (1315/20-1380), der 1364-80 dieses Amt bekleidete, in Frage kommen. Dem Titel des Festes „De armis Christi“ entsprechend ist an den Anfang des Textes, der sich an Communio bzw. Postcommunio der Ostermesse bzw. der Messe am Ostermontag anschließt, in einer Initiale die Darstellung des „Schmerzensmannes“ zwischen arma Christi gestellt worden. Die mit einem Lendentuch bekleidete Halbfigur, die ihre Arme waagrecht vor dem Körper übereinandergelegt hat, so daß in den Händen und der Seite die Wundmale sichtbar sind, taucht in einem mit Blattornamenten geschmückten F auf. Neben ihr sind Waffen, links die Lanze, der Schwammstab,

zwei Stöcke und ein Kelch sowie rechts eine Rute, eine Geißel und drei Nägel angeordnet. Eine weitere „Waffe“, die Dornenkrone, sitzt auf dem geneigten, nimbiierten Haupt. Die Darstellung ist zwar dem Fest „über die Waffen Christi“ gewidmet, bleibt aber dem Passionskontext, der sowohl im Titel als auch in dem als Introitus verwendeten sog. Leidenspsalm Jesu unüberhörbar ist, nicht streng verbunden, sondern greift mit dem Kelch über diesen Kontext hinaus.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

vnigeniti sui resurrectione uos repa(r)ti
i(n) ipsius aduentu i(n)-mortalitatis uos
gaudijs vestiat · Amen · Et qui exple-
tis ieiuniorum siue passionis dominice diebus paschalis festi gaudia celebrati(s)
ad ea festa q(ui) no(n) su(n)t a(n)nua sed (con)tinua ipso opitula(n)te exulta(n)-
tib(us) animis ve(n)iatis
Amen · Q(uo)d i(ps)e p(aulu)s-
Pascha n(ost)r(u)m · Com(munio)
immolatus est xp(ist)us (I Kor 5,7)
all(elui)a itaque epulemur
in azymis sinceritatis
et veritatis (I Kor 5,8) · all(elui)a
all(eluia) · al(leuia).

Spiritu(m) · Co(m)pl(etorium)
nobis d(omi)ne:
tue caritatis infu(n)-
de · vt quos sacram(en)-
tis paschalib(us) saci-
asti tua facias pietate (con)cordes · P(er) · ei(us)d(em)
Ite missa est all(elui)a · (gratia) De(o)

In festo la(n)cee do(mini) off(ertorium)
Fode(run)t
man(us)
meas
et pedes
meos (Ps 21,17) dinum(er)a-
v(eru)nt omnia ossa
mea (Ps 21,18) et sicut aqua effusus sum (Ps 21,15). all(elui)a. all(elui)a.
all(elui)a. p(salmu)s. F(a)c(tu)m est cor
meu(m) tamq(uam) cera liques-

Durch die Auferstehung seines Eingeborenen erlöst er euch.
Durch seine Ankunft bekleide er euch mit den Freuden der Unsterblichkeit. Amen.
Und die ihr nach Erfüllung der Tage der Fasten oder der Passion des Herrn die Freuden des Osterfestes feiert, möget ihr zu denjenigen Festen, die nicht jährlich, sondern fortlaufend sind, mit seiner Hilfe mit ausgelassenen Gemütern kommen.
Amen. Was Paulus selbst sagt:
Unser Osterlamm (wörtl.: Passa) (Communio) Christus ist geschlachtet (worden) (I Kor 5,7), halleluja, darum laßt uns feiern mit dem Süßteig der Lauterkeit und Wahrheit (I Kor 5,8), halleluja, halleluja, halleluja.

Gieße uns, Herr, den Geist (Complet) deiner Liebe ein, damit alle, die du mit den Ostersakramenten gesättigt hast, durch deine Gnade eines Herzens seien. Durch unsern Herrn... in der Einheit eben dieses Hl. Geistes.
Geht hin, ihr seid entlassen, halleluja. Dank sei Gott. Am
Fest der Lanze des Herrn. (Offertorium)
Sie haben meine Hände und meine Füße durchbohrt (Ps 22,17).
Sie haben alle meine Knochen gezählt (Ps 22,18), und wie Wasser bin ich ausgeschüttet (Ps 22,15). Halleluja.
Halleluja. Halleluja. (Psalm) Mein Herz ist wie flüssiges Wachs

cens i(n) medio ventris (Ps 21,15).

mitten in meinem Leib (Ps 22,15).

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.56, 126f

Emminghaus,J.H.: Lanze I: LThK VI(1961), Sp.792

Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.60, 62

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.213

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.331

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.49

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Soupis Rukopisů Knihoven I, 1910, S.6f

Stange,A.; Jerchel,H.: Johann von Neumarkt: LGBW II(1936), S.171

Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904, S.38-40, *Fig.37*

159 Bad Doberan, Zisterzienserkirche, Predella

2.H.14.Jh.

Kommentar: In der Predella des geschnitzten Altars der hl. Dreifaltigkeit sind sieben jeweils selbständige Halbfiguren nebeneinander aufgereiht. In ihrer Mitte steht der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“. Er hält in seinen Händen einige arma Christi, in seiner bis zur Brusthöhe erhobenen Rechten einen nicht genau zu identifizierenden Gegenstand, der evtl. als eine Rute zu deuten ist, und in seiner Linken 3 Nägel. In der linken Armbeuge steht außerdem noch ein Kreuz, dem der obere Kreuzesbalken fehlt. Der „Schmerzensmann“ präsentiert „seine“ arma so wie die außen stehenden Hll. - Katharina und Petrus links sowie Paulus und Maria Magdalena rechts - ihre Attribute. Er blickt wie sie offen geradeaus, ist nicht größer als sie dargestellt. Und doch bildet er unumschränkt optisch wie inhaltlich das Zentrum der Predella. Optisch ist dies auf zweierlei Weise erreicht. Einerseits wird der „Schmerzensmann“ durch die ihn flankierenden Maria und Johannes gegenüber allen anderen Personen abgeschottet und somit in seiner Bedeutung aufgewertet. Andererseits sind die Attribute der Hll. nicht nur zum Betrachter, sondern jeweils auch zur Mitte hin orientiert, so als müßten sie sich mit den arma bei dem „Schmerzensmann“ ausweisen. Inhaltliches Zentrum der Predella ist der, der für die Sünden der Menschen starb, immer dann, wenn an dem Altar die Eucharistiefeyer stattfindet, wenn sein Opfer vergegenwärtigt wird. Auch die Bad Doberaner Predella verbindet also - wie z.B. Abb.158 oder 160 - den „Schmerzensmann“ mit dem in der Eucharistie Vollzogenen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.138

Kunst- und Geschichts-Denkmäler 3, 1899, S.608f, *Abb. auf S.611*

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.34

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.33

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300

160 Bad Doberan, Zisterzienserkirche, Predella

2.H.14.Jh.

Kommentar: Auf einer zweiten Predella mit sieben Halbfiguren in der Bad Doberaner Zisterzienserkirche steht erneut eine Darstellung des „Schmerzensmannes“ im Zentrum. Doch ist hier ihre Zentralstellung nicht so sorgsam herausgearbeitet wie in Abb.159 sondern durch einen breiten Sarkophag demonstrativ festgeschrieben. Der Sarkophag, der etwa 1/3 der gesamten Länge der Predella einnimmt, drängt die beiden Dreiergruppen der Hll. - Petrus, Johannes und Georg auf der linken sowie Paulus, Katharina und ein Mönch (Benedikt bzw. Bernhard) auf der rechten Seite - sehr weit an den Rand. Die in der Darstellung entstandene Kluft zwischen Zentrum und Randbereich wird nun dadurch zu mildern versucht, daß einerseits der Mantel, den der „Schmerzensmann“ trägt und der am Hals durch eine verzierte Schließe zusammengehalten ist, hinter der Figur ausgebreitet ist und in Schulterhöhe von zwei kleinen Engeln gehalten wird. Er wird weiter dadurch gemildert, daß einige arma - wie die Leiter mit dem an ihr hängenden Schweiß Tuch links und die Geißelsäule rechts - in die Ecken des Sarkophags gesetzt worden sind, um eine Verbindung zu den Hll. herzustellen. Und sie wird schließlich drittens dadurch gemildert, daß Petrus und Paulus, die Hll., die dem „Schmerzensmann“ am nächsten stehen, sich zum „Schmerzensmann“ hinwenden. Doch dieser erwidert ihre Blicke nicht, sondern sieht geradeaus zum Betrachter, d.h. gewöhnlich zu dem am Altar zelebrierenden Priester. Ihm weist er mit der linken Hand - ohne größere Mühe beim Halten - ein aufgeschlagenes, verhältnismäßig großes Buch. Die einzigen arma, die der „Schmerzensmann“ in dieser Darstellung direkt um sich hat, sind demnach die Dornenkrone auf dem nimbierten Haupt und in der Beuge des rechten Arms ein Holzbalken, der wahrscheinlich der untere Längsbalken eines Kreuzes ist. Er ist weitestgehend von ihnen „befreit“ und tritt in Beziehung zu der vor dem Altar stehenden Person.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Kunst- und Geschichts-Denkmäler 3, 1899, S.609, *Abb. auf S.611*

161 Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 757, fol 230r

um 1380-90; 26,5 x 20,7 cm

Kommentar: Das in der Pariser Bibliothèque nationale aufbewahrte franziskanische Missale und Stundenbuch zeigt zwischen dem Beginn des Johannesevangeliums (Joh 1,1-14) und einer Totenmesse (In die lune missa pro defunctis) auf fol 230r (nach einer neuen Zählung fol 237) die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ umgeben von zahlreichen arma Christi als ganzseitige Miniatur. Der mit einem langen Lendentuch bekleidete halbfigurige „Schmerzensmann“ steht in einem bemalten, durch Kehlen und Wülste gegliederten Sarkophag mit einem sehr breiten oberen Rand. Sein ganzer Körper ist mit einer Vielzahl von Wunden übersät, unter denen

die Wundmale in den Händen und die Seitenwunde durch ihre Größe besonders herausgehoben sind. Der „Schmerzensmann“ kreuzt seine Arme vor dem Körper nach unten und folgt dieser Geste mit den Augen, indem er sein mit einem Kreuznimbus geschmücktes Haupt nach rechts neigt. Er scheint in Trauer versunken im Sarkophag zu stehen, ohne die ihn flankierenden Personen, Maria und Johannes, oder die ihn umgebenden Gegenstände wahrzunehmen. Diese Trauer wird durch den dunklen, fast als düster zu bezeichnenden Hintergrund, vor dem Kreuz und „Schmerzensmann“ stehen, und den die Darstellung sehr sparsam rahmenden Blütschmuck noch verstärkt. Eine solche Grundstimmung scheint auf den ersten Blick für die Illustration einer Totenmesse passend, wird dem Sachverhalt aber auf den zweiten Blick nicht gerecht. Denn der, der all das erlitten hat, worauf die ihn umgebenden Gegenstände wie die drei Würfel, die Silberlinge und ein Salbgefäß auf dem Rand des Sarkophags, die Geißelsäule, die Lanze, eine Fackel, der Rock, zwei Geißeln, eine Augenbinde, ein Strick, die Leiter, der krähende Hahn, der Schwammstab und die Dornenkrone, aber auch der Spötter und die mißhandelnden Hände hinweisen, ist nicht tot geblieben. Deshalb können ihm - dies ist Sinn der Totenmessen - die Verstorbenen anbefohlen werden, damit für sie das Kommende gerade nicht düster sei. - Unklar bleibt auf der oberitalienischen, der Werkstatt des Giovanni di Benedetto zugeschriebenen Darstellung jedoch, wozu auf beiden Seiten des Hauptes des „Schmerzensmannes“ zwei gleichgestaltete, nimbierte Köpfe erscheinen. Verweisen sie auf die Trinität?

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner, R.: *Arma Christi*: MüJb 6, 1955, S.55f, 126f

Catalogue Dix siècle, 1984, S.96-98

Leroquais, V.: *Sacramentaires*, 1924, II S.361-363, 536

Ders.: *Livres d'Heures*, 1927, I S.1, 5, *Abb.10*

Marle, R.v.: *development IV*, 1924, S.272

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Vetter, E.M.: *Iconografia: AEsA XXXVI*, 1963, S.229, Fig.17

Ders.: *Kupferstiche*, 1972, S.215

162 Paris, Bibliothèque nationale, cod 10528, fol 20

E.14.Jh., kurz nach 1387; 22,2 x 15,8 cm

Kommentar: In den von einem französischen Mstr. geschaffenen Heures de Marguerite de Clisson, die heute in der Bibliothèque nationale Paris aufbewahrt werden, nimmt die Darstellung des „Schmerzensmannes“ auf fol 20 den größten Teil des Blattes ein. Unter ihr beginnt ein, aus Abb.114 bereits bekannter Hymnus, der von den arma Christi vier besonders heraushebt, nämlich das Kreuz, die Dornenkrone, die Nägel und die Lanze. Alle vier sind in die darüberstehende „Schmerzensmann-

darstellung“ aufgenommen worden. Doch sind außer ihnen auch noch weitere arma, wie zwei Knüppel und eine Leiter zur Rechten des „Schmerzensmannes“, die Geißelsäule, ein Geldsack und eine Hand zu seiner Linken, der Hahn, die Würfel und die Silberlinge, sowie Hammer und Lampe über dem Kreuzquerbalken dargestellt. Der „Schmerzensmann“ selbst steht nach rechts gebeugt in einem breiten Sarkophag, dessen Vorderfront mit Kassettenfeldern geschmückt ist. Er hält seine Arme kraftlos in Hüfthöhe übereinandergelegt, so daß die Wundmale in den Händen und seine Seitenwunde - trotz zahlreicher weiterer Wunden - deutlich zu erkennen sind. Die Halbfigur hebt sich durch ihre sehr helle Farbgebung deutlich vom Hintergrund ab und wird damit optisch zur Hauptperson der Darstellung. Dies, obwohl - dem Bildtext und dem auf fol 20v folgenden Gebet entsprechend - die arma, und zwar speziell die „königlichen Zeichen“, im Mittelpunkt stehen sollten. Die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ war in diesem Fall durch den Kontext gar nicht zwingend gefordert. Doch scheint die Verehrung der arma Christi, der „Erinnerungszeichen“ an spezielle Passionsereignisse, stets eng mit der Person und dem Gesamtgeschehen verbunden gewesen zu sein. Nur so können das eigentlich unpassende, weil den „Schmerzensmann“ darstellende Bild und der sich auf vier arma Christi beziehende Bildtext durch ein feinteiliges Rankenwerk, das Bild und Bildtext gemeinsam umschließt, zusammengefaßt werden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

cruci corone spinee clavis-
que dire lancee honorem
impendamus. hec sunt vexilla regia
per que corone gaudia perpetue spe-
(ramus)

Dem Kreuz, der Dornenkrone und den
Nägeln, der schrecklichen Lanze laßt uns
Ehre erweisen. Dies sind die königlichen
Zeichen durch die wir die Freuden der
Krone, der ewigen, erhoffen.

Literatur:

Daniel, H.A.: Thesaurus V, 1856, S.184, Nr.404

Inventaire...a la Bibliothèque Imperiale 8823-11503, 1863, S.189

Leroquais, V.: Livres d'Heures, 1927, I S.322ff

Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101

Mone, F.J.: Hymnen II, 1854, S.174f, Nr.127

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.298

Abbildung: Bibliothèque nationale Paris

163 Warschau (Warszawa), Muzeum Wojska Polskiego, Diptychon

1388; 17,6 x 11 cm (beide Flügel)

Kommentar: Das interessante Reliquiar des Thile von Lorch, eines Hauskomtur von Elbing, das sich heute im Museum der polnischen Armee in Warschau befindet, hat zwei bewegliche Flügel, die es ermöglichten, das Reliquiar auf Reisen bzw. Feldzügen zusammenzulegen und so die Reliquien, die in 58 kleinen Fächern an den Rändern der Innenseiten ihren Platz hatten, zu schützen und dennoch bei Andachten

oder Messen jederzeit präsent zu haben. Zu diesem Zweck sind auf dem Mittelteil jedes Flügels, den die Reliquien nicht beanspruchten, fast vollplastisch gearbeitet eine Kreuzigung links und eine über zwei Zonen laufende Anbetung des Kindes durch den Stifter und Hll. rechts eingefügt worden. Beginn und Ende eines Lebensweges, aber auch Verehrung und unerträgliche Verlassenheit sind hier gegenübergestellt worden. Dieses Programm wird zwar auf den gravierten Außenseiten etwas modifiziert, klingt aber noch einmal deutlich an, denn auch hier hält Maria rechts das Kind dem anbetend knienden Stifter entgegen, links steht der - in der Abbildung sichtbare - „Schmerzensmann“. Wieder stehen sich Beginn und Ende des Lebensweges Jesu Christi, Verehrung durch einen - mit einem hohen Selbstbewußtsein „gesegneten“ - Stifter und das Alleinsein zwischen vielerlei Gegenständen gegenüber. - Die nur mit einem vorn geknoteten Lendentuch bekleidete Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ steht vor dem auf dem Golgathahügel aufgestellten Kreuz. Sie hält die rechte Hand malweisend bzw. segnend erhoben, während die Linke in Brusthöhe auf dem Körper liegt und auf die Seitenwunde deutet. Den „Schmerzensmann“ und das Kreuz umgeben zahlreiche arma Christi, so links neben dem „Schmerzensmann“ eine Leiter, die Geißelsäule und ein Gesicht und rechts eine Zange, ein Hammer, ein Stäupbesen, eine Geißel, eine - sonst nicht übliche - Schraubzwinde, eine Laterne, eine Augenbinde, die Lanze und der Schwammstab. Aber auch über bzw. an dem Kreuzbalken setzt sich ihre Darstellung fort. Am Querbalken hängen zwei Stricke und der Rock. Über dem Kreuzbalken ist die Darstellung mit der Waschschüssel und den Silberlingen, den drei Nägeln und den Würfeln fortgeführt, so daß auf dem geringen, zur Verfügung stehenden Raum eine beeindruckende Fülle von arma ihren Platz gefunden hat und trotzdem noch Platz bleibt, um die Darstellung oben durch drei gestufte Segmentbogenformen, also eine architektonische Form, abzuschließen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext und Kontext:

„Schmerzensmannflügel“:

(oben) noch gotis gebort

nach Gottes Geburt

Stifterflügel:

(oben) thvsvnt drihvndirt ior

1300 Jahre

(rechts) vnde ach vnde achzic ior do lis ma-

und 88 Jahre

(unten) chen brvder thile dag-

da ließ machen Bruder Thile Da-

(links) ister von lorich hvskvmpthvr

gister von Lorch, Hauskomtur

„Schmerzensmannflügel“:

(rechts) zvm elving dese thofil in vnser

von Elbing, diese Tafel zu

(unten) liven frowen here v-

Ehren Unserer Lieben Frau und

(links) nde der heiligen der heiligetvn

der Heiligen, deren Reliquien hier

hy in ist

enthalten sind.

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm, J. u. W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.206, Abb.273, Abb.274 (Ausschnitt)

Woźniak, M.: Reliquiendiptychon: AnzGNM 1992, 1992, S.51-62

164 Baltimore, Walters Art Gallery, Reliquiar

1375-1387; 30 x 20,3 cm

Kommentar: Durch eine an der Bodenplatte angebrachte Inschrift in ihrer Herkunft, aber auch in ihrer Verwendung dokumentiert ist die 1903 von Henry Walters erworbene, heute in der Walters Art Gallery Baltimore befindliche vergoldete Silbermonstranz. Sie birgt in einem lanzettförmigen kleinen Gefäß zu Füßen des „Schmerzensmannes“ einen Dorn von der Dornenkrone des Herrn, und damit eine Partikel einer besonders hochgeschätzten „Waffe Christi“. Die anderen „Hauptwaffen“, wie das Kreuz, die Geißel, Rute und Hammer, sowie Geißelsäule, Nägel und Zange, aber auch nicht als „Waffen“ im strengen Sinn anzusprechende Gegenstände wie die drei Würfel und der Hahn auf der Geißelsäule sind in freier Nachbildung beige-fügt. Die Monstranz macht, obwohl sie als Stiftung, d.h. als Auftragswerk, einen einheitlichen Eindruck machen müßte, keinen solchen. Die leicht untersetzt wirkende Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ erscheint unproportional groß, so daß die natürlichen Größenverhältnisse außer Kraft gesetzt werden und die beiden kleinen Engel, die zu beiden Seiten des „Schmerzensmannes“ knien, sowie der Dorn, das eigentliche Herzstück des Reliquiars, optisch fast verschwinden. Der überdimensionierte „Schmerzensmann“ ist hier - ähnlich wie schon in Abb.162 - nur zu verstehen, wenn die arma Christi verstanden werden als Zeichen, die diejenige Person, die unter all den Waffen gelitten hat, mit ihrer Anwesenheit schlaglichtartig zu beleuchten suchen. Im Reliquiar von Baltimore erinnert der „Schmerzensmann“ jedoch materialbedingt wenig an den in der Passion Geschundenen, obwohl die Konventionen zur äußeren Gestalt, wie das knielange, links geknotete Lententuch, mit dem der „Schmerzensmann“ bekleidet ist, die vor dem Körper übereinandergelegten Arme, die die Wundmale erkennen lassen, der leicht gesenkte Blick und die Dornenkrone auf dem Haupt, eingehalten wurden. Er erscheint hier vielmehr als „strahlender“, alles andere überragender Mittelpunkt einer Komposition, die evtl. nach dem Willen eines auf den repräsentativen Eindruck seiner Stiftung bedachten Stifters gefertigt wurde. Die Inschrift nennt Johannes von Olmütz als Stifter, doch welche Person ist damit gemeint? Johannes von Neumarkt oder Johannes XI Sobieslaw? Der erste war 1364-80 Bischof von Olmütz, für den zweiten war Olmütz 1387/88 nur „Durchgangsstation“ zwischen seinem Bischofsamt in Leitomischl und dem Patriarchenamt in Aquileia. Da Johannes XI Sobieslaw also kaum eine persönliche Beziehung zum Olmützer Bistum aufbauen konnte und da er nicht nur Markgraf von Mähren, sondern auch Neffe Kaiser Karls IV war und somit andere Möglichkeiten zur Selbstbezeichnung hatte, scheint die Stiftung durch Johannes von Neumarkt (1315/20-1380) durchaus wahrscheinlich, aber nicht sicher. Letzte Auf-

klärung in diesem Punkt bringen auch die jeweils an den Ecken angebrachten Wap-
pen des Hl. Römischen Reiches, Böhmens, Mährens und Olmütz' nicht. Die In-
schrift dokumentiert somit die Herkunft des Reliquiars, sein Stifter aber bleibt un-
bekannt.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

hanc monstranciam cum spina	Diese Monstranz mit einem Dorn der
coron(a)e domini d(omin)us johannes	Krone des Herrn ließ Herr Johannes,
olomuczensis episcopus praeparari fecit	Bischof von Olmütz, herstellen

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.63, 129, *Abb.16*

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.237, 239f, Fig.25

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stange,A.; Jerchel,H.: Johann von Neumarkt: LGBW II(1936), S.171

165 Flums, St. Justus, Wandmalerei

E.14.Jh. / Mi 15.Jh.; 2 m hoch

Kommentar: Mit Kreuz und Lanze im Arm erscheint die Ganzfigur des „Schmer-
zensmannes“ auf einem rechts neben dem Altar sichtbaren Wandfeld in St. Justus
Flums. Das Feld liegt über Eck und wird durch eine eingreifende Türleibung ge-
stört. Es ist deshalb eine optische Kennzeichnung der zusammengehörigen Teile
durch eine breite, helle Rahmenleiste mit einer Wellenkante erfolgt. Nicht der ganz-
figurige „Schmerzensmann“ steht in dem so abgegrenzten Bildfeld in der Mitte,
sondern das Kreuz mit dem lateinischen Titulus. Der „Schmerzensmann“ wird an
den rechten Rand gedrückt. Die um ihn gruppierten arma Christi sind deshalb aus
Raumgründen zu seiner Rechten kleiner gebildet als zu seiner Linken. Zu seiner
Rechten sind der Hahn, die Kanne zur Handwaschung des Pilatus sowie ein evtl.
zugehöriges, über einem Haken hängendes Tuch, ein Hammer, ein Geldsack sowie
zwei - im Verhältnis zu den anderen Gegenständen große - gekreuzte Stöcke zu er-
kennen. Zu seiner Linken stehen die Leiter, der Schwammstab, die Geißelsäule mit
Nägeln, die Silberlinge und die Zange. Nicht zu erkennen sind die arma über der
Zange und den Silberlingen sowie der Gegenstand neben dem rechten Ellenbogen
des „Schmerzensmannes“. Obwohl er nicht mittig angeordnet ist, ist der „Schmer-
zensmann“ durch das helle Inkarnat, den Nimbus, der das Haupt hinterfängt, und
das Lendentuch optisch so stark aufgewertet, daß er dem Betrachter fraglos als
Mittelpunkt der Darstellung erscheint. Er hebt sich von dem neutralen, dunklen
Hintergrund als sehr schlanke, fast staksig wirkende Gestalt, deren Arme unorga-
nisch angewinkelt sind, deutlich ab. Das verhältnismäßig kleine Haupt ist nach
rechts geneigt und trägt eine einem Stirnband ähnliche Dornenkrone. In seinen
Händen und Füßen sind die Wundmale dunkler abgesetzt. Die rechte Hand ist an

die Seitenwunde gelegt, die linke hat Mühe, den Kreuzesstamm zu umgreifen und zu halten.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.81f, 138

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.234f, *Fig.24*

166 Glasgow, Museum Burrell, Glasmalerei

E.14.Jh.; 60 x 34 cm

Kommentar: Etwas scheinbar aus den Augenwinkeln blickt der ganzfigurige „Schmerzensmann“ auf einem hochrechteckigen, für seine Größe erstaunlich grobgliedrigen Glasbild in Glasgow. Er steht - nur mit einem Lententuch bekleidet - unter einem Rundbogen, der rechts und links auf einer Stütze mit recht einfacher Basis und etwas komplizierterem Kapitell aufruhet, und hält eine Rute und einen Knüppel bzw. einen Stäupbesen im Arm. Seine Hände liegen nach unten gekreuzt auf dem Leib und tragen - ebenso wie die Seite - Wunden. Das kaum merklich nach rechts geneigte Haupt, auf dem keine Dornenkrone sitzt, wird durch einen, den Rundbogen leicht überschneidenden Kreuznimbus hinterfangen. Im ansonsten undifferenzierten Hintergrund steht ein offener, an den Außenwänden sparsam profilierter Sarkophag mit leicht „gekipptem“ Rand.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Wentzel,H.: Glasmalereien: Panth. 19, 1961, S.246, 248, *Abb.8*

167 Erfurt, Angermuseum, Altartafel

2.H.14.Jh. / um 1350-60; 98 x 90 cm

Kommentar: Vier heute im Angermuseum Erfurt aufbewahrte Altartafeln zeigen die Geburt Jesu, die Anbetung der hl. drei Könige, die Verkündigung und schließlich Jesus in Gethsemane zusammen mit dem „Schmerzensmann“. Sie sind Fragmente eines Altarwerkes aus der Augustiner-Eremiten-Kirche Erfurt, zu dem wahrscheinlich neben einer Mitteltafel ursprünglich noch mindestens zwei weitere Flügel gehörten, die heute fehlen. Diese Vermutung ist naheliegend, da die Gethsemane-„Schmerzensmann“-Tafel im Unterschied zu den drei anderen, auf den Beginn des Lebens Jesu bezogenen Tafeln, zwei mit dem Lebensende Jesu verbundene Darstellungen zeigt und somit ein inhaltliches Ungleichgewicht erzeugt. Sie ist aber auch dadurch naheliegend, da die Gethsemane-„Schmerzensmann“-Tafel nicht nur inhaltlich, sondern mit ihren vier vertikalen Zonen auch formal anders gestaltet ist als die erhaltenen drei Tafeln. Für ein formal in seinen Teilen ausgewogenes Altarwerk wäre somit ein Pendant zur Gethsemane-„Schmerzensmann“-Tafel, aber auch ein

Flügel nötig, der in seinem Aufbau den anderen drei Tafeln entspricht. Die auf der Gethsemane-„Schmerzensmann“-Tafel vorgenommene Zusammenstellung ist allerdings nicht nur wegen ihrer inhaltlichen und formalen Andersartigkeit gegenüber den anderen Tafeln, sondern auch per se sehr interessant, denn es sind damit zwei Darstellungen nebeneinander gestellt, die in der erlebten Verlassenheit und Angst sowie dem in dieser Situation geleisteten Gehorsam ihren Vergleichspunkt haben. Der schwächliche ganzfigurige „Schmerzensmann“ steht nur mit einem Lententuch bekleidet auf einem breiten Sechsecksockel. Er hält Geißel und Rute ungeschickt in den bis zur Brusthöhe erhobenen abgemagerten Armen und wirkt hilflos und bedauernswürdig. Sein Haupt, auf dem eine Dornenkrone sitzt und das von einem Kreuznimbus hinterfangen wird, ist nach rechts geneigt, der Blick ist traurig nach unten gerichtet. Der „Schmerzensmann“, der Wundmale in Händen und Füßen sowie eine blutende Seitenwunde hat, steht vor einem die Aussichtslosigkeit der Situation noch verstärkenden dunklen Hintergrund. Auch die in flachem Stuckrelief auf die Temperaoberfläche aufgelegte Architekturräumung mit einem krabbenbesetzten, maßwerkverzierten Wimperg als oberem Abschluß vermag weder einen den „Schmerzensmann“ schützenden Raum zu erzeugen, noch die Dunkelheit und Trostlosigkeit, in der sich der „Schmerzensmann“ befindet, repräsentativ umzudeuten. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ ist - wie auch die Gethsemanedarstellung - durch eine kleine Figur mit einem Spruchband, die unten in dem Randfeld der Tafel hockt, schriftlich ausgewiesen. Der Eindruck, den die Darstellung des „Schmerzensmannes“ macht, ist durch sie noch einmal auf den Punkt gebracht: „Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt an ihm, die uns gefallen hätte.“ Der im Spruchband angeführte biblische Beleg aus Jes 53,2 beschreibt aber nicht nur das Dargestellte sehr treffend, sondern ist darüber hinaus auch für die Ermittlung des inhaltlichen Bezugsrahmens des „Schmerzensmannes“ (vgl. 3. Bemerkungen zur Arbeit) von erheblichem Interesse, da er neben Abb.191 der einzige aus Jes 53 ist. Ob er von Anfang an an dieser Stelle stand, ist zwar nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen, da auf der Bildoberfläche Veränderungen durch Firnis und Übermalungen festzustellen sind. Sie ist aber sehr wahrscheinlich, da die kleine Figur des Jesaja durch den Judenhut in besonderer Weise gekennzeichnet ist.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtexte:

links:

omnes videntes me
deriserunt me (Ps 21,8)

Alle, die mich sahen,
verspotteten mich. (Ps 22,8)

pater mi si possibile est
transeat a me (Mt 26,39)

Mein Vater, ist's möglich, so gehe
(dieser Kelch) an mir vorüber (Mt 26,39)

rechts:

ecce vidimus eum non
habentem speciem (Is 53,2)

Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt
an ihm, die uns gefallen hätte (Jes 53,2).

Literatur:

- Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII*, 1971, S.6, 8, *Abb.3*
Kunstdenkmale 2.1, 1931, S.124-126, *Abb.117d*
Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.39f
Mersmann, W.: *Schmerzensmann: LCI IV(1974)*, Sp.88
Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.58f
Overmann, A.: *Kunstdenkmäler*, 1912, S.127, 285, 290-292
Stange, A.: *Malerei*, 1934-36, I S.117, II S.155-157, *Abb.197-200*

168 Prag (Praha), Bibliothek des Metropolitankapitels, ms G. 49, fol 44r
2.V.14.Jh.; 25,3 x 16,5 cm

Kommentar: Die in Prag aufbewahrte, 66 fol umfassende mitteldeutsche Pergamenthandschrift enthält ein als „*liber de infantia salvatoris germanice*“ bezeichnetes, gereimtes Werk und auf fol 63-65 eine angehängte Marienklage. Der „*liber*“ ist aber keine Kindheitsgeschichte, wie der Titel vermuten läßt, sondern eine Abschrift des von Philipp dem Kartäuser (nach 1270-1345/46) A.14.Jhs. in der Kartause Seitz (Zice, Slowenien) verfaßten und im 14.Jh. sehr weit verbreiteten Marienlebens, das mit Geschichten über Marias Eltern einsetzt, dann das Leben Jesu erzählt und mit der Krönung Mariens und ihrer Inthronisierung zur Rechten Gottes schließt. An der Stelle, an der berichtet wird, daß Jesus den Weg nach Golgatha antritt, ist in den Text eine „Schmerzensmandarstellung“ eingefügt worden. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“ steht Kopf und Füße nach rechts wendend vor einem Kreuz, in dessen Balken die Nägel zurückgesteckt wurden. Die Wundmale, die die Nägel verursachten, sind in den Händen und Füßen des „Schmerzensmannes“ deutlich sichtbar. Der mit einem knielangen Lendentuch Bekleidete hält seine Arme vor dem Körper nach oben gekreuzt, wobei die Hände übereinandergelegt auf der Brust ruhen. Unter die Unterarme sind - fast gewaltsam - eine Geißel und eine Rute „geklemmt“ worden, so daß in dieser Darstellung - zusammen mit der auf dem Haupt sitzenden Dornenkrone - insgesamt 5 arma zu finden sind. Sie alle sind problemlos mit dem in Verbindung zu bringen, was der auf fol 44r unmittelbar vor der Darstellung stehende Text beschreibt. Er paraphrasiert in Anlehnung an Lk 23,21-24 die Verurteilung und den Gang nach Golgatha, weicht allerdings in einem Punkt vom lukanischen Text ab. Auf dem Prager Blatt trägt Jesus sein Kreuz allein. Dies ist aber nur im Johannesevangelium der Fall (Joh 19,17), bei den Synoptikern, und damit auch bei Lukas, trägt es Simon von Kyrene. Die Abweichung scheint jedoch aus dramaturgischen Gründen verständlich. In der linken Spalte von fol 44, d.h. vor der Lukasperikope und damit nicht unmittelbar zum „Schmerzensmann“ gehörig, stehen zwei weitere Textabschnitte, zunächst wird die Freigabe des Barabbas (Mt 27,15-23) beschrieben, danach das Ende des Judas Iskariot (Mt 27,3-7). Beide Abschnitte lehnen sich an die Berichte bei Mt an, erscheinen hier jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Unter der Darstellung ist schließlich übergangslos ein vierter und letzter Abschnitt angeschlossen worden, der keiner biblischen Vorlage folgt und erzählt, wie Maria die Botschaft vom Tod des Sohnes erhält.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Texte aus der Passion (2.2.1.1.)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

Poten vmb barrabam
vnd jhesum an ein creucz han
Do ruffen di Juden alle geleich
baide arme vnde reich
Her lasse vns barrabam
pylat antwrt de(n) Juden czu hant
Was tv wir mit ih(esv)m d^{er} crist is gena(n)t

do sp^achen di Juden ma(n) creucz in

Pylat spch waz hat er geta(n) czu ha(n)t
er dvnket mich ein gerecht man
Si sprache(n) er hat di e vorkert
vnd pose dink gelert
Judas claget sein vntrewe
Jvdas sp^ach welch rat schol w^{er}de(n) mei(n)

wen ich vordampt mucz ymm sein
Vmb mein gros vntrewe
er gewan after rewe
Er sp^ach ich han vorrote(n) daz recht blut
vnd pracht in wider daz gut
Di Jude(n) sprache(n) wir tvn daz nicht
hast du wol gevorn daz sich
Er sp^ach ich wil euch di phe(n)nig
wid gebe(n) /

vnd wil kvrczen mein lebe(n)
Vor laide hing er sich an ein sayl
das waz im ein gros vnhail
Wan er ewicleich ist vorlorn
owe daz er ye wart geborn
Der czu der helle vorn schol
di Juden dicz vornomon wol
Vnd name(n) di phe(n)nige wider
si wrden czu rot sider
Daz sy si legten in di gemain
Wan si dvnkten si vnrain
Si kauften eines hofnerz acker czu hant
daz man di pilgrem grube dar czu
Do stu(n)t vor pylato ihesus

di Juden sprache(n) alle alsus
Du scholt in nicht lassen leben
hais in an ein creucz heben
Geschen d^{er} Juden wille(n) do lies
pylat vnd ih(esv)m xp(istv)m hies
Mit vrtail an ein creucz han
vnd mit nageln dar an slan
Ein creucz wart gemacht do
do namen si czwey holczer czu

... baten um Barrabas
und darum, Jesus an ein Kreuz zu hängen
Da riefen sofort alle Juden, sowohl
Arme als auch Reiche:
Herr, lasse uns Barrabas.
Pilatus antwortete den Juden alsbald:
Was tun wir mit Jesus, der Christ
ist genannt?

Da sprachen die Juden: Man kreuzige
ihn.
Pilatus sprach: Was hat er denn getan?
Er dünkt mich ein gerechter Mann.
Die sprachen: Er hat das Gesetz verkehrt
und böse Dinge gelehrt.
Judas klagt seine Untreue
Judas sprach: Welch' Rat soll werden
mein,

wenn ich nun verdammt sein werde
wegen meiner großen Untreue?
Er bereute (sein Tun) im nachhinein.
Er sprach: Ich habe das rechte Blut ver-
raten und brachte ihnen wieder das Gut.
Die Juden sprachen: Wir tun das nicht.
Hast du wohl gefahren, das sieh.
Er sprach: Ich will euch die Pfennige
wiedergeben
und will kürzen mein Leben.
Vor Leid hing er sich an ein Seil.
Das war ihm ein großes Unheil,
denn er ist ewiglich verloren,
weh daß er je ward geboren,
der zu der Hölle fahren soll.
Die Juden vernahmen dies wohl
und nahmen die Pfennige wieder.

wurden zu Rate seitdem,
daß sie sie legten in die Gemeinde,
denn sie dünkten sie unrein.
Sie kauften alsbald eines Hofners Acker,
daß man die Fremden auf ihm bestatte.
Da stand Jesus vor Pilatus.

Die Juden sprachen alle so:
Du sollst ihn nicht leben lassen.
Heiß ihn an ein Kreuz zu heben.
Da ließ Pilatus den Willen der
Juden geschehen und hieß, Jesus mit
Urteil an ein Kreuz zu hän-
gen und mit Nägeln daran zu schlagen.
Da ward ein Kreuz gemacht,
dazu nahmen sie zwei Hölzer, die waren

Di warn gros vnd vngefuge
daz ihes(vs) daz creucz selber truge
Czu seine(m) tot in des twngen
nach alle(m) seine(m) laide si rvngen
Daz creucz uf sein rucke fink
Jhesvs vnd czu der mart^{er} gink

groß und ungefüge (plump).
Daß Jesus das Kreuz selber trüge
zu seinem Tod, dazu zwangen sie ihn,
nach allem seinen Leide rangen sie.
Das Kreuz auf seinen Rücken fing
Jesus und zu der Marter ging.

Jhesvs mut^{er} maria waz czu bethania
In marte vnd maria haus
do ir ayniger svn jhesvs
von den Juden ward gefangen
do qua(m) ein bot czu ir gegangen
Der ir sait laide mere
daz ir svn gefangen were

Jesu Mutter Maria war zu Bethanien
in Martas und Marias Haus,
als ihr einziger Sohn Jesus
von den Juden ward gefangen.
Da kam ein Bote zu ihr gegangen,
der ihr sagt unliebe Nachricht,
daß ihr Sohn gefangen wäre.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.58, 127
Gärtner,K.: Bruder Philipp: VerflLex 7(1989), S.588-597
Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
Ott,N.H.: Philipp der Kartäuser: LexMA VI(1993), Sp.2077f
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Soupis Rukopisů Knihoven I, 1910, S.112f
Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904, S.191, Fig.217

169 Prag (Praha), Museum, Altarflügel

um 1425 / E.14.Jh. /1378-80; 123 x 49,5 cm (ein Flügel)

Kommentar: Als Flügel eines größeren Altarzusammenhangs haben sich in Prag zwei aus jeweils zwei Brettern zusammengesetzte Tafeln erhalten, deren rechte die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zeigt. Die Ganzfigur hebt sich durch ihr helles Inkarnat und das weiße, knielange Lendentuch deutlich stärker von dem dunklen, nur mit zarten Kreisformen aufgehellten Hintergrund ab als Matthias und Maria mit dem Kind auf dem linken Flügel und der auf dem rechten Flügel unmittelbar neben dem „Schmerzensmann“ stehende hl. Ägidius. Der „Schmerzensmann“ zieht damit die Aufmerksamkeit auf sich. Er hat Rute und Geißel in den Armbeugen der angewinkelten Arme stecken und in den nach unten gerichteten Händen, aber auch in den Füßen deutlich betonte Wundmale. Sie bluten, und zwar so stark, daß am linken Unterarm eine Blutbahn verläuft. Weitere Blutstropfen auf den Schultern und Blutbahnen an den Beinen rühren von der derben Dornenkrone auf dem relativ kleinen Haupt bzw. einer Seitenwunde her, aus der das Blut fast wie aus einem Springbrunnen spritzt. Der sehr schwächliche Körper scheint diesen hohen Blutverlust aber erstaunlich gut zu verkraften. Er steht mit nur leicht nach rechts gewendetem Haupt problemlos aufrecht, auch wenn er den Betrachter aus sehr matten Augen ansieht. Ob zu seinen Füßen - wie bei Maria die Mondsichel und bei dem hl. Ägidius sein Attribut, die Hirschkuh, - ursprünglich ein Gegenstand dargestellt war, ist im heutigen Zustand nicht mehr zu entscheiden, da beide Tafeln im Zuge von Restaurierungsbemühungen durch zahlreiche Eingriffe - wie die Entfernung von Scharnieren und einer nicht zugehörigen Tafel, das Ergänzen fehlender Farbpartien, beim „Schmerzensmann“ speziell im Bereich der Beine und der linken Hüfte, - ver-

ändert worden sind. Auch die Nimben, die alle vier tragen, scheinen nicht mehr den ursprünglichen Zustand widerzuspiegeln. Der „Schmerzensmann“, der sich von den anderen Dargestellten durch einige Besonderheiten abhebt, gleicht sich diesen andererseits in seiner Größe und der zarten Figurenauffassung gut an, so daß die zu Flügeln zusammengesetzten Bretter durchaus als zusammengehörig empfunden werden können. Die Altarflügel, die sich jetzt im Prager Nationalmuseum befinden, stammen wahrscheinlich aus der Augustinerchorherrenkirche St. Ägidien Wittingau. Sie standen im 18.Jh. in der Magdalenenkirche Wittingau und seit E.19.Jhs. im Wittingauer Schloßmuseum, bis sie schließlich 1923 nach Prag gebracht wurden. Die in Tempera ausgeführten Flügel, die dem sog. Wittingauer Mstr. zugeschrieben werden, sind sehr schwer zu datieren, doch stabilisiert sich inzwischen die Auffassung, die Tafeln in der 1.H.15.Jhs. anzusiedeln.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Denkstein, V.; Matous, F.: Gotik, 1955, S.216f

Einem, H.v.: Rezension: ZfKG 6, 1937, S.390

Elsen, A.: Wittingauer Meister: Panth. 29, 1942, S.6-8

Matějček, A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.172f, *Abb.223f*

Ders.; Pesina, J.: painting 1350-1450, 1950, S.78, Pl.244f

Oettinger, K.: Meister von Wittingau: ZDVKW I, 1935, S.293

Ders.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.406

Topographie, Böhmen, X, 1904, S.107, Fig.118

170 Fritzlär, Stiftskirche, Ablaßtafel

um 1400; 1,90 x 1,38 m

Kommentar: In ihrer Körperhaltung Abb.37 und 171 sehr ähnlich ist die Hochreliefdarstellung des „Schmerzensmannes“ auf einer Ablaßtafel im Kreuzgang der Stiftskirche St. Petri in Fritzlär. Zwar sind die strenge Symmetrie im Aufbau sowie die auf einer Platte stehenden Füße und das zum linken Knie hin leicht abgeschrägte Lententuch auch bei dieser Ganzfigur wiederzufinden, doch ist sie mit keiner der anderen Darstellungen deckungsgleich. Der „Schmerzensmann“ der Fritzlärer Stiftskirche ist sehr schlank, fast schwächig, nur die breiten, ungewöhnlich spitz und weit an den Seiten herausragenden Schultern unterbrechen die sonst streng durchgehaltene Vertikalentwicklung der Figur. Daß tatsächlich eine vertikal ausgerichtete Standfigur und nicht - wie es die geschlossenen Augen und das scheinbar auf dem großen Kreuznimbus wie auf einem Kissen zur Ruhe gebettete Haupt nahelegen - eine liegende Figur gemeint ist, wird durch das nach vorn über die Schultern fallende Haar und das senkrecht herabfallende Lententuch, aber auch durch die unterhalb - und nicht um im liegenden Zustand lesbar zu sein an der Stirnseite - angebrachte Inschrift deutlich. Der frontal gegebene „Schmerzensmann“ steht mit parallel nebeneinander gestellten, gleichmäßig belasteten Beinen, an den Handgelenken übereinandergelegten Armen und nach unten gekreuzten, durch tiefe Nägelmale verletzten Händen vor einer Tafel, die neben und unter dem „Schmerzens-

mann“ in Flachrelief gearbeitete arma Christi und eine Inschrift zeigt. Die arma Christi, d.h. Lanze, Kreuz, Dornenkrone, Hahn, Stöcke, Würfel, Gesicht und Hand zur Rechten des „Schmerzensmannes“, sowie Geißel, Rute, Geißelsäule, Schwammstab, ein Gesicht und eine Hand zu seiner Linken, werden durch die Inschrift - die optischen Tatbestände außer acht lassend - als der eigentliche Gegenstand der Darstellung herausgehoben. Bei ihrer, durch das Sprechen von drei Vaterunser und drei Ave Maria zum Ausdruck gebrachten Verehrung wird dem Gläubigen ein Ablass von 10 Jahren und 40 Tagen zugesagt. Sowohl die Anzahl der Gebete als auch das Maß des, für die Gebete gewährten Ablasses variieren stets (Abb.313-315 und 323), so daß auch bei dieser Abblaßtafel nicht der zahlenmäßige Wert das Entscheidende ist, sondern die Zusage von Ablass für die Verehrung eines arma-Bildes, in dessen Mittelpunkt - auch wenn dies die Inschrift nicht zum Ausdruck bringt - der „Schmerzensmann“ steht.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext und Kontext:

Intue(n)s arma xp(ist)i deuote
dice(n)do ter p(ate)r n(oste)r et
aue m(aria) habet a p(a)p(a)
in(n)oc(entio) III an(n)os, a pet(ro)
III, a leone III an(n)os,
a s(ancto) g(re)g(orio) XL dies
i(n)dulge(n)ciarum

Wer die arma Christi fromm ansieht,
indem er dreimal das Vaterunser und
das Ave Maria sagt, hat von Papst
Innozenz vier Jahre, von Petrus
drei, von Leo drei Jahre, vom
hl. Gregor 40 Tage
Ablass.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.81, 138
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.57f
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.27, 63
Ringbom,S.: Icon, 1965, S.26
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.222f, 290, Abb.719
Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.228
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.214f

171 Fritzlär, Minoritenfriedhof, Abblaßtafel um 1400

Kommentar: Obwohl eine zweite, heute im Mittelschiff der Ev. Minoritenkirche angebrachte Fritzlärer „Schmerzensmann-Darstellung“ auf den ersten Blick wie eine getreue Nachbildung der Abblaßtafel in Abb.170 wirkt, ist sie doch - besonders in der Gestaltung des Tafelgrundes - deutlich von dieser zu unterscheiden. Da sie keine Inschrift trägt, ist ihr unterer Abschluß anders gestaltet. Die Füße des „Schmerzensmannes“ greifen in eine breite, ungegliederte horizontale Zone über, die sich in Höhe des Kopfes wiederholt. Die arma Christi, die im Tafelgrund dargestellt sind, sind somit auf eine Zone beschränkt, die zwischen der Schulter- und der Kniehöhe des „Schmerzensmannes“ liegt. Da sie innerhalb dieser Zone zusätzlich durch vertikale Rahmenteile voneinander getrennt sind, bleibt für die Darstellung einer Geißel, eines Gesichts, einer Hand und eines Teils der Dornenkrone sowie des Hammers

und der Zange links und von Lanze, zwei Gesichtern und einer Hand rechts relativ wenig Raum übrig. Die Anzahl der arma Christi ist damit - gegenüber Abb.170 - um ein Drittel reduziert worden. Fast vollplastisch von dem nur in flachem Relief ausgeführten Grund hebt sich in der Mitte der Tafel die symmetrisch und frontal gegebene Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ ab. Sie stellt - wie in Abb.37 und 170 - die gleichmäßig belasteten Füße nebeneinander auf und ist mit einem knielangen, nach links leicht abgeschrägten Lendentuch bekleidet. Sie hält ihre Handgelenke wieder vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß in den Händen - wie auch in Knöchelhöhe der Füße - die tiefen Wundmale sichtbar sind. Doch sie fügt der bekannten Figurenauffassung auch einen eigenen - wenn auch zaghaften - Akzent hinzu. Anders als in Abb.37 und 170 ist hier die rechte Schulter leicht nach oben gezogen und das Haupt samt dem dahinter angebrachten Kreuznimbus fast unmerklich zu dieser Seite hin geneigt, so daß trotz der geschlossenen Augen dem Eindruck eines liegend dargestellten Toten vorgebeugt ist. Die in Stein gearbeitete Ganzfigur, deren Nase, rechte Hand und Zehen beschädigt sind, steht vor einer Tafel, die wegen der Übereinstimmung in der inneren Struktur wie Abb.170 als Abtafel einzuordnen ist.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.138

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.27, 29, 63, 153, Abb.35

Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.201

172 Berghofen, St. Peter und Paul, Wandmalerei

um 1400; 1,25 m

Kommentar: Die Berghofener Kirche ist bis auf die Westwand mit Wandmalereien geschmückt, die in zwei Rängen übereinander angebracht und durch ein Ornamentband voneinander getrennt sind. Unter diesen Malereien befindet sich auch die Darstellung eines „Schmerzensmannes“. Sie ist an der Südwand im unteren Rang neben den vierzehn Nothelfern und unter einer Verkündigung und einer Marienkrönung zu sehen. Trotz der vorhandenen Fülle an ihn umgebenden Darstellungen steht der „Schmerzensmann“ als Einzeldarstellung vor einem dunklen Hintergrund. Die Nothelfer, von denen Christophorus und eine weibliche Hll., wahrscheinlich Barbara mit einem Turm, die ihm Nächststehenden sind, orientieren sich in die dem „Schmerzensmann“ entgegengesetzte Richtung. Auch der „Schmerzensmann“ nimmt von seinen „Nachbarn“ keine Notiz, sondern dreht ihnen seinerseits den Rücken zu. Er steht nur mit einem knappen Lendentuch bekleidet etwas unglücklich nach links gewendet, wobei offen bleibt, ob die eingeknickten Beine nur ein unsicheres, mühevolleres Stehen anzeigen sollen oder ob der „Schmerzensmann“ sich in diese Richtung bewegt. Für die zweite Variante sprechen zumindest die Blickrichtung der geöffneten Augen und der vorgeneigte Körper, der eine Schrittstellung unterstützen würde. In diese Richtung weist auch die bis in Schulterhöhe erhobene linke Hand. Doch ob deren weisende Geste die ursprüngliche ist oder den 1913 und 1958/59 erfolgten Restaurierungen zuzuschreiben sind, muß offenblei-

ben. Es wäre nämlich durchaus denkbar, daß sie - wie die rechte Hand die Geißel - eine „Waffe“ hielt, ohne daß dadurch das nun demonstrativ vorgewiesene Wundmal verdeckt worden wäre. Der Berghofener „Schmerzensmann“ hat neben den Vierzehn Nothelfern - auch wenn sie sich in der Komposition nicht unmittelbar aufeinander beziehen - einen guten Platz. Von den Nothelfern wie vom „Schmerzensmann“ erbittet der Gläubige Hilfe und Fürsprache.

Literatur:

Kunstdenkmäler IV, 2, 1914, S.61, Fig.49

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.58

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.101

173 Friedelsheim, Pfarrkirche, Wandmalerei

E.14.Jh.; 3 x 1,50 m

Kommentar: An der Westwand des Chors der Friedelsheimer Pfarrkirche ist 1934 eine mit einem knielangen Lententuch bekleidete, nimbierte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ freigelegt worden. Der „Schmerzensmann“, der in eine in ihrem Aufbau nicht exakt definierte Raumstruktur eingefügt worden ist, steht auf einer dunkel abgesetzten, schrägen Bodenplatte vor einer mit Zinnen gekrönten Wand, die durch acht kleinere rundbogig geschlossene Felder an beiden Seiten und ein großes rundbogig geschlossenes Feld in der Mitte optisch gegliedert ist. Die Anlage erinnert an eine Stadtmauer mit Stadttor und Maueröffnungen, so daß der „Schmerzensmann“ außerhalb der Stadt dargestellt wäre, auf Jerusalem übertragen hieße dies, daß er auf Golgatha vor den Mauern der Stadt stehen würde. Doch es bleibt offen, ob die zeichnerisch und konstruktiv nicht konsequent ausgeführte „Mauerarchitektur“ in diesem Sinn gemeint ist oder ob sie nicht nur dazu dient, die vorhandenen Bildelemente, vor allem die arma Christi, übersichtlich anzuordnen. In den arma-Feldern sind oben Sonne und Mond jeweils über zerissenen Felsen (vgl. Mt 27,52), ansonsten in der linken Reihe ein Kreuz mit Lanze, Fackel und Geißel, darunter das Gewand, die Silberlinge auf einem Tisch und ein Kelch mit Hostie und Messer, sowie in der rechten Reihe die Geißelsäule mit einem darübergeworfenen Strick und zwei Stöcken, darunter eine Leiter und die Dornenkrone und ganz unten eine einzelne emporblickende Figur zu sehen. Doch trotz ihrer übersichtlichen Anordnung bleiben Fragen zur Interpretation einiger arma offen. Berliner deutet das Messer über Kelch und Hostie als Messer der Beschneidung. Doch ist diese Deutung m.E. nicht zwingend, da auch die beim Abendmahl verwendete „Lanze“ gemeint sein kann. Gleiches gilt auch für die Figur rechts unten, die Berliner für einen Spötter hält, die aber - in Weiterführung von Mt 27,52 - auch als ein aus dem Grab „aufstehender Leib“, der bereits das linke Bein über die Nischenbegrenzung hängt, denkbar wäre. Die beiden unteren Darstellungen würden damit den inhaltlichen Bogen über die Passion hinweg in die Gegenwart des einzelnen, die Darstellung betrachtenden Gläubigen spannen. Der Gläubige als Gegenüber ist durch den zwischen den arma-Feldern stehenden „Schmerzensmann“ ohnehin einbezogen, denn der schwächig wirkende „Schmerzensmann“ hat Kopf und Oberkörper leicht nach

rechts geneigt und beugt sich behutsam herab. Seine übermäßig dünnen Arme ruhen ineinander verschlungen vor dem Körper. Die rechte Hand ist etwas angehoben und weist ihr Wundmal. Die Darstellung bezieht also durch zwei Arma-Felder, Blick und Handbewegung des „Schmerzensmannes“ ihr Gegenüber mit ein, überfällt dieses aber nicht.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.61, *Abb. 14*

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.214

Suckale, R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.203

174 Mailand (Milano), Dommuseum, Marmorrelief

um 1390

Kommentar: Eine ungewöhnlich feine Differenzierung der Raumschichten, die eine beeindruckende Tiefenräumlichkeit erzeugt, zeichnet das Marmorrelief des Mailänder Dommuseums aus. Trotz der bei der Arbeit im Relief nur in begrenztem Maß zur Verfügung stehenden Möglichkeiten sind hier mindestens drei voneinander abgesetzte Ebenen vorhanden. Eine erste entsteht dadurch, daß der profilierte Rahmen des Reliefs abgeschrägte, mit Maßwerk gefüllte Ecken hat und so suggeriert, daß der Blick durch eine Öffnung in einen Raum fällt. Im Vordergrund dieses Raumes ist ein im Sarkophag stehender „Schmerzensmann“ angesiedelt. Durch einen Vorhang erhält er seinen eigenen Bildraum, so daß ein über dem Vorhang sichtbares Kreuz mit Arma Christi optisch als „dahinterliegend“ empfunden wird. D.h. die Darstellung des „Schmerzensmannes“ steht zwischen dem Rahmen und dem Raumhintergrund und damit im Zentrum des hochrechteckigen, ursprünglich polychromierten und z.T. vergoldeten Marmorreliefs. Der halbfigurige nur mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“, der fast vollplastisch aus der Platte herausgearbeitet ist, erscheint über der Vorderkante eines für ihn viel zu kleinen, auf einer Wolke schwebenden Sarkophags. Das feine Gefühl für Räumlichkeit scheint bei dieser Anordnung von Figur, Sarkophag und Wolke zwar vergessen, doch steigert dies nur den Stellenwert des mit Sorgfalt ausgeführten „Schmerzensmannes“. Dieser neigt seinen hageren Oberkörper - zusammen mit dem nimbierten Haupt - leicht nach rechts und stützt sich auf dem Sarkophagrand ab. Seine Linke ist an die im Vergleich zu anderen Darstellungen hoch sitzende Seitenwunde gelegt. Sie trägt das Wundmal. Hinter der Figur halten zwei halbfigurige Engel mit großen Flügeln das große, wenig gefältelte Tuch, das wegen der heute fehlenden farbigen Fassung in seiner Gestaltung „blaß“ wirkt. Es trennt Vorder- und Hintergrund und damit den „Schmerzensmann“ von den Arma, d.h. von den Gegenständen, die die Gestalt im Vordergrund in ihrer Darstellungsabsicht erklären. In ihrer Mitte steht das Kreuz. Unter diesem hängen Geißel und Rute, stehen Geißelsäule und Lanze, in

ihm stecken die drei Nägel und über dem oberen Stück des Längsbalkens hängt schließlich die Dornenkrone. Die Darstellung zeigt also die sog. vexilla regia und erweitert diese Auswahl durch die Geißelsäule, Geißel und Rute. Das in seiner Ausführung sehr gut durchdachte Relief wird Giovannino de' Grassi († 1398) bzw. Giovanni di Fernach (1387-93 nachweisbar) zugeschrieben. Es befand sich bis E.19.Jh. im Chor des Doms.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S. 32, 121, Abb.10

Meyer,A.G.: Denkmäler, 1893, S.128

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.615, 620, Abb.2

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Venturi,A.: Storia dell' arte VI, 1908, S.36

175 Frankfurt/M., St. Nikolai, Epitaph des Sigfrid zum Paradis
um 1400

Kommentar: In der Südwand der Frankfurter Nikolaikirche sind zwei Epitaphien eingemauert, das des Sigfrid zum Paradis († 1386) und das seiner zweiten Frau Katharina zum Wedel, geb. Diemar († 1378). Beide stammen aus der Hospitalkirche. Das Epitaph des Sigfrid zum Paradis zeigt den Stifter mit Spruchband, der kniend zu einem halbfigurigen, zwischen zwei kleinen ganzfigurigen Engeln auftauchenden „Schmerzensmann“ emporschaut. Während die Engel in lange z.T. sehr faltenreiche Gewänder gehüllt sind und einige arma Christi tragen, erscheint der „Schmerzensmann“ unbekleidet über einer auffallend regelmäßig geformten Wolkenkrause und hält seine Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt. Das formal sehr ungleiche Trio wirkt dennoch harmonisch. Die beiden Engel sind etwas kleiner als der „Schmerzensmann“. Sie neigen sich ihm zu und dienen ihm - im Unterschied zu Abb.174 - durch das Tragen seiner arma. Der Engel links hält das Kreuz, drei Nägel und die Geißelsäule, der Engel rechts eine Leiter, eine Lanze und eine Geißel. Der „Schmerzensmann“ in ihrer Mitte wirkt sehr ruhig und mildert die Geschäftigkeit der Engel. Er wendet sein dornengekröntes Haupt leicht nach rechts, blickt jedoch nicht nach unten zu dem Stifter des Epitaphs, der ihn um Erbarmen bittet, sondern - wie die Engel - geradeaus. Weder die Engel noch der „Schmerzensmann“ suchen also den Kontakt zu dem Stifter. Doch hilft ihnen ihr „Darüber-Hinweg-Schauen“ in diesem Fall nichts, denn durch einen starken, umlaufenden Rahmen mit Inschrift, in dessen Ecken vier Wappen sitzen, sind der Stifter im unteren Teil und die Dreifigurengruppe im oberen Teil formal zu einer Darstellung zusammengezogen. - Da das Epitaph zwischenzeitlich mit Ölfarbe gestrichen worden war, mußte es 1891 abgelautet werden. Durch diese Maßnahme ist jedoch seine farbige Fassung fast vollständig verlorengegangen, so daß das Epitaph heute nur in seinen in starkem Relief aus dem Stein herausgearbeiteten Formen faßbar ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext und Kontext:

Umschrift:

+ Anno·domini·mccc /
lxxxvi·nona·die·mensis
aprilis·o(biit)·sifridus·zum·par(a)disē /
scultetus·scabinus /
franckfurdensis·cuius·anima·
requiescat·in·pace·amen. /

Im Jahre des Herrn 1386
am neunten Tag des Monats
April starb Siegfried zum Paradeis,
Schulze (und) Schöffe,
aus Frankfurt, dessen Seele
in Frieden ruhe. Amen.

Spruchband:

O·miser(ic)·ordia·dei·miserere·mei

O Barmherzigkeit Gottes, erbarme
dich mein!

Literatur:

Back,F.: Kunst, 1910, S.16, Taf.IV¹

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.60, 127

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.29, 66, 85, 99, 153, Abb.42

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.525, 527

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.615

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.229, 291, Abb.752

Wolff,C.; Jung,R.: Baudenkmäler I, 1896, S.53, Fig.58

176 Churburg, Slg. Trapp, Flügel eines Altärchens

um 1400-20; 0,74 x 1,37 m (geöffneter Zustand), 0,74 x 0,68 m (Flügel)

Kommentar: Zum Churburger Familienbesitz gehört ein zweiflügeliges Passionsaltärchen, das bis auf eine kurze Unterbrechung in der 1.H.20.Jhs. seinen Platz auf dem Altar in der Churburger Burgkapelle (bei Schluderns, Vintschgau) hatte. Auf seinen Flügelinnenseiten finden sich zwölf Passionsdarstellungen, die in drei Reihen über beide Flügel hinweg angeordnet sind. Sie reichen vom Abendmahl am Gründonnerstag bis zur Auferstehung. Den im geöffneten Zustand sichtbaren Szenen ist auf der rechten Rückseite ein im geschlossenen Zustand sichtbarer „Schmerzensmann“ zugeordnet. Er ist also nicht Bestandteil der Passionsszenendarstellungen, sondern faßt diese - ähnlich dem Titelbild einer Handschrift - in einer einzigen Darstellung zusammen. Dies geschieht einerseits, indem die zeitliche Abfolge der Geschehnisse außer Kraft gesetzt wird und dem „Schmerzensmann“ ausgewählte *arma* zugeordnet werden. Und dies geschieht andererseits, indem der „Schmerzensmann“ - im Unterschied zu den Passionsszenen auf den Flügelinnenseiten - in einen dunklen sternensäten „unwirklichen“ Raum gesetzt wird. Der „Schmerzensmann“, der vor einem Kreuz und in einem Sarkophag steht, hebt sich von diesem Hintergrund nur wenig ab. Er hat sein von einem großen Nimbus hinterfangenes dornengekröntes Haupt nach rechts gewendet, blickt gütig, keinesfalls von den Schmerzen der Passion gezeichnet. Die Halbfigur ist nur mit einem Lententuch bekleidet und droht in dem übergroßen Sarkophag zu verschwinden. Ihre Hände sind seitlich bis zur Schulterhöhe erhoben und weisen die Wundmale. Den Händen sind auf sehr unnatürliche Weise Rute und Geißel zugeordnet. Die „Schmerzensmann-darstellung“ wird - anders als die Flügelinnenseiten - von einem vergoldeten, zart

ornamentierten Rahmen eingefäßt und ist - wie diese - auf Gipsgrund über Leinwand gemalt. Das zweiflügelige Passionsaltärchen, das dem „Schmerzensmann“ eine so exponierte Stellung einräumt, wurde - den Wappen auf den Flügelinnenseiten zufolge - von Friedrich VII Graf von Toggenburg († 1437) und seiner Frau Elisabeth Gräfin von Matsch († 1446) gestiftet.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.155

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.104f, 200, Abb.137, *Abb.138*

177 London, British Library, Add MS 37049, fol 23r

1400-50; 26,5 x 19 cm

Kommentar: Da die in der British Library London aufbewahrte mittelenglische Handschrift Add MS 37049 eine Sammelhandschrift ist, kann zur Interpretation einer in ihr befindlichen Darstellung der voran- oder nachstehende Text nur sehr bedingt einbezogen werden. Die Intention muß vielmehr aus den Darstellungen selbst „herausgelesen“ werden. Die Darstellung auf fol 23r macht dies dem Betrachter leicht, denn der ganzfigurige „Schmerzensmann“ hält ihm eine gesiegelte Urkunde entgegen, auf der er sich als derjenige ausweist, der auf dem Kalvarienberg „aus Liebe zum Menschen den Tod erlitten“ hat und der dies mit der Wunde in seiner Seite besiegelt. In der über und unter der Urkunde sichtbaren relativ rohen Zeichnung ist dies ins Bild gesetzt. Der „Schmerzensmann“ steht vor einem auf der „Schädelstätte“ aufgerichteten Kreuz. In seinen Händen und seinen Füßen stecken noch die Nägel der Kreuzigung, seine Seite ist offen und blutet. Den fünf Wunden, die der Text erwähnt, sind eine Vielzahl kleinerer, über den gesamten Körper verstreuter Wunden hinzugefügt, die jedoch die fünf Wunden nicht überdecken. Zu beiden Seiten dieses geschundenen Körpers steht eine Auswahl von Gegenständen, die ihren Teil dazu beigetragen haben, daß der Leib so zugerichtet wurde. Es sind zwei Geißeln und der Schwammstab auf der einen und ein Hammer, eine Lanze und die Geißelsäule auf der anderen Seite neben dem „Schmerzensmann“ aufgereiht. Trotz dieses Horrorszenariums, in das der „Schmerzensmann“ hier gestellt wurde, scheint dieser sehr mild. Die Gesichtszüge, Haar, Dornenkrone und Nimbus sind aber nur sehr skizzenhaft ausgeführt, denn es soll nicht betont werden, was der „Schmerzensmann“ fühlt, sondern was er getan hat. Dies noch einmal nachdrücklich festzustellen und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten aufzuzeigen, ist Anliegen des „Urkudentextes“ in den Händen des „Schmerzensmannes“. Dieser Text, der formal wie eine Rechtsurkunde aufgebaut und als „Short Charter of Christ“ einer festen Gruppe von Texten zuzuordnen ist, „überträgt“ nämlich - auf der Grundlage des am Kreuz erlittenen Todes - dem, „der sie bußfertig erbittet, Himmelseligkeit ohne Ende“. Er geht damit über das in der Abbildung Sichtbare hinaus.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Texte aus der Passion (2.2.1.1.)

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

Sciant p(re)se(n)tes & fut(ur)i

Wete now al þ(a)t ar here.
And aft(er) sal be lefe & dere.
Þat I Ih(esu)s of nazareth.
ffor luf of man has sufferd deth.
Opon þe cross w(i)t(h) woundes fyfe.
Whils I was man i(n) erth on lyfe.
Dedi & co(n)cessi

I hafe gyfen & made a graunt.

To al þ(a)t asks it repenta(u)nt.
Heue(n) blis w(i)t(h)-oute(n) endy(n)g.
Als lang as I am þair ky(n)g.
Kepe I no more for al my payne smert.
Bot trew luf man of þi hert.

And at þ(o)u be i(n) charite.
And luf þi neghbo(ur) as I luf þe.
Þis is þe re(n)t þou sal gyf me.
As to þe chefe lord of þe fe.
If any man wil say now.
þ(a)t I ne hafe dyed for mans prow.
Rather or man suld be forlorne.
3it wald I eft be al to-torne.

Hijs testib(us)

Witnes þe erth þat þa(n) dyd qwake.
And stonnes gret þ(a)t sonde(r) brake.
Wittnes þe vayle þat þa(n) did ryfe.

And me(n) þ(a)t rose fro ded to lyfe.
Witnes þe day þ(a)t turned to nyght.
And þe son þ(a)t withdrewe his light.
Witnes my moder & sayn Jon.
And op(er) þ(a)t wer þ(e)r many one.
In cui(us) rei testi(m)on(ium)

In witnes of whilk þinge
My awne seal þ(er)to I hynge.
And for þe more sikirnes.
Þe wounde i(n) my syde þe seal it is.
With perchyng sore of my hert.

With a spere þat was scharpe.
Dat(um)

Þis was gyfen at Caluery.
Þe fyrst day of þe gret mercy & c.

Die Gegenwärtigen und die
Zukünftigen sollen wissen:

Wissen mögen jetzt alle, die hier sind.
Und danach lieb und teuer sein werden,
Daß ich, Jesus von Nazareth,
Aus Liebe zum Menschen den Tod erlit-
ten habe. Am Kreuz mit fünf Wunden,
Während ich auf Erden als Mensch lebte.
Ich habe gegeben und
zugestanden:

Ich habe eine Übertragungsurkunde ge-
geben und gemacht

Für jeden, der sie bußfertig erbittet,
Himmelseligkeit ohne Ende.
Solange ich ihr König bin,
Wünsche ich nicht mehr für all' meinen
Schmerz, Als treue Liebe, Mensch, dei-
nes Herzens.

Und daß du die christliche Liebe hast,
Und deinen Nächsten liebst wie ich dich
liebe. Das ist die Pacht, die du mir ge-
ben sollst. Als dem Hauptlehensherrn.
Wenn irgendein Mensch jetzt sagen will,
Daß ich nicht für den Menschen gestor-
ben bin: Lieber als daß der Mensch verlo-
ren wäre, Wollte ich zum zweitenmal
ganz vernichtet werden.

Wobei die folgenden Zeugen
sind:

Zeuge (ist) die Erde, die damals bebte,
Und große Steine, die auseinanderbra-
chen, Zeuge der Vorhang, der damals
zerriß, Und Menschen,
die vom Tode zum Leben erstanden,
Zeuge der Tag, der zur Nacht wurde,
Und die Sonne, die ihr Licht wegnahm,
Zeuge meine Mutter und der Hl. Johan-
nes, Und viele andere, die dort waren.

Zum Zeugnis dieser Sache:

Zum Zeugnis dieser Sache
Hänge ich mein eigenes Siegel dazu,
Und zur größeren Sicherheit
Ist die Wunde in meiner Seite das Siegel.
Mit stechendem Schmerz meines
Herzens. Mit einem Speer,
der scharf war.

Dies wurde gegeben

Dies wurde gegeben zu Golgatha
Am ersten Tag der großen Gnade & c.

Literatur:

Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.48

Catalogue of Additions...in the British Museum, 1907, 324-332

Middle English dictionary, 1952

Robbins, R.H.: Charter of Christ: LexMA II(1983), Sp.1740

Spalding, M.C.: Charters of Christ, 1914, S.XXIII f, 8

Suckale, R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.180, 200f, 203, *Abb.1*

178 Florenz (Firenze), Accademia, Tafelbild

1404; 2,67 x 1,71 m

Kommentar: Ungewöhnlich dicht mit arma Christi gefüllt ist ein aus dem Chiostro degli Oblati Florenz stammendes Tafelbild, das heute in der Accademia seinen Platz gefunden hat. Das spitzbogige Bildfeld zeigt einen „Schmerzensmann“, der in einem geräumigen Sarkophag mit verzierter Vorderwand steht und dem sich neben dem Sarkophag kniend Maria und Johannes zuwenden. Vor seinem Sarkophag stehen nur zwei Salbbüchsen, der Kelch und das Essiggefäß, während sich über dem Haupt des „Schmerzensmannes“ die Fülle der arma vor einem hellen, nicht strukturierten Hintergrund entfaltet. Ihr Zentrum ist das dunkle Kreuz, dessen Querbalken bis zu den Bildrändern reichen. Über dem Kreuz steht der Pelikan im Nest bei seinen Jungen, der, da er sich nicht schont, damit seine Jungen leben, Symbol für das Opfer Jesu Christi ist (vgl. auch Abb.114 und 151). Ihm sind mit der Verleugnung und dem Judaskuß zwei Szenen zugeordnet, deren Kern - im Kontrast zum aufopfernden Handeln Jesu Christi - das selbstsüchtige Handeln von Menschen ist. Nur zu einem geringen Teil sichtbar sind neben dem Pelikan Sonne und Mond, die in ihrer Symbolik so vielschichtig sind und z.B. als Herrschaftszeichen, aber auch als Sinnbilder für Jesus Christus und Ecclesia auftauchen. Mit den am Kreuz befestigten arma, einer Zange, der Dornenkrone und einem Hammer, und den unter dem Kreuz gezeigten arma sind Gegenstände aufgeführt, die weniger symbolträchtig sind, sondern auf konkrete Stationen des Leidenweges Jesu hinweisen. Auf der Seite der Maria sind dies eine Leiter, das ungenähte Gewand, die drei Nägel, eine Lanze, die Handwaschung, die Augenbinde und das Gesicht einer Frau (evtl. das der Frau des Pilatus), auf der Seite des Johannes sind es das abgeschlagene Ohr des Malchus, die von Hand zu Hand gehenden Silberlinge, zwei Fäuste, eine Fackel, ein Stock, ein Schwammstab, der Hahn und die Geißelsäule mit Geißeln. Das Tafelbild des Don Lorenzo Monaco (um 1370/71-um 1425) ist ein Bild, das in seiner Kleinteiligkeit zu genauerem Hinsehen und in der Einbeziehung von Symbolen zum Nachdenken über den Ablauf der Passion, viel mehr aber noch über deren Sinn zwingt. Der Ruhepol für derartige Betrachtungen ist die Figur des nur mit einem Lendentuch bekleideten „Schmerzensmannes“, da in seiner Körperbildung und Gestik jegliche Heftigkeit vermieden ist. So sind in den Händen und der Seite die Kreuzeswunden zwar vorhanden, doch nicht grell betont, so sind die Gesichtszüge des nach rechts geneigten nimbierten Hauptes durch die geschlossenen Augen zusätzlich beruhigt, so nähern sich Maria und Johannes, die jeweils einen Arm halten, dem „Schmerzensmann“ nur sehr behutsam. Beruhigend wirkt zudem auch ihre

Anordnung in einer Dreieckskomposition. Die Vielzahl der arma vor dem Sarkophag, über und unter dem Kreuz kann dadurch nicht übermächtig werden, sondern tritt dem Betrachter „gebändigt“ entgegen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

ab anno sue incarnationis 1404

aus dem Jahr seiner Inkarnation 1404

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.56, 127

Crowe,J.A.; Cavalcaselle,G.B.: Geschichte II, 1869, S.128

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.Vf, XIVf, XX, XXXIV, Abb.11

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.219, 258

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.268, 278, 297, Abb.9

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.68

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.221f, 227, 291, Abb.736

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.228

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.215

179 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1855, fol 21v

um 1420-25; 26,5 x 19 cm

Kommentar: In dem mit fast 2400 Initialen verschiedener Größe und Ausstattung, 24 Kalenderbildern, 24 großen und 172 kleineren Miniaturen überaus prächtig ausgestatteten Stundenbuch Karls VI ist auf fol 21 eine ganzseitige Miniatur angebracht, die - in sehr feingliedriges Federrankenwerk eingebettet - die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zeigt. Die Miniatur erscheint nach den auf fol 13-20 aufgezeichneten Evangelienanfängen und vor der als „Passio domini nostri Jhesu Christi secundum Johannem“ bezeichneten Sequenz auf fol 22-24. Sie wäre damit als Titelbild zum johanneischen Passionsbericht aufzufassen. Doch ist dem nicht so, denn die als Passio secundum Iohannem angekündigte Niederschrift ist eine Kompilation aller vier biblischen Passionsberichte. Die Darstellung ist damit als Titelbild zu einem allgemeinen Passionsbericht zu verstehen, aus dem auch hier einzelne Momente durch eine Reihe von arma Christi verbildlicht und in die Darstellung des „Schmerzensmannes“ eingefügt werden. Dies betrifft insbesondere das mächtige Kreuz mit lateinischem Titulus, das hinter dem „Schmerzensmann“ aufragt und über dessen Querbalken Sonne und Mond stehen, an dessen Querbalken die Dornenkrone und die Augenbinde hängen und neben dem zwei etwas kleinere Schächer-Kreuze stehen, über deren Querbalken jeweils ein Gewand hängt. Zwischen diesen drei Kreuzen sind der Schwammstab (Hellebarde), das Gesicht eines Mannes und eine Hand auf der einen, die Leiter, der Hahn und ein Schwert auf der anderen Seite eingefügt. Diese „Momentaufnahmen“ stehen jedoch in der tiefenräum-

lich angelegten Darstellung im Hintergrund. Ihnen vorgeordnet ist der leblos wirkende „Schmerzensmann“, der von einem Engel gehalten und von Maria und Johannes betrauert wird. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ ist hier als Toter, dessen Gliedmaßen kraftlos, dessen Haupt zur Seite gefallen und dessen Augen geschlossen sind, dargestellt. Der Kastensarkophag mit kassettierter Vorderwand, auf dessen Rand der „Schmerzensmann“ gesetzt ist, droht diesen Toten, ohne daß ihm eine Gegenwehr möglich wäre, in sich aufzunehmen. Die Trostlosigkeit, die dieses Geschehen ausdrückt, wird durch die Erweiterung der Darstellung um einen zinnen- und turmbekrönten Mauerabschnitt, der den Blick auf einen kleinen Garten freigibt und die trostlose Darstellung in beruhigende Distanz vom Betrachter versetzt, sofort wieder gemildert, fast verniedlicht. Zwar sind einige arma, so das Gewand, die Würfel, die Silberlinge und die Kanne in der Waschschüssel des Pilatus eingefügt worden, um diese Distanz nicht allzu schroff aussehen zu lassen, doch gelingt dieser Vermittlungsversuch nur sehr bedingt. Die Distanz erhöht sich weiter, und zwar durch den breiten Federspiralrankenrahmen, der sich nicht auf das Ornament beschränkt, sondern acht ganzfigurige schwebende Engel wiederum mit arma (Dornenkrone, Lanze und Nägel, Rute und Geißel, die Geißelsäule, Hammer und Zange, die Leiter und Lanze und schließlich Fackeln) in sich aufgenommen hat. Er verändert somit die Größenverhältnisse zuungunsten der „Schmerzensmandarstellung“, und er beansprucht - besonders durch seine figurliche Erweiterung - einen Teil der Aufmerksamkeit für sich, die sonst der „Schmerzensmandarstellung“ zuteil würde. Der Betrachter der ganzseitigen Miniatur muß schon recht genau hinsehen, um sich in die Darstellung des „Schmerzensmannes“ vertiefen zu können, wie es für Miniaturen in Stundenbüchern üblich ist. Das Wiener Stundenbuch, das 267 Pergamentblätter umfaßt, die teils in lateinischer und teils in französischer Sprache beschrieben sind, ist wahrscheinlich zur Hochzeit von Karl VII (1403-1461) von Frankreich mit Maria von Anjou (1404-1463) 1422 in Paris geschaffen worden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Texte aus der Passion (2.2.1.1.)

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Engelpietà (3.2.)

Bildtext und Kontext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

fol 22r

Passio domini nostri ihesu xp(ist)i
secundum iohan(nem)
In illo tempore. nem.
Apprehendit pilatus
ihesum et flagellavit. Et milite(s)
plectentes coronam de spinis in-
posuerunt super caput eius. Et
veste purpurea circumdederunt

Die Passion unseres Herrn Jesu Christi
nach Johannes
In jener Zeit
nahm Pilatus
Jesus und ließ
ihn geißeln. Und die Soldaten
flochten eine Krone aus Dornen
und setzten sie auf sein Haupt und
legten ihm ein Purpurgewand an

eum. et veniebant ad eum et dicebant ei alapas (Io 19,1-3). Et expuentes in eum acceperunt arundinem et percutiebant caput eius (Mt 27,30). Susceperunt autem milites ihesum baiulantem sibi crucem. Et exi-

fol 22v

erunt in illum qui dicitur calvarie locum. et ibi crucifixerunt eum. Et cum eo alios duos hinc et hinc medium autem ihesum. (Io 19,16b-18)

Postea sciens ihesus quia iam omnia consummata sunt. dixit. Sitio. Illi autem spongia(m) plenam aceto ysopo circumponentes obtulerunt ori eius. Et cum gustasset noluit bibere (Mt 27,34). sed dixit. Consummatu(m) est et inclinato capite emisit spiritum (Io 19,28-30)

Et statim terra tremuit et sol obscuratus est. Et uelum templi scissum est. (Lc 23,45) et petre scisse sunt et monumenta aperta sunt. Et

fol 23r

multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt (Mt 27,51b-52)
Que cum uidisset centurio. dixit. Vere filius dei erat iste (Mt 27,54). Tandem unum militum lancea latus eius aperuit. Et continuo exiuit sanguis et aqua. Et qui ista uidit testimonium perhibuit et scimus quia uerum est testimonium eius (Io 19,34-35a)
Deo gratias. Oratio:
Deus qui manus tuas et pedes tuos et totum corpus tuum pro nobis peccatoribus in ligno crucis posuisti. et coronam spineam in despectu tui sacratissimi corporis super

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.80, 87, 138, 140

Europäische Kunst, 1962, S.170f

Hermann,H.J.: Verzeichnis VII,3, 1938, S.142-85

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.137, 288, Abb.63

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.165

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.163, 278f

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.279f, 292, 299, Abb.35

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.222, 231, 292, Abb.761

Trenkler,E.: Livre d'heures, 1948, S.22f, 25

Unterkirchner,F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.53

180 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1910, fol 158

1400-25; 18,4 x 13,4 cm (Darstellung: 9,3 x 6,7 cm)

Kommentar: Nur unvollständig erhalten ist das als cod 1910 in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Stundenbuch, das ein westfranzösischer Mstr. für

und traten zu ihm und sprachen: Sei begrüßt, König der Juden! und schlugen ihm ins Gesicht (Joh 19,1-3). Und spien ihn an u. nahmen das Rohr u. schlugen damit sein Haupt. (Mt 27,30)
Die Soldaten aber nahmen Jesus, und er trug sein Kreuz und ging hinaus

zur Stätte, die da heißt Schädelstätte.

Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, Jesus aber in der Mitte. (Joh 19,16b-18)

Danach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, spricht er:

Mich dürstet. Sie aber füllten einen Schwamm mit Essig und steckten ihn auf ein Ysoprohr und hielten es ihm an den Mund. Und als er gekostet hatte, wollte er nicht trinken (Mt 27,34), sondern sagte: Es ist vollbracht! u. neigte das Haupt und gab den Geist auf (Joh 19,28-30).

Und sogleich bebte die Erde, und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels riß entzwei (Lk 23,45). Und die Felsen zerissen u. die Gräber taten sich auf, und

und viele Leiber der entschlafenen Heiligen standen auf (Mt 27,51b-52). Als der Hauptmann das gesehen hatte, sprach er: Wahrlich, dieser war der Sohn Gottes. (Mt 27,54) Schließlich öffnete einer der Soldaten mit dem Speer seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeugt, und wir wissen, daß sein Zeugnis wahr ist (Joh 19,34-35a).

Gott sei Dank. Gebet:

Gott, der du deine Hände und deine Füße und deinen ganzen Leib für uns Sünder ans Holz des Kreuzes gegeben hast und die Dornenkrone in Verachtung deines heiligsten Körpers auf...

eine Dame, d.h. für eine Person, die in einem Gebet auf fol 195 für sich das Genus femininum verwendet, anfertigte. Es enthält heute lateinische und französische Texte, sowie 225 größere Initialen, 12 Miniaturen und Zierrahmen. Eine dieser ganzseitigen Miniaturen zeigt den „Schmerzensmann“ im Sarkophag umgeben von arma Christi. Der Miniatur folgen lateinische Gebete von späterer Hand, von denen sich das erste, das „Ave verum corpus natum...“ noch auf Jesus Christus bezieht, die im zweiten und dritten Block aufgeführten Gebete sich dagegen an den hl. Franziskus und Maria wenden. Der ursprüngliche Kontext der Miniatur ist somit heute nicht mehr zu ermitteln, doch ist das erste, auf Jesus Christus bezogene Gebet für die Wirkungsgeschichte der „Schmerzensmandarstellung“ in der Handschrift von großem Interesse. Das in kleiner Minuskel niedergeschriebene Gebet „Ave verum corpus natum...“ spricht Jesus Christus an als den wahren Leib, der am Kreuz für den Menschen geopfert wurde und bezieht sich damit nicht auf die Passion - wie es für den Kontext einer Darstellung mit zahlreichen arma Christi auf den ersten Blick naheliegen könnte -, sondern auf die Eucharistie. Bei Roth wird es als vierte Strophe eines Hymnus „Ad corpus Christi“ zu Fronleichnam, dem Fest der Einsetzung der Eucharistie, ausgewiesen, von Mone, Daniel und Chevalier der Wandlung bzw. der Präfation bei der Eucharistiefeier zugeordnet. Die „Schmerzensmandarstellung“ ist also von demjenigen, der die Gebete auf fol 159 eingetragen hat, als eine Darstellung des zu Tode gebrachten und in der Eucharistie vergegenwärtigten Leibes Christi verstanden worden. Der „Schmerzensmann“ auf fol 158 steht in einem offenen Sarkophag, seine kraftlosen Arme liegen nach unten gekreuzt auf dem Sarkophagrand, das nimbierte Haupt mit geschlossenen Augen ist auf die rechte Schulter gesunken. Trotz des dadurch vermittelten Eindrucks des Gestorbenseins hält sich der als Halbfigur sichtbare „Schmerzensmann“ aus eigener Kraft aufrecht, rinnt ein breiter Blutstrom aus der - neben den Wundmalen in den Händen und zahlreichen kleineren Wunden - sichtbaren Seitenwunde. Neben dem „Schmerzensmann“ liegt schräg über den offenen Sarkophag hinweg der Sarkophagdeckel. Er ist „Präsentationsfläche“ für einige arma, wie die Silberlinge, die Würfel, Hammer und Zange. Seine Schräglage und die damit verbundene Verschiebung der Gewichtungen in der Darstellung wird durch die in Gegenrichtung schräg an das große Kreuz gelehnte Leiter und die schräg auf dem Sarkophagrand liegenden beiden Geißeln „neutralisiert“. Durch die schräg gestellten Bildelemente und die vordere Sarkophagwand wird innerhalb der Darstellung ein nicht ganz geschlossenes Dreieck gebildet, in dessen Zentrum der „Schmerzensmann“ steht. Die an die Leitersprossen gelehnte Lanze und der Schwammstab, die Geißelsäule mit dem krähenden Hahn, sowie weitere am Querbalken des Kreuzes befestigte arma (eine Lampe, die Dornenkrone und ein Gewand) treten gegenüber dieser „Binnenform“ zurück und fügen sich in eine Hügel- und Gartenlandschaft, in die Sarkophag und arma gestellt sind, ein. Die Darstellung, die nach oben mit einem Segmentbogen abgeschlossen wird, ist an den Längsseiten und der Unterseite mit einem mit stilisierten Blütenköpfen geschmückten Zierband eingefasst und eingebettet in einen

Zierrahmen mit dicht angeordneten Federspiralranken. - Die 204 fol umfassende Pergamenthandschrift ist spätestens seit A.18.Jh. Eigentum der kaiserlichen Hofbibliothek.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Kontext:

Ave verum corpus natu(m)
de maria virgine.
Vere passum immolatu(m)
in cruce p(ro) homine.
Cuius latus perforatum
vero fluxit sanguine.
Esto nobis pregustatum
mortis in examine.
O dulcis. O pie. O ihesu fill marie.

Sei begrüßt wahrer Leib, geboren
von der Jungfrau Maria.
Wahrhaft gelitten,
geopfert am Kreuz für
den Menschen, dessen durch-
bohrte Seite von wirklichem Blut
getriefft hat, sei uns ein Vorge-
schmack in der Todesstunde. O Süßer,
O Frommer, O Jesus, Sohn der Maria,

Salve, sancte pater, pat(ria)e
lux, forma minorum, /
Virtutis speculum, recti(ssi)ma
regula morum, / Carnis
ab exilio duc nos ad re-
gna polorum /
verset. Ora pro nobis be-
ate francisce. respons. Ut
digni efficiamur promissio-
nib(us) xpisti oration.
O deus qui ecclesiam
tuam beati francisci
meritis fetu noue prolis
amplificas: tribue nobis
ex eius imitatione t(er)rena
despic(er)e, et celestium dono-
rum semper participacione
gaudere, per xpistu(m)
d(omi)n(u)m nostrum. Amen

Sei begrüßt, hl. Vater,
Licht der Vaterstadt, Bild der Minoriten
Spiegel der Tugend, richtigster
Maßstab der Sitten. Führe uns
aus der Verbannung des Fleisches
zum Himmelreich
Versikel. Bete für uns seliger
Franziskus. Responsorium. Damit wir
würdig werden der
Verheißungen Christi. Oration.
O Gott, der Du Deine Kirche
kraft der Verdienste des hl.
Franziskus mit dem Nachwuchs
neuer Kinder bereicherst; laß uns in
seiner Nachfolge das Irdische
verachten und uns allezeit der
Teilnahme an den himmlischen
Gaben erfreuen. Durch Christus, unsern
Herrn. Amen. (O deus qui ... = Kirchen-
gebet zum Fest des hl. Franz am 4.10.)

Mater dei sanctissima
representa filio tuo
dulcissimo d(omi)no nostro ih(es)u
xpisto pectus et ubera. ro-
gans eum ut ipe repre-
sentet deo patri latus et
uulnera offerens nos fa-
mulos et famulas qui
sumus precium p(re)ciosissimu(m)
sanguinis sui. Per te ih(es)u
xp(ist)e saluator mundi qui
vuiis et regnas deus in
s(a)ecula s(a)eculoru(m) Amen.

Heiligste Mutter Gottes,
führe vor Augen deinem
Sohn, unserem liebsten Herrn, Jesus
Christus, Brust(-bein) und Mutterbrust,
mit der Bitte, selbst Gott, dem
Vater, vor Augen zu führen Seite
und Wunden, indem er uns als
Diener und Dienerinnen darbiere,
die wir der kostbarste
Preis seines Blutes sind. Durch
dich, Jesu Christe, Heiland der Welt,
der du als Gott lebst und regierst
von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Literatur:

AHMA 52, 1909, S.183

Chevalier,U.: Repertorium I, 1892, S.128, Nr.2175

Ders.: Repertorium IV, 1912, S.312, Nr.40727

Ders.: Repertorium V, 1921, S.56, Nr.2175 und 433, Nr.40727

Daniel,H.A.: Thesaurus II, 1844, S.327

Dreves,G.M.; Blume,C.: Hymnendichtung, 1909, II S.218f

Europäische Kunst, 1962, S.182f

Hermann,H.J.: Verzeichnis VII,3, 1938, S.111-117, Abb.3

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.388
Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.308
Mone,F.J.: Hymnen I, 1853, S.280f, Nr.213
New Catholic Encyclopedia I, 1967, S.1124
ODC, 1974, S.115
Roth,F.W.E.: Hymnen, 1887, S.35f, Nr.121
Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.944
Unterkirchner,F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.56

181 Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 14245, fol 191v

um 1415-20; 17,8 x 8 cm

Kommentar: Die aus St-Victor stammende Handschrift 14245 der Pariser Nationalbibliothek enthält lateinische Texte verschiedener Autoren und verschiedenartigen Inhalts, die im 12., 13. und 15.Jh. eingeschrieben worden sind. Unter den Schriften, die im 15.Jh. hinzugefügt wurden, ist auch eine Auslegung Gregors d.Gr. zum Hld (S. Gregorii Magni super Cantica canticorum expositio). Sie enthält auf fol 191 eine querrechteckige „Schmerzensmann-darstellung“, in der der „Schmerzensmann“ zwar wieder seinen Platz in der Bildmitte hat, in der er aber dennoch nur ein Bildelement unter vielen ist. Er sitzt - gehalten von einem hinter ihm stehenden Engel - auf dem breiten Rand eines mächtigen, oben offenen Kastensarkophags und stützt sich mit der rechten Hand auf dem Sarkophagrand auf, während seine linke Hand leblos herabhängt. In beiden Händen sind große Wundmale sichtbar. Der „Schmerzensmann“ ist in dieser Darstellung merkwürdig zwiespältig wiedergegeben, einerseits sitzt er, stützt sich ab, hält sein nimbiertes Haupt geneigt, hat eine blutende Seitenwunde, wird aber andererseits im Sitzen gehalten, läßt den linken Arm leblos herabhängen und hat seine Augen geschlossen. Eine solche Figurenauffassung ist nach irdischen Maßstäben nicht möglich, sie läßt die Figur unwirklich erscheinen. Genau diese Wirkung scheint jedoch beabsichtigt, denn auch der Raum, der den „Schmerzensmann“ umgibt, ist kein realer Raum. Hinter der Zweifigurengruppe erscheint vor einem undifferenzierten Hintergrund der Querbalken eines Kreuzes, über dem ein Seil und ein Gewand hängen und unter dem weitere arma wie zwei Geißeln und die Leiter, das Essiggefäß, eine Lampe, eine Augenbinde, ein Schwert und die drei Würfel aufgereiht sind. Seitlich begrenzt wird dieser Bildabschnitt durch zwei T-Kreuze. Zur Linken des „Schmerzensmannes“ schließt sich neben der Dornenkrone, einer Hand, einem männlichen Gesicht und einem Hammer eine steil ansteigende, bewachsene Hügel Landschaft an. Zur Rechten hingegen klingt die Darstellung nicht in einer Landschaft aus, sondern hier kniet eine, durch eine Mitra als Bischof und den Nimbus als Hl. kenntlich gemachte Figur zwischen arma wie der Waschschüssel des Pilatus, den drei Nägeln, dem Schwammstab, der Geißelsäule, der Lanze und zwei Geißeln. Der hl. Bischof ist ins Gebet versunken, sein Blick ruht auf dem „Schmerzensmann“. Da die „Schmerzensmann-darstellung“ in einer expositio Gregors d.Gr. erscheint, liegt es nahe, bei dem Bischof an Gregor d.Gr. zu denken. Die Darstellung käme dann der Legende von Gregors Vision des „Schmerzensmannes“ (vgl. die Ausführungen zu Abb.21) sehr nahe. Sie kann aller-

dings keine bildkünstlerische Umsetzung dieser Vision sein, da Gregor d.Gr. hier nicht bei einer Meßfeier dargestellt ist, und somit für den Bildentwurf der „Gregorsmesse“ ein konstitutives Moment fehlt. Sie kann aber sehr wohl die aus der Legendenüberlieferung isolierte Person Gregors d.Gr. in die Darstellung einbeziehen, da es sich um eine Darstellung handelt, die durch die Arma und teilweise durch die Figurenauffassung an das menschlich unerträgliches Leid erinnert, aber durch den dienenden Engel, den Gottesboten, und durch die Figurenauffassung auch an den erinnert, der dieses Leid überwunden hat. Gregor d. Gr. hat mit seiner Vision diese Überwindung des Leidens bezeugt. Seine Einbeziehung erscheint also sinnvoll, wenn sie auch für Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ nicht im Meßgeschehen erscheint, ungewöhnlich ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Engelpietà (3.2.)

Literatur:

Inventaire...a la Bibliothèque Imperiale 14232-15175, 1869, S.2

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.233, 235, 372, *Abb.122*

182 Halberstadt, Dom, Pluviale

1425-30; ca. 30 cm (Figur)

Kommentar: Der Halberstädter Domschatz bewahrt unter seinen zahlreichen wertvollen liturgischen Gewändern auch ein lachsrotes Pluviale mit Goldbrokatapplikationen auf. Das Pluviale, das vorn offen ist und nur mit einer Schließe zusammengehalten wird, hat auf dem Rücken einen an eine Kapuze erinnernden Schild. Auf diesem ist in dem Halberstädter Beispiel die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ in Nadelmalerei aufgebracht. Der nur mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ hält in der linken Hand eine Lanze, Daumen und Zeigefinger der rechten Hand liegen an der blutenden Seitenwunde. In beiden Händen sind die Nägelmale der Kreuzigung sichtbar. Der „Schmerzensmann“ hält sein von einem verzierten Kreuznimbus hinterfangenes Haupt, auf dem eine gedrehte Dornenkrone sitzt, nach rechts geneigt, die Augen sind geöffnet, wirken aber gebrochen. Da das Pluviale bei liturgischen Handlungen mit Ausnahme der Messe getragen wurde, kann der „Schmerzensmann“, um der Verschiedenartigkeit der Anlässe gerecht zu werden, hier nur in einem allgemeineren Sinn erscheinen. Da er an dieser Stelle für die Gläubigen gedacht war, denn ihnen war er sichtbar, und zwar immer dann, wenn der Träger des Gewandes ihnen den Rücken zuwandte, kann die Anbringung der Darstellung hier nur als allgemeiner Hinweis an die Gläubigen verstanden werden, das der, dessen Opfer den Menschen Leben ermöglicht, gegenwärtig ist.

Literatur:

Hinz, P.: *Vergangenheit*, 1963, S.190, *Abb. auf S.192*

183 Florenz (Firenze), S. Marco, Wandmalerei

1437-45; 1,65 x 1,42 m

Kommentar: In ein Bogenfeld der 26. Zelle des Florentiner Klosters S. Marco, das heute das Museo dell'Angelico beherbergt, hat Fra Angelico (1387/1400-1455) die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ eingefügt bzw. von Mitarbeitern einfügen lassen. Der hier an die Zellenwand gemalte, 1967 und 1983 restaurierte „Schmerzensmann“ steht in einem, die gesamte Bildbreite einnehmenden Sarkophag. Er hat sein, von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt nach rechts geneigt und weist der vor dem Sarkophag sitzenden Maria und dem auf der anderen Seite knienden hl. Dominikus mit nach unten ausgestreckten Armen die Wundmale in seinen Handflächen. Während Maria in Trauer versunken dies nicht wahrnimmt, betrachtet der hl. Dominikus die Handfläche sehr genau. Die Meditation über die Wunden und die sie verursachenden Ereignisse ist Anliegen dieser Darstellung. Neben den Malen in den Händen sind deshalb auch die klaffende, aber nicht blutende Seitenwunde und einige arma angeführt. Im Mittelpunkt der arma steht hier wieder ein großes Kreuz mit dem lateinischen Kreuztitulus INRI. Unter seinem Querbalken sind auf der einen Seite die Verleugnung des Petrus, eine Hand mit den drei Nägeln, sowie der Judaskuß und eine Lampe, auf der anderen das verbundene Haupt Jesu, ein Stock, das Abzählen der Silberlinge, zwei Hände und das Gesicht einer Frau zu erkennen. Die arma scheinen in einem dunklen Raum, der hinter einem in der Mitte durchhängenden Tuch liegt, zu schweben. Außerhalb dieses Raumes, d.h. vor dem Tuch, stehen nur Lanze, Schwammstab und Geißelsäule, die aber trotzdem dunkel gehalten sind und so dem alles überstrahlenden „Schmerzensmann“ genauso untergeordnet sind, wie die anderen arma und die vor dem Sarkophag Dargestellten.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.59, 62

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.221, 223, 290, *Abb.718*

184 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstich

um 1440

Kommentar: Durch die Drastik seiner Darstellung ungewöhnlich und besonders eindrücklich ist der Kupferstich des um 1430/50 tätigen Mstrs. der Spielkarten, der in dem in Hamburg aufbewahrten Blatt wiedergegeben wird. Der „Schmerzensmann“ steht auf einem kahlen Hügel inmitten von arma. Die nur mit einem Lententuch bekleidete hagere Gestalt kann sich nur mit Mühe auf den leicht eingeknickten und nach rechts gedrehten Beinen halten. Die Spannung, die trotz der Erschöpfung den

gesamten Körper durchzieht, tritt am deutlichsten in den frei neben dem Körper gehaltenen Armen zutage. Aus ihnen treten einzelne Muskeln heraus, die Hände werden in schmerzhafter Geste gehalten. Aus den auf dem Handrücken der linken und der Handfläche der rechten Hand - aber auch in beiden Füßen - zu erkennenden Wundmalen tritt Blut. Das Haupt des „Schmerzensmannes“ ist erschöpft, fast leblos auf die rechte Schulter gesunken, seine Augen sind geschlossen. Trotz des jämmerlichen Eindrucks, den der Dargestellte hinterläßt, wird sein Haupt vom Nimbus, dem Zeichen, das die Heiligkeit einer Person anzeigt, hinterfangen. Der Erbärmliche bleibt also auch in dieser Trostlosigkeit - allein vor dem Kreuz - der Christus, der Sohn Gottes. Die arma, die ihn überall umgeben, bedrängen ihn. Sie verstärken den Eindruck der Isolation, in der sich der „Schmerzensmann“ hier befindet. Auf dem Boden liegen und stehen - den für den „Schmerzensmann“ zur Verfügung stehenden Raum begrenzend - die Würfel, das Gewand, die Nägel und der Hammer zur Linken, eine Rute, eine Geißel, eine Augenbinde, Stöcke, die Dornenkrone, sowie Geißelsäule, Schwammstab, Lanze und eine große Fackel zur Rechten. Die verbleibende Bildfläche ist mit Gesichtern und Händen ausgefüllt, von denen nur einige - wie das spuckende Gesicht, die Hand mit den Silberlingen und die Hand mit Haarbüschel - zu deuten sind. - Es ist leider nicht bekannt, in welchem Zusammenhang der Mstr. der Spielkarten den Kupferstich schuf, so daß Aussagen zu seiner Verwendung derzeit nicht möglich sind.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.111, Abb.10

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.124f

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.207, 288, Abb.667

185 Brügge (Brugge, Bruges), Collection Renders, Tafelbild
1420-40

Kommentar: Als einzige unter den Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ zusammen mit den arma Christi darstellen, holt ihn das Brügger Tafelbild in die „gute Stube“. Die Ganzfigur steht hier in einem gefliesten, mit einer Wandtäfelung versehenen Raum, der durch einen, vom Haupt des „Schmerzensmannes“ ausgehenden Strahlenkranz erhellt wird. Seine fein säuberlich angeordneten Strahlen reichen hinter bis zu zwei - im Verhältnis zum „Schmerzensmann“ sehr kleinen - knienden Figuren, einem Mönch, der ein aufgeschlagenes Buch hält, aber weder in das Buch noch auf eine, der im Raum befindlichen Personen sieht, und einem kindhaften Engel mit demütig gesenktem Haupt, der in seinem Arm die mit einem Strick umwundene Geißelsäule hält. Der hagere, mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht, den linken Fuß leicht vorgesetzt, zwischen ihnen. Er legt seinen linken Arm um den Stamm eines großen Kreuzes, dessen Querbalken Rute und Geißel,

sowie ein großes weißes Tuch trägt und an den die Lanze gelehnt ist. Die rechte Hand des „Schmerzensmannes“ liegt an der stark blutenden Seitenwunde. In beiden Händen, aber auch in den Füßen sind tiefe, leicht blutende Wundmale sichtbar. Die Darstellung in der Slg. Renders in Brügge wurde wahrscheinlich als privates Andachtsbild angefertigt, das in dem „Schmerzensmann“ sowie in den von diesem und dem Engel gehaltenen arma seinen Gegenstand hat, und auf das das Stehen des „Schmerzensmannes“ in einen „profanen“ Raum und der kniende Mönch einstimmen. Die Darstellung ist mit dieser Verwendung inhaltlich auf der Höhe der Zeit.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.81, 138

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.113, *Fig.14*

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.248, Abb.105

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.292, 305

186 Berlin, Staatliche Museen, Reliquienschrein

1.V.15.Jh.; 10,5 x 12,2 cm (geschlossen), 22,5 x 12,5 cm (geöffnet)

Kommentar: Ein miniaturhaft kleiner vergoldeter Reliquienschrein aus Kupfer, der aus der Slg. Figdor stammt, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Hll. Katharina und Barbara, bei geöffneten Flügeln die Hll. Petrus und Paulus, sowie im Mittelfeld ein Elfenbeinkruzifix und 22 Reliquien, die erst im 17./18.Jh. eingefügt wurden. Auf seiner, durch Hochschieben zu öffnenden Rückseite trägt er die Darstellung eines „Schmerzensmannes“. Dieser ragt als Halbfigur hinter dem Golgathahügel auf. Er hält seine Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß die in der Gravur deutlich markierten, länglich gebildeten Wundmale in den Händen sichtbar sind. Der „Schmerzensmann“, der auf dem leicht nach rechts gewendeten Haupt eine gedrehte Taukrone mit einem Kranz nach oben stehender sehr spitzer Dornen trägt, steht bemerkenswerterweise nicht im Zentrum dieser Darstellung. In diesem steht vielmehr das Kreuz, dem der „Schmerzensmann“ zusammen mit den dargestellten arma zugeordnet ist. Unterhalb der Zentraldarstellung liegt schräg im Abhang verschwindend der Sarkophag. Rechts von ihr sind Lanze und Schwammstab, Leiter und Schwert, Augenbinde, Lampe, die Silberlinge, ein Stock, eine Rute, eine Geißel, die Würfel und das Gewand sowie links von ihr, und damit oberhalb des „Schmerzensmannes“, ein Hammer, eine Zange, der Hahn aus der Verleugnung Petri, die Geißelsäule und die drei Nägel angeordnet. Die Unterordnung des „Schmerzensmannes“ gegenüber dem Kreuz, aber auch seine Gleichordnung gegenüber den anderen arma ist sehr ungewöhnlich und eigentlich auch sinnwidrig, denn die arma sind Zeichen, die an einzelne Leidensstationen dessen erinnern sollen, der all diese Stationen durchlitten hat und damit das sie verbindende Element darstellt. Diese Zeichen scheinen sich hier aber zu verselbständigen und eines verbindenden Elements nicht zu bedürfen. Doch was soll z.B. ein Hammer in der Darstellung, wenn

er nicht an die Kreuzannagelung Jesu Christi erinnert? Vielleicht soll der Gedanke an den, der die Qualen der arma erlitten hat, als hinter der Darstellung stehend und die arma „unsichtbar“ verbindend, begriffen werden. Doch warum ist er dann in persona eingefügt? Die Prioritätensetzung in dieser Darstellung ist - wie man sie auch wendet - nicht schlüssig nachzuvollziehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.428

Abbildung: Bildarchiv Foto Marburg

187 Erfurt, Schottenkirche, Steinplastik

um 1450; 1,70 m

Kommentar: Außen an der Westfassade der Erfurter Schottenkirche ist eine in Sandstein gearbeitete Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ angebracht. Der kräftige, etwas kantig wirkende Körper ist mit einem kurzen Lententuch und einem, am Hals geschlossenen, über den Rücken herabfallenden Mantel bekleidet. Im Unterschied zu zwei anderen Beispielen, die außen an Westfassaden von Erfurter Kirchen stehen (Abb.277 und 278), hält der „Schmerzensmann“ an der Schottenkirche keinen Kelch, sondern eine Rute und eine Geißel in seiner linken Hand. Er ist also im Unterschied zu diesen nicht in den Zusammenhang der Eucharistie, sondern in den der Passion gestellt, und zwar sehr nachdrücklich, denn auch die an die Seitenwunde gelegte rechte Hand, die tiefen Wundmale in Händen und Füßen, das erschöpfte Sich-Neigen des Oberkörpers und die derbe Dornenkrone, die auf dem nach rechts fallenden Haupt sitzt, weisen auf das vom „Schmerzensmann“ in der Passion Erlitene hin. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ an der Schottenkirche ist somit - im Unterschied zu Abb.186 - in sich vollkommen schlüssig.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.87f, 154, *Abb.90*

Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.58f, Taf.8

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.248

2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion

a) Maria

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 4, 11, 12, 14, 28, 78, 102, 104, 105, 115, 125, 126, 141, 183, 260, 264, 275, 283, 285, 304, 336, 338, 340, 341, 343, 345, 364, 386, 387, 440, 444, 450

188 Florenz (Firenze), Casa Horne, Tafelbild

1.H.14.Jh.; 37 x 27 cm

Kommentar: Um die Einbeziehung von Maria, der Mutter Jesu, in die „Schmerzensmandarstellungen“ deutlich zu machen, wird häufig auf die - von Panofsky veröffentlichte - linke Hälfte eines Diptychons in der Casa Horne in Florenz hingewie-

sen. Sie zeigt den halbfigurigen „Schmerzensmann“ mit seiner Mutter. Maria steht hinter ihrem Sohn und legt ihm von hinten ihre linke Hand auf die Schulter. Ihre rechte Hand ist an seinen rechten Oberarm gelegt. Der „Schmerzensmann“ erwidert die ihm erwiesene Zuneigung, er wendet sein Haupt mit den leicht geöffneten, aber leblosen Augen nach rechts, nicht aber seinen gesamten Körper. D.h. er wendet sich seiner Mutter nicht ganz zu, sondern bezieht sie „am Rande“ mit ein. Der „Schmerzensmann“ erinnert mit den vor dem Körper übereinandergelegten Armen, der eher schematischen Wiedergabe des Brustkorbes und der Haar- und Bartbehandlung sehr stark an byzantinische Beispiele. Eine enge Beziehung zwischen zusammen dargestellten Personen ist dort jedoch nicht zu beobachten. Der Diptychonflügel steht somit gewissermaßen zwischen den „Fronten“. Er hat zwar die typische Isolation aufgegeben, zu einer wirklichen Verbundenheit von „Schmerzensmann“ und Maria - wie in westlichen Darstellungen vorhanden - jedoch nicht gefunden. Der Flügel scheint also aus einem Gebiet zu stammen, in dem Einflüsse beider Kunstkreise wirksam waren. Da der „Schmerzensmann“ und Maria vor dem Querbalken eines Kreuzes stehen, auf dem eine lateinisch geschriebene Inschrift steht, erscheint es am sinnvollsten, anzunehmen, daß der Flügel aus der Toskana (Wessel) bzw. der Umgebung Venedigs (Garrison und Kermer) stammt. Leider hat sich zu diesem Flügel des Diptychons das Pendant, d.h. der rechte Flügel nicht erhalten, so daß zum Gesamtprogramm keine Aussagen möglich sind. Ein Vergleich mit anderen Diptychen - wie Abb.189 - bestätigt eher die Sonderstellung des Florentiner Flügels. Einerseits ist auf Diptychen nirgends eine solche Zweifigurengruppe auf einem Flügel zu finden. Maria und der „Schmerzensmann“ sind meist auf die beiden Flügel verteilt. Andererseits gibt es Beispiele, auf denen eine enge Verbindung zwischen Mutter und Sohn besteht. Diese Darstellungen sind jedoch nicht auf Diptychen, sondern auf Wand- und Tafelbildern zu finden. Der in Tempera auf Holz ausgeführte Diptychonflügel ist also eine Ausnahmerecheinung, da er Maria und den „Schmerzensmann“ trotz verwendeter byzantinischer Formensprache zusammenrückt, wenn auch nicht zusammenschließt, und da dies auf einem Diptychonflügel und nicht auf einem Wand- oder Tafelbild geschieht.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

(G)OLC (Kopf) ATA

Golgatha

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.112

Deane,S.N.: Proceedings: AJA Ser.2, 28, 1924, S.78

Garrison,E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.211

Ders.: Panel Painting, 1976, S.103, Nr.268

Kermer,W.: Studien, 1967, I S.66-68, II S.84f, 199, Abb.104f

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.41, 43f, Abb. auf S.41

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.Xf, XIII, XV, XXXIII, *Abb.4*

Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.91, 94, *Abb.2*

Os,H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.72, Pl.15a

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.2, 31

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.224f, 240, 286
 Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.261f, 268f, 297,
 Abb.2
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Ringbom,S.: Icon, 1965, S.68
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.221, 225, 227, 290, Abb.730
 Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.165f
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7, 12
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.198f
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.179
 Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495
 Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1032

189 London, National Gallery, Diptychon

um 1340; 58,5 x 38,5 cm

Kommentar: Die Tafel der National Gallery London zeigt - wie Abb.188 - die Halbfiguren des „Schmerzensmannes“ und der Maria und ist - wie diese - der linke Flügel eines Diptychons. Im Unterschied zu Abb.188 hat sich in diesem Fall jedoch der rechte Flügel des Diptychons erhalten. Er befindet sich in der Slg. Lehmann in New York und zeigt Johannes und Maria Magdalena. Sieht man beide Flügel nebeneinander, so wird deutlich, das das Diptychon einen nicht mittig angeordneten, aber als Zentralfigur verstandenen „Schmerzensmann“ zeigt, der von Maria und Johannes flankiert und von der rechts außen stehenden Maria Magdalena betrauert wird. Den „Schmerzensmann“ flankieren bzw. betrauern Personen, die sehr eng mit dem Passionsgeschehen verbunden sind. Maria und Johannes stehen (nach Joh) bei der Kreuzigung unter dem Kreuz und Maria Magdalena wird (bei Mt, Mk und Joh) als Zeugin der Kreuzigung, (bei Mt und Mk) als Zeugin der Grablegung und (bei Mt, Mk, Lk und Joh) als Zeugin der Auferstehung genannt. Die Personen, die den „Schmerzensmann“ umgeben, sind - analog den arma Christi in den Abb.101-187 - aus ihrem szenischen Umfeld herausgelöst und quasi als „Kürzel“ dem „Schmerzensmann“ zugeordnet worden. Daß sie wirklich als „figürliche Hinweise“ auf die Passion zu verstehen sind, wird durch einen Blick auf die Rückseite des Londoner Flügels offensichtlich, denn hier sind einige arma, so ein Kreuz, eine Lanze, ein Schwammstab, ein Hammer, drei Nägel und das Essiggefäß dargestellt. Diese Seite war sichtbar, wenn der linke über den rechten Flügel geklappt und das Diptychon geschlossen war, also bevor der Blick auf die Personen der Innenseiten fiel. Das Diptychon zeigt mit den vorgeordneten arma und den zugeordneten Personen ein schlüssiges Programm, das seinen Angelpunkt in der Person des „Schmerzensmannes“ hat, eines „Schmerzensmannes“, der unbeholfen mit willenlos herabhängenden Armen neben Maria steht, die durch ihre Darstellung auf dem „Schmerzensmannflügel“ unter den beigefügten Personen ausgezeichnet ist. Bei der stark restaurierten Tafel, die 1915 aus der Slg. Thomas Watson Jackson in die Slg. Henry Wagner und 1924 als Nr.3895 in die National Gallery kam, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden inwieweit die in den schlitzförmig gebildeten, leicht geöffneten Augen und dem langgezogenen Oberkörper besonders augenfällige Unsicherheit in der

Körperbildung dem Künstler zuzuschreiben ist oder durch spätere Retuschen verändert wurde. Der nur mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ wirkt - wie Maria - ungewöhnlich unnahbar und düster. Dieser Eindruck wird auch durch die Verbindung, die Maria durch das Ergreifen des rechten Arms, vor allem aber durch das Berühren der blutenden Seitenwunde sucht, nicht gemildert, sondern eher verstärkt. Beide - Maria wie auch der „Schmerzensmann“ - sind nimbiert und überschneiden jeweils den an den Längsseiten des Diptychonflügels angebrachten Schmuckrahmen. Über ihnen fliegen zwei kleine, sehr dunkel gehaltene Engel, deren Bedeutung im Bild unklar ist, die aber auch auf dem anderen Flügel auftauchen und somit nicht einfach als spätere Zutat erklärt werden können. Die beiden Diptychonflügel, auf denen dem „Schmerzensmann“ Personen aus dem Passionsgeschehen zugeordnet sind, werden Ambrogio Lorenzetti († 1348), der Schule von Bernardo Daddi (um 1295- nach 1348) oder einem Nachfolger des Giotto (1266/76-1337) zugeschrieben.

Literatur:

Borenius, T.: collection: BurlM 27, 1915, S.27

Gronau, H.-D.: Notes: BurlM 53, 1928, S.78, 81, Pl.I

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.68f, II S.55f, 197, *Abb.66 (Ausschnitt)*, *Abb.67*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

190 Venedig (Venezia), Museo Correr, Triptychonflügel

2.H.14.Jh.; 130 x 87 cm

Kommentar: Im venezianischen Museo Correr wird ein Triptychon mit breiter Mitteltafel und zwei Flügeln in halber Breite der Mitteltafel aufbewahrt. Es zeigt am unteren Rand eine über alle drei Flügel hinweggehende Reihe von Aposteldarstellungen und darüber in der Mitteltafel Maria mit dem Kind, sowie auf den Flügeln jeweils drei Darstellungen in rundbogig geschlossenen Feldern. Im oberen der drei Felder auf dem rechten Flügel ist der „Schmerzensmann“ zusammen mit Maria dargestellt, und zwar in einer sehr stark an Abb.188 erinnernden Form. Der „Schmerzensmann“ ist auch hier in Halbfigur mit vor dem Körper übereinandergelegten Armen gegeben. Die ebenfalls halbfigurige Maria steht hinter ihm und hat ihre linke Hand auf seine Schulter und ihre rechte an seinen rechten Oberarm gelegt. Sie zieht den „Schmerzensmann“ sanft an sich, so daß sich dessen Körper leicht nach rechts neigt. Der „Schmerzensmann“ unterstützt diese Bewegungsrichtung, indem er sein Haupt nach rechts fallen läßt. In Schulterhöhe der geschlossenen Zweifigurengruppe ragt an beiden Seiten der Querbalken des Kreuzes hervor. Er weist zusammen mit den in Händen und Seite sichtbaren Wunden auf das Geschehen der Passion, dem auch Maria beiwohnte. Doch dieser Hinweis erscheint auf dem Triptychon singulär. Eine Erklärung für die Einfügung der Darstellung ist nur über die Person der Maria möglich. Sie ist die einzige, die zweimal - im gleichen Maphorion - dargestellt ist. In der Mitteltafel hält sie das Kind, das sie geboren hat, auf dem Schoß. Im oberen Feld des rechten Flügels umarmt sie den „Schmerzensmann“. Sie steht also sowohl am Anfang des Lebensweges des Sohnes als auch an seinem Ende.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.66-68, II S.206, *Abb.281*

Mariacher, G.: Museo Correr, 1957, S.138f

191 Parma, Baptisterium, Fresko

2.H.14.Jh.; 1,61 x 1,23 m (Wandfeld)

Kommentar: In der Nordwestapsis des Baptisteriums von Parma ist über einer mächtigen Christophorusdarstellung ein hochrechteckiges Bildfeld mit kassettiertem Rahmen abgetrennt worden, in dem vier Halbfiguren zu einer Dreieckskomposition zusammengefügt sind. Über den bärtigen Propheten Sacharja und Jesaja, die an den Längsseiten den Bildrahmen überschneiden, erscheinen der „Schmerzensmann“ und Maria, die auch hier - wie schon in den Abb.188 und 190 - eine Zweifigurengruppe bilden. Doch steht weder - wie durch die Abb.188 und 190 ähnliche Anlage zu vermuten - Maria noch ihre Beziehung zum „Schmerzensmann“ im Mittelpunkt. Das Augenmerk dieser Darstellung liegt vielmehr auf den Wunden, die in den Händen und der Seite des „Schmerzensmannes“ groß und blutend dargestellt sind und auf die die beiden Propheten und der „Schmerzensmann“ mit ihren Schriftbändern hinweisen. Während Sacharja einen Dialog mit dem „Schmerzensmann“ zu rekapitulieren scheint, gleicht die Aussage des Jesaja, der seine rechte Hand auf sein Herz legt, einem Bekenntnis, das der Aufforderung des „Schmerzensmannes“ nachzukommen versucht und - mit einer Passage aus dem sog. vierten Gottesknechtslied - die Wunden und ihren Sinn bedenkt. Zu ihm blickt denn auch der „Schmerzensmann“, nicht zu Maria, die in dieser Darstellung nur den „verwundeten“ Sohn präsentiert, der aber als „Trägerfigur“ seitens des Sohnes keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Sie steht zusammen mit dem „Schmerzensmann“ in einem achteckigen, mit Wasser gefüllten Taufbecken, was für eine „Schmerzensmannsdarstellung“ höchst ungewöhnlich ist. Das Stehen im Taufbecken trägt dem Raum, in dem die Darstellung angebracht ist, Rechnung, es deutet aber gleichzeitig einen wichtigen Aspekt der Taufe an. Die Täuflinge, die auf Jesus Christus getauft werden, werden „in seinen Tod getauft“ (Röm 6,3), sie werden „begraben durch die Taufe in den Tod, damit, wie Christus auferweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch“ sie „in einem neuen Leben wandeln“ (Röm 6,4). Das Schriftband, das der „Schmerzensmann“ mit seiner rechten Hand hält, spricht demzufolge mit Recht von den Wunden als den Wunden des Königs. Es zeigt eine Perspektive auf, die weit über das Passionsgeschehen hinausgeht.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Bildtexte:

Schriftband des „Schmerzensmannes“:

hic semper du(m) transis recolle

tui vulnera regis qui te /

degegtum vocat ad dectera /

Immer wenn du hier vorübergehst,

vergegenwärtige dir die Wunden

deines Königs, der dich zu Boden Ge-

l(a)etu(m) / (degegtum = deiectum)

worfenen fröhlich zu seiner Rechten ruft.

Schriftband des Sacharja:

quid su(n)t plage iste i(n) medio
manuum tuaru(m) /
et dicet his plagatus sum /
(in domo eorum qui
diligebant me) (Za 13,6)

Was sind das für Wunden zwischen
deinen Händen (= auf deiner Brust)
und er wird sagen: Mit diesen wurde ich
geschlagen (im Hause derer, die mich
lieben.) (Sach 13,6)

Schriftband des Jesaja:

ip(s)e (autem) vulneratus e(st)
p(rop)ter iniquitates nostras /
et adtritus e(st) p(ro)pt(er)
scelera nostra (Is 53,5) /

(Aber) er ist um unserer Missetat
willen verwundet
und um unserer Sünde
willen zerschlagen (Jes 53,5).

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.286, 288, 307, *Abb.109*

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.341f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

192 Florenz (Firenze), S. Felice in Piazza, Wandmalerei

2.H.14.Jh.

Kommentar: Obwohl durch einen profilierten Rundbogen begrenzt, wird in einem Wandfeld von S. Felice in Piazza in Florenz, das die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zeigt, durch die Einfügung eines Segmentbogens versucht, zu einer eigenen Räumlichkeit zu finden. Dies gelingt im großen wie im kleinen aber nur sehr bedingt. Die Gruppe, die am unteren Rand viel Freiraum hat, der ungenutzt bleibt, gerät am oberen Bildrand sehr in Bedrängnis, so daß auf dem kräftigen, langen Oberkörper des „Schmerzensmannes“ nur ein verhältnismäßig kleiner Kopf sitzt. Die beiden Frauen, die neben dem Sarkophag knien, und Maria, die hinter dem Sarkophag steht, verhindern die für einen Sarkophag typische und notwendige längsrechteckige Form, so daß der Sarkophag hier auf eine würfelförmige Kiste reduziert ist, die den „Schmerzensmann“ bestenfalls bis zu den Knien aufzunehmen imstande ist. Doch nicht nur im Umgang mit dem Raum sind Schwächen offensichtlich, sondern auch in der Figurenauffassung. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ wird von Maria, die hinter ihrem Sohn steht, umarmt. Sie legt ihre rechte Hand um seinen Hals und stützt mit ihrer linken Hand den - im Verhältnis zum Körper zu kurzen - linken Arm des Sohnes. Sie legt ihre Wange an seine. Ihre Zuneigung wird jedoch vom „Schmerzensmann“ nur scheinbar erwidert. Er wendet zwar sein Haupt nach links, doch sind seine Augen geschlossen, so daß kein Blickkontakt möglich ist und - verstärkt durch die Haltung des linken Arms - der Eindruck der Leblosigkeit entsteht. Diesem Eindruck widerspricht allerdings, daß der „Schmerzensmann“ lächelt und seinen rechten Arm - wenn auch recht unglücklich zwischen Kopf und Nimbus hindurch - um die neben dem Sarkophag kniende Frau legt. Der Zustand, in dem sich der „Schmerzensmann“ befindet, bleibt also offen, Anzeichen von Leben und von Leblosigkeit stehen nebeneinander. Sowohl Maria als auch die zur Rechten des „Schmerzensmannes“ kniende Frau

suchen körperliche Nähe zum „Schmerzensmann“. In diesem Punkt wird - für die Darstellung ungewöhnlich genug - eine eindeutige Entscheidung getroffen, und zwar zugunsten von Maria. Sie und ihr Sohn bilden eine aus der Komposition heraustretende Sondergruppe im Zentrum der Darstellung, die durch den Kreuzquerbalken nach unten „abgeriegelt“ ist. Die beiden anderen Frauen werden in ihrer anbetenden Haltung festgeschrieben. Nicht klar entschieden ist hingegen wieder wie die anbetenden und den „Schmerzensmann“ berührenden Frauen in der Darstellung des „Schmerzensmannes“ einzuordnen sind? Die bildende Kunst läßt häufig drei Frauen am Ostermorgen am Grab die Botschaft des Engels hören, doch ist dieser Bildentwurf hier nicht verwirklicht. In den Passionsberichten der Evangelien treten drei Frauen jeweils bei der Kreuzigung auf: bei Mt: „Maria von Magdala und Maria, die Mutter des Jakobus und Josef, und die Mutter der Söhne des Zebedäus“, bei Mk: „Maria von Magdala und Maria, die Mutter Jakobus’ des Kleinen und des Joses, und Salome“, bei Lk: „die Frauen“ und bei Joh: „seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala“. Obwohl die Namen variieren, sind hier - bis auf Lk - jeweils drei Frauen genannt. Bei den anderen „Passionsstationen“ sind jeweils nur zwei oder eine Frau angeführt, so daß die Frauen im Bild des „Schmerzensmannes“ entweder in den Zusammenhang der Kreuzigung gehören oder - wie im Falle der Frauen am Grabe - frei gewählt und somit in ihrer Identität nicht bestimmbar sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.270, 305, *Abb.10*

193 Florenz (Firenze), Accademia, Tafelbild

1365; 1,22 x 0,58 m

Kommentar: Umgeben von Maria, Johannes und Maria Magdalena - d.h. von jenen drei Personen, die schon in Abb.189 auftraten - ist auch Giovanni da Milano (zwischen 1346 und 1369 nachweisbar) „Schmerzensmann“ im Tafelbild der Accademia in Florenz. Die Personen, die als Trio keiner Passionsszene klar zuzuschreiben sind, sind hier jedoch nicht über zwei Flügel verteilt, sondern auf einer spitzbogigen Tafel um den, in Dreiviertelfigur erscheinenden „Schmerzensmann“ gruppiert. Trotz des geringen zur Verfügung stehenden Raumes sind dabei Maria und der „Schmerzensmann“ von den beiden anderen abgesetzt. Maria hält den Sohn unter der linken Achsel und am rechten Unterarm, sie legt ihre Wange an die des Sohnes und berührt die Wunde in seiner Seite, während Maria Magdalena etwas abseits steht, den linken Unterarm ergreift und von Ferne auf die Seitenwunde blickt, und Johannes die vor ihm Stehenden überragend keinerlei direkten Kontakt zum „Schmerzensmann“ hat. D.h. zwischen Maria und ihrem Sohn existiert eine wesentlich engere Beziehung als zu Maria Magdalena oder Johannes, auch wenn der „Schmerzensmann“ selbst daran nicht aktiv beteiligt ist. Er wirkt durch das leicht

zurückfallende Haupt, die geschlossenen Augen, den leicht geöffneten Mund und den herabhängenden linken Arm leblos, so daß keine Kommunikation mit ihm, sondern nur ein meditatives Betrachten möglich ist. Eine Tafel mit dieser Funktion ist jedoch für ein Kloster, und für ein solches, das Kloster S. Gerolamo sulla Costa in Florenz war die Tafel ursprünglich bestimmt, nicht ungewöhnlich.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Kontext:

Io gouani da melano depinsi
questa tauola i(n) mcccclxv

Ich, Giovanni da Milano, habe
diese Tafel 1365 gemalt.

Literatur:

Battaglia,S.: dizionario, 1961

Belting,H.: Bild, 1981, S.32, 72, 139, 244, 305, Abb.5

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.110

Crowe,J.A.; Cavalcaselle,G.B.: Geschichte I, 1869, S.335f

Gronau,H.-D.: Notes: BurlM 53, 1928, S.81

Kermer,W.: Studien, 1967, I S.68f

Marle,R.v.: development IV, 1924, S.221, 228, 230, Fig.113

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XV, XXXIV, Abb.10

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.269f, 275,
Abb.11

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.68, 109

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.227, 291, Abb.738

Suida,W.: Maler, 1905, S.28, 33f, Taf.25

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.214

194 Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Diptychon

um 1330; 29,2 x 19,9 cm

Kommentar: Wie schon in den Diptychen, die Abb.188 und 189 zeigen, sind Maria und der „Schmerzensmann“ auch Bildgegenstand des von Pietro Lorenzetti (um 1280-1348) geschaffenen Diptychons in Altenburg. Doch unterscheidet sich das Altenburger Diptychon in zwei wesentlichen Punkten von den bisherigen Beispielen. Einerseits sind Maria und der „Schmerzensmann“ hier nicht gemeinsam auf einem Flügel dargestellt, sondern - wie in den Abb.196-200 - jeweils auf einem eigenen Flügel, Maria auf dem linken Diptychonflügel, der „Schmerzensmann“ auf dem rechten. Andererseits hält Maria hier das Kind auf dem Arm. Sie ist also zunächst auf das Kind und erst danach auf den „Schmerzensmann“ bezogen, so daß eine enge Beziehung zum „Schmerzensmann“ - wie etwa in Abb.193 - hier gar nicht intendiert ist. Der „Schmerzensmann“ ist somit auf einem eigenen Flügel ohne unmittelbaren Bezug zum nebenstehenden Flügel dargestellt. Er scheint gegenüber der Außenwelt, verstärkt durch ein - schon in Abb.132 auftretendes - nach allen Seiten den halbfigurigen „Schmerzensmann“ umschließendes Gehäuse mit Dreiecksgiebel, isoliert. Der mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“, der durch die Längsseiten des Gehäuses in seinem Spielraum eingeengt wird, neigt das Haupt nach rechts und blickt mit nur ganz wenig geöffneten Augen traurig vor sich

hin. Er hält seine Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt. In den Händen, aber auch in der Seite sind die bei der Kreuzigung und zur Sicherstellung des bereits eingetretenen Todes beigebrachten Wunden sichtbar, wobei die Seitenwunde leicht blutet. - Der „Schmerzensmannflügel“, der in Tempera auf Holz ausgeführt ist, kam 1844 aus der Sammlung Dr. E. Braun in Rom nach Altenburg. Er ist - dies ist auf der Abbildung leider nicht sichtbar - am unteren Rand des Gehäuses signiert.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Kontext:

PETRVS LAVRE(N)TII DE SENIS
ME PI(N)XI(T)

Petrus Laurentii aus Siena hat mich
gemalt

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.57, 303

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.55, 57, II S.31f, 195, Abb.31, Abb.32

Marle, R.v.: development II, 1924, S.337

Oertel, R.: Malerei in Altenburg, 1961, S.68f, Abb.6

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.8

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.196f

195 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Ospedale 3, ms 52, fol 1 um 1330; 31,3 x 21,3 cm

Kommentar: In Noxadella, einem Vorort von Bologna, existierte um 1329 eine Bruderschaft, die sich Maria zur Patronin gewählt hatte und sich vor allem dem Stundengebet und der Krankenpflege widmete. Dies jedenfalls geht aus dem Inventar des Hospitals von S. Francesco hervor, das in der Biblioteca dell'Archiginnasio in Bologna als ms 52 aufbewahrt wird. Das Inventar zeigt auf fol 1 (3r) die Patronin der Bruderschaft als Schutzmantelmaria mit weit ausgebreitetem Mantel sowie im unteren Teil des Blattes eine im Vergleich zur Schutzmantelmaria, die den Hauptteil des Blattes einnimmt, kleine Initiale I mit der Darstellung eines „Schmerzensmanns“ im Sarkophag. Obwohl die Darstellung des „Schmerzensmannes“ gegenüber der Darstellung der Schutzmantelmaria vergleichsweise klein ist, bezieht der im unteren Teil des Blattes beginnende Text auch Jesus Christus mit ein, ohne jedoch das Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, zu klären. Der in die Initiale eingefügte halbfigurige „Schmerzensmann“ steht in einem - in der Abbildung nur schwer zu erkennenden - kastenförmigen Sarkophag, seine Arme sind vor dem Körper übereinandergelegt, das nimbierte Haupt ist nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. In den Händen und der Seite sind die Wundmale deutlich zu erkennen. Die Darstellung nimmt damit eine bereits in anderen Beispielen - wie z.B. Abb.125, 129, 131 und 135 - auftretende Bildform auf.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Bildtext:

S(AN)C(T)A MARIA VIRGO MATER
O(MNI)UM /

Hl. Jungfrau Maria, Mutter
aller

In xp(ist)i no(m)i(n)e et gloriose beate
virginis /
marie sub cuius uexillo siue
manto so- /
cietas laudum ac etiam
ip(s)ius hospita- /
le situm in burgo noxadelle
ciuitatis /
bo(no)n(iensis) ordinatum est et creatum
et apud ? /
eccl(es)iam fr(atru)m minorum s(an)c(t)i
francisci de bo(no)n(ia) s(c)ilic(et) /

Im Namen Christi und der glorreichen
seligen Jungfrau Maria,
unter deren Fahne (Mantel) die Ge-
meinschaft der
Stundengebete und auch ihr
Hospital,
das in der Vorstadt Noxadella der
Stadt Bologna liegt,
gegründet und geschaffen ist und
bei
der Kirche der Minoritenbrüder des
Hl. Franziskus von Bologna, nämlich ...

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.18, 74, 215, 281, 303, *Abb.18*

Mesini, C.: La Compagnia: AFH 52, 1959, S.361-389

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Rödel, D.: Inventar: LexMA V(1991), Sp.474f

196 New York, Robert-Lehmann-Slg., Diptychon

14.Jh.; 16 x 14,4 cm (ein Flügel)

Kommentar: In der Auswahl seines Bildgegenstandes ist das heute der New Yorker Robert-Lehmann-Slg. zugehörige Diptychon sehr eng an die Abb.198, 200 und 202 anzuschließen. Es zeigt - wie diese und einige andere Beispiele - auf dem linken Diptychonflügel Maria mit dem Kind, sowie auf dem rechten Flügel des Diptychons den „Schmerzensmann“ in Halbfigur. Trotz der äußerlich gegebenen Zusammengehörigkeit erscheinen auch hier beide Flügel als zwei voneinander unabhängige und jeweils in sich geschlossene Darstellungen. Der „Schmerzensmann“ auf dem rechten Flügel, der nur mit einem am unteren Bildrand angedeuteten Lententuch bekleidet ist, steht aufrecht in der Bildmitte. Die Figur ist frontal gegeben und bis in die Haltung der nach oben gekreuzt auf der Brust liegenden Arme symmetrisch aufgebaut. Aus dieser strengen Symmetrie löst sich nur das - trotz geschlossener Augen - aufrecht gehaltene, aber nach rechts, und damit aus der Achse, gewendete Haupt. Der „Schmerzensmann“ steht vor einer neutral gehaltenen Fläche, die nur in dem das Haupt umgebenden großen Kreuznimbus und dem Dreiecksgiebel, durch den der Flügel abgeschlossen wird, eine Auflockerung erfährt. Er wirkt sehr ungelentk und abweisend.

Literatur:

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.8, 13, *Fig.8*

197 Burg Karlstein (Karlštejn), Marienkirche, Altar

2.H.14.Jh.; 1,03 x 0,52 m (Bildfeld), 0,58 x 0,52 m (Aufsatz)

Kommentar: Von dem am Hof Karls IV arbeitenden Italiener Thomas von Modena (1325/26-1378) stammen zwei Altarflügel, die links Maria mit dem Kind und rechts den „Schmerzensmann“ zeigen. Die Bildfelder sind jeweils in eine spitzbogige Arkade mit vorspringenden Seitenpfeilern eingefügt. Über einer um die Pfeiler

herum gekröpften Gesimszone ist in einen Wimperg, der von Fialen flankiert wird, ein zweites Bildfeld sichtbar. In ihm erscheint jeweils ein halbfiguriger Engel mit einem Schriftband in der Hand, das einen im Kirchenjahresablauf auftretenden liturgischen Text (Communio des 4. Adventssonntages, Introitus des Donnerstags nach dem 2. Fastensonntag bzw. Introitus des 12. Sonntags nach Pfingsten) enthält. Der Engel über Maria kündigt die Geburt des Sohnes an, den Maria jedoch schon auf ihrem Arm hält, der Engel über dem „Schmerzensmann“, der eine über der Brust gekreuzte Stola trägt, bittet Gott um Rettung aus einem Geschehen, das - wenn beide Schriftbänder und die dazugehörigen Darstellungen parallel konstruiert sind - schon durchlitten ist. Dies scheint tatsächlich auch der Fall zu sein, denn der „Schmerzensmann“ steht zusammengesunken im Sarkophag, seine Arme liegen auf dessen Rand und die Hände mit den Wundmalen hängen leblos über diesen hinweg. Im Bereich von Hals und Gesicht ist die Darstellung stark zerstört, so daß die Physiognomie nicht zur Beurteilung herangezogen werden kann. Es ist jedoch noch sichtbar, daß das Haupt nach rechts geneigt ist. Somit deutet einiges darauf hin, daß der „Schmerzensmann“ - bis auf das aus der Seitenwunde tretende Blut - ohne Anzeichen von Leben ist. Die Bitte um Errettung ist somit - wie auf dem Marienflügel - ein nachgetragener Hinweis zum Beginn des Geschehens. Leider ist nicht klar, ob die beiden erhaltenen Flügel ursprünglich zu einem Diptychon zusammengefügt waren, wofür die Zusammenstellung der Darstellungen von Maria und dem „Schmerzensmann“ auf anderen Diptychen spricht, wogegen allerdings im konkreten Fall der aufwendige obere Abschluß mit den übereckgestellten Fialen spricht, oder ob sie die Seitenflügel eines Altars waren, dessen Mitteltafel verlorengegangen ist. In beiden Fällen sind für das Programm aber keine weiteren Hinweise zu erwarten. - Auf dem „Schmerzensmannflügel“ ist am unteren Sarkophagrand eine Künstlersignatur angebracht. Der Flügel ist in Tempera auf Holz gemalt, wobei der das Haupt hinterfangende Nimbus in Stuck aufgelegt ist. Er weist neben großen zerstörten Flächen im Bereich von Kopf und Hals noch zahlreiche kleinere Fehlstellen am Sarkophagrand, im Bereich der Brust und im Bereich des Nimbus auf.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtexte:

Deus in adiutorium meum intende
domine (a)d adiu(van)dum (me
festin)a (Ps 69,2)

Eile, Gott, mich zu erretten,
Herr, mir zu helfen!
(Ps 70,2)

ecce con(ci)p(ie)s et parie(s) (Lc 1,31)

Siehe, du wirst schwanger werden und
(einen Sohn) gebären (Lk 1,31)

unter dem „Schmerzensmann“:

THOMAS D(E) MUTINA FECIT

Thomas von Modena hat es gemacht

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.56, 61, 254

Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.: Geschichte II, 1869, S.382f

- Demus,O.: Wanderkünstler: ÖZDP 5, 1951, S.57
 Kermer,W.: Studien, 1967, I S.55, 58f, II S.86f, 199, Abb.108
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.35
 Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.77, 273
 Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.378
 Neuwirth,J.: Wandgemälde, 1896, S.78f, *Taf.II*
 Oettinger,K.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.401
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.65
 Ringbom,S.: Icon, 1965, S.67
 Worringer,W.: Anfänge, 1924, S.68, Abb.17

198 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Diptychonflügel

um 1330-60; 25 x 18,5 cm

Kommentar: Ein weiteres Diptychon, das wie Abb.194, 196, 200 und 202 rechts, neben Maria mit dem Kind auf dem linken Flügel, einen „Schmerzensmann“ als unbedeckte Halbfigur mit den Wundmalen an Händen und Seite zeigt, befindet sich im Besitz der Karlsruher Kunsthalle. Auf der böhmischen, wahrscheinlich aus dem Umkreis des Mstrs. von Hohenfurth stammenden Arbeit sind der „Schmerzensmann“ und Maria einander zugewandt, ohne sich jedoch anzusehen. Maria blickt gedankenverloren nach unten, die Augen des „Schmerzensmannes“ sind geschlossen. Trotzdem besteht zwischen beiden eine Vertrautheit, die den Tenor des Diptychons ganz wesentlich bestimmt und auf den Betrachter übergeht. Während Maria das auf ihrem Arm spielende Kind zu bändigen versucht, scheint der „Schmerzensmann“ auf den ersten Blick leb- und teilnahmslos. Sein nimbiertes Haupt ist zur rechten Schulter geneigt, die Gesichtszüge ruhig und die Augen geschlossen. Er hält seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt, und zwar so, daß der linke Unterarm auf dem rechten liegt. Und hier, im Detail außerhalb des Bildzentrums, zeigt der „Schmerzensmann“ doch auch noch Anzeichen von Leben, denn in beiden Händen sind runde Nägelmale sichtbar, die bluten. Wunden bluten jedoch nur bei Lebenden, nicht bei Toten. Hier löst sich auch der Zeigefinger der linken Hand von den anderen Fingern, die auf dem rechten Unterarm liegen, und weist auf die Seitenwunde. Eine solche Geste ist jedoch nur möglich, wenn Lebens- und Willenskraft vorhanden sind, um den Finger zu bewegen. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ ist in dieser Darstellung also merkwürdig zwiespältig, sie wirkt aber nicht disharmonisch, sondern tritt dem Betrachter erstaunlicherweise als in sich geschlossene Größe gegenüber. Der durchmodellerte Körper des „Schmerzensmannes“ steht vor einem hellen, folienartig wirkenden Hintergrund, der keine die Darstellung erklärenden oder deutenden Hinweise enthält, den „Schmerzensmann“ aber als in sich geschlossene und selbständige Darstellung nachdrücklich betont. Am unteren Bildrand ist eine über die gesamte Breite laufende Inschrift angebracht, die - ebenso wie die über dem Haupt des „Schmerzensmannes“ stehende Inschrift in Abb.150 - zur Bezeichnung des Dargestellten das „*misericordia domini*“ wählt und somit den „Schmerzensmann“ schriftlich in einem spezifischen Sinn definiert, wie es sonst nicht üblich ist. Die hier angebrachte Inschrift ist deshalb von beson-

derer Bedeutung. Die beiden Karlsruher Diptychonflügel sind in Tempera auf Leinwand über Holz gemalt. Sie befanden sich früher in der Privatsammlung W. Ernst in Wien und sind von der Karlsruher Kunsthalle 1957 aus dem Kunsthandel erworben worden.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Bildtext:

misericordia domini

Erbarmen des Herrn

Literatur:

- Belting, H.: Bild, 1981, S.12, 53, 59-61, 254, 264f, 284, 306, Abb.8
Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.6, Abb.2
Frinta, M.: investigation: ArtBull 47, 1965, S.263, Abb.14, 17f
Glaser, K.: Bildmotive: ZBKU N.F. XXV, 1914, S.147f, Abb.3
Kermer, W.: Studien, 1967, I S.56, 60-62, II S.99f, 200, Abb.131
Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.35
Matějček, A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.71f, Abb.45f
Ders.; Pesina, J.: painting 1350-1450, 1950, S.21, 50, Pl.46f
Oettinger, K.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.397
Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.6
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.200
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Ringbom, S.: Icon, 1965, S.67
Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.214, 228, 289, Abb.685
Stange, A.: Malerei, 1934-36, I S.160, 186, Abb.155f
Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.193

199 Meteora, Kloster der Verklärung, Ikone

um 1360-80; 22 x 19 cm

Kommentar: Neben den abendländischen Diptychen, die Maria und den „Schmerzensmann“ zeigen, ist auch eine byzantinische Arbeit gleichen Bildthemas anzuführen, und zwar das an den Rändern sehr stark angegriffene Ikonendiptychon im Verklärungskloster von Meteora. Es zeigt vor einem ungeschmückten hellen Hintergrund auf dem linken Flügel die trauernde Maria, jedoch ohne Kind, und auf dem rechten Flügel einen „Schmerzensmann“, der mit nach rechts geneigtem Haupt vor dem Kreuz steht. Bei beiden ist der Bildausschnitt so gewählt, daß er kurz unterhalb der Brust endet und im Falle des „Schmerzensmannflügels“ die länglich gebildete, leicht blutende Seitenwunde gerade noch am unteren Rand in den Bildausschnitt mit einbezogen wird. Die Oberarme des „Schmerzensmannes“ laufen parallel zum Körper, ohne daß die Unterarme in Ansatz und Haltung sichtbar würden. Ein so hoch genommener Ausschnitt ist für eine byzantinische „Schmerzensmann-darstellung“ jedoch nicht ungewöhnlich, wie Abb.1, 9, 10, 12, 22, 103 und 331 zeigen. Das Diptychon, das von dem Mönch Joasaph, dem ehem. serbischen Kronprinzen Johannes Uroš Palaiologos, der zwischen 1372 und 1381 ins Kloster eingetreten ist, gestiftet worden ist, trägt auf der Rückseite jedes Flügels eine Inschrift, die aus dem 18.Jh. stammt, sich aber durchaus auf eine Inschrift aus der Zeit des Stifters beziehen könnte. Sie berichtet, daß das Diptychon am Karsamstag aufge-

stellt wird, also dem Geschehen zwischen Kreuzigung und Auferstehung zugeordnet wird. Dieser Hinweis ist - selbst wenn er nicht aus der Ursprungszeit stammen sollte - sehr interessant, da Hinweise dieser Art äußerst selten sind.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Kontext:

„Schmerzensmannflügel“:

Ἡ εἰκὼν αὐτῆ, κτ(η)τορικὴ καὶ ἀρχαία οὖσα, τίθεται κατὰ τὸ Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ μετὰ τῆς θεομητορικῆς. Τῆς ἱερᾶς Μονῆς Μετεώρου

Dieses Bild, das das eines Stifters und alt ist, wird am Hl. und Großen Sonnabend auf dem Epitaphios zusammen mit dem der Gottesmutter aufgestellt (Eigentum) des hl. Klosters von Meteora

Marienflügel:

Ἡ εἰκὼν αὐτῆ, κτ(η)τορικὴ καὶ ἀρχαία οὖσα, τίθεται κατὰ τὸ Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ μετὰ τῆς δεσποτικῆς. Τῆς ἱερᾶς Μονῆς Μετεώρου

Dieses Bild, das das eines Stifters und alt ist, wird am Hl. und Großen Sonnabend auf dem Epitaphios zusammen mit dem des Herrn aufgestellt (Eigentum) des hl. Klosters von Meteora

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.167, 172f, 306f, *Abb.59f*

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.7f, 11, Fig.4f

Dobrzaniecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.23

Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.65

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.57, 64, II S.19f, 194, *Abb.17*

Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.19, 21

Os, H.W. van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.69f, Pl.13c und d

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.XVI, 198f, 203, 209, 236, 251, 263, 265, 285

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.213, 228, 288, *Abb.681*

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.178, 185

Weitzmann, K. u.a.: Frühe Ikonen, 1972, S.LXXXIV, *Abb.63*

Ders. u.a.: Ikonen, 1984, S.22

Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

200 Florenz (Firenze), Museum Horne, Diptychon

um 1350; 28 x 25 cm

Kommentar: Ein sienesisches Diptychon, das, trotz der auf der Außenseite befindlichen Inschrift, die einen Mstr. Giorgio Tommaso als Künstler ausweist, dem Kreis des Barna da Siena (1.H.14.Jh., Identität nicht exakt nachweisbar) zugeschrieben wird, zeigt - wie schon *Abb.196* und *198* - auf seinem linken Flügel Maria mit dem Kind und auf dem rechten Flügel den „Schmerzensmann“. Die beiden in Tempera auf Holz ausgeführten Flügel befinden sich noch heute in ihren ursprünglichen Rahmen, sie sind jedoch durch zwei Ringscharniere neueren Datums miteinander verbunden. Beide Flügel zeigen in ihrer Gestaltung durchaus Differenzen. Während Maria das Kind, das ihre Nähe sucht, hält und es anschaut bzw. an ihm vorbei zum „Schmerzensmann“ hinübersieht, steht der „Schmerzensmann“ mit vor dem Körper nach unten gekreuzten Armen und nach rechts geneigtem, nimbiertem Haupt in ei-

nem Sarkophag. Er erwidert den auf ihn gerichteten Blick der Maria nicht, sondern hat seine Augen geschlossen. In seinen Händen und der Seite sind die Wundmale deutlich markiert. Die überschlangen, fast krallenartigen Finger greifen über den Rand des Sarkophags hinaus. Obwohl in der Anlage mit den Abb. 196 und 198 sehr viele Gemeinsamkeiten bestehen, sind weder die Marien- noch die „Schmerzensmandarstellungen“ jeweils miteinander deckungsgleich.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Kontext:

tavoletta di misser Giorgio Tommaso

kleines Tafelbild von Mstr. Giorgio Tommaso

Literatur:

Battaglia, S.: dizionario, 1961

Belting, H.: Bild, 1981, S.32, 57, 69, 99, 264, 305, Abb.10

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.55, 57f, II S.33, 195, Abb.34

Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.71

Ringbom, S.: Icon, 1965, S.67

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.8, Fig.9

201 Markov-Monastir, St. Demetrius, Wandmalerei

1370

Kommentar: In der Demetriuskirche des Markov-Monastir südlich von Skopje (Mazedonien) sind in den Zwickeln oberhalb der Tür, die vom Narthex zum Naos, d.h. vom Vorraum zum Kirchenschiff, führt, bei der Ausmalung der Kirche die Halbfiguren von Maria und dem „Schmerzensmann“ eingefügt worden. Sowohl die Gegenüberstellung von Maria und dem „Schmerzensmann“ als auch ihre Anbringung am Durchgang vom Narthex zum Naos sind sehr ungewöhnlich, da - mit Ausnahme von Abb.11 und 153 - der „Schmerzensmann“ sonst allein und im Altarraum dargestellt ist. Die Darstellung, die evtl. durch bilaterale Ikonen - wie Abb.12 - oder Diptychen - wie Abb.199 - angeregt worden ist, ist aber auch an dieser Stelle sinnvoll. Denn hier ist sie jedem, der in die Kirche eintritt, und nicht nur dem Priester, sichtbar. Sie erinnert ihn gleich zu Beginn an das von Jesus Christus Erlittene, das die Mutter traurig bezeugt. Der breitschultrige, leicht untersetzt wirkende „Schmerzensmann“ hält die Arme vor dem Körper nach oben gekreuzt, so daß die Fingerspitzen jeweils den anderen Oberarm berühren und die Wundmale in den dem Betrachter zugekehrten Handrücken, aber auch die Seitenwunde sichtbar sind. Er hat das Haupt einschließlich des Nimbus' nach rechts geneigt, seine Augen sind geschlossen. Er nimmt also nicht direkt Kontakt zu dem in die Kirche Eintretenden auf, sondern ist von diesem zu betrachten. Durch den hellen Streifen, mit dem das Wandfeld eingefasst ist, wirkt die byzantinische Arbeit wie ein gerahmtes, zur Betrachtung geschaffenes Bild.

Bildtexte:

MP ΘΥ

Mutter Gottes

IC XC

Jesus Christus

Literatur:

- Dufrenne,S.: Images: REByz XXVI, 1968, S.298, 303
Hamann-Mac Lean,R.; Hallensleben,H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.65
Kermer,W.: Studien, 1967, II S.204, Abb.236
Molè,V.: Rezension: BySl X, 1949, S.318-321
Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.18, 21, 33, *Abb.3*
Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.203, 224, 283
Radojčić,S.: Geschichte, 1969, S.85f
Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1033

202 Philadelphia, Slg. John G. Johnson, Diptychon

1350-75; 39 x 50,8 cm (beide Tafeln)

Kommentar: Durch seine ursprüngliche Anlage ist das Stück der J.G. Johnson-Slg. in Philadelphia jenen Diptychen zuzuordnen, die auf ihrer linken Hälfte Maria mit dem Kind und auf der rechten den „Schmerzensmann“ zeigen. Doch die beiden Flügel befinden sich heute nicht mehr in ihren - durch Scharniere beweglich gehaltenen - Originalrahmen, sondern in einem gemeinsamen Rahmen. Für ihre Einordnung als Diptychon fehlt somit ein konstitutives Element, nämlich das der Beweglichkeit der Flügel. Die beiden einander zugewandten Halbfiguren wirken wie nebeneinanderstehende, mit separaten Ornamentrahmen versehene Tafelbilder, die jeweils einzeln zu betrachten sind. Der schmächtige „Schmerzensmann“, der seine Arme vor dem Körper nach oben kreuzt und - so als würde er frieren - fest an den Körper zieht, steht in einem die gesamte untere Bildbreite einnehmenden, schachtartigen Sarkophag. Er neigt sein Haupt, das von einem verzierten Kreuznimbus umgeben ist, nach rechts, seine Augen sind fest geschlossen. Sowohl in den Händen als auch in der Seite sind die Wunden der Kreuzigung zart angedeutet. Der der Nuzi-Werkstatt zugeschriebene „Schmerzensmann“ wirkt sehr zart, zerbrechlich und hilflos, er appelliert in seiner Darstellung, die nur auf seine Person konzentriert ist, sehr stark an das Mitgefühl des Betrachters.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

- Kermer,W.: Studien, 1967, I S.55, 58, II S.61f, 197, *Abb.75*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

203 Basel, Kunstmuseum, Diptychon

um 1360; 20 x 14,5 cm

Kommentar: Ein in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliches Werk tritt dem Betrachter im Baseler Kunstmuseum entgegen. Das hier aufbewahrte zweiflügelige Werk ist ein Diptychon, das gleichzeitig als Reliquiar fungiert. Es zeigt neben zwei figürlichen Darstellungen im Randbereich jedes Flügels abgeteilte Felder, in denen Reliquien liegen. Auch auf diesem Diptychon sind wieder - wie in Abb.196, 198, 200 und 202 - der „Schmerzensmann“ und Maria mit dem Kind dargestellt. Doch entspricht die hier gewählte Flügelaufteilung nicht der sonst üblichen, vielmehr ist der „Schmerzensmann“ hier links und Maria mit dem Kind rechts zu sehen. Unge-

wöhnlich - neben der Einbeziehung von Reliquienfeldern und der „Vertauschung“ der Flügel - ist ferner die merkwürdige Arm- und Handhaltung des rechten flach auf dem Bildrahmen aufliegenden Unterarms und der ungelent nach oben gedrehten Hand, aber auch der Segensgestus der linken - nicht wie üblich rechten - Hand. Die „Flügelvertauschung“, besonders aber der mit der „falschen“, der linken Hand vor der Brust ausgeführte Segensgestus und die Tatsache, daß auch Maria ihr Kind im Vergleich zu anderen Beispielen auf dem „falschen“ Arm hält, legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Baseler Diptychon um eine seitenverkehrte Kopie einer Vorlage handelt, die den anderen Diptychonbeispielen entsprach. Diese Kopie ist jedoch - neben der gerade festgestellten Spiegelbildlichkeit - auch in der Wiedergabe der Figuren verändert. Sie unterscheidet sich von den als Vorlage in Frage kommenden Beispielen dadurch, daß der „Schmerzensmann“ hier nicht mit einem Lenden-, sondern mit einem Manteltuch bekleidet ist, das über die Schultern gelegt ist und die Arme bedeckt, die klaffende Seitenwunde aber unbedeckt läßt. Anstelle des sonst üblichen räumlich begrenzten Kreuznimbus' ist das Haupt hier von einem Strahlenkranz umgeben, der den vorhandenen Kreuzesstamm fast vollständig verdeckt, so daß nur der am oberen Bildrand verlaufende Querbalken des Kreuzes voll sichtbar ist. Die Gesichtszüge des „Schmerzensmannes“ mit den tiefen Falten auf der Stirn, den eingefallenen Wangenknochen und den von der Dornenkrone herührenden Blutspuren auf der Stirn wirken im Vergleich mit denen der Maria auf dem Nachbarflügel hart. Die offenen Augen, die nicht der Gestik der mit Wundmalen gezeichneten Hände folgen, sondern auf Maria gerichtet sind, liegen in tiefen Höhlen. Sie runden die mit einigen Darstellungskonventionen brechende, fremd und unwirklich erscheinende Darstellung, die in Tempera auf Holz ausgeführt wurde, eindrucksvoll ab.

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.82f

Glaser, K.: Bildmotive: ZBKU N.F. XXV, 1914, S.148

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.56, 62f, II S.102f, 200, *Abb.135*

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.36

Woźniak, M.: Reliquiendiptychon: AnzGNM 1992, 1992, S.56

204 Arbizzano, S. Pietro, Triptychon

2.H.14.Jh.; 97 x 65 cm (Mitteltafel)

Kommentar: Im Zentrum eines vielfigurigen, zweizonig aufgebauten Triptychons in der Sakristei der romanischen Peterskirche von Arbizzano steht ein fast die gesamte Höhe einnehmender „Schmerzensmann“ im Sarkophag, der von Maria gehalten und betrauert wird. Beide stehen vor einem Kreuz, das über den oberen Rand in einen spitzbogigen Giebel hinausreicht. Neben ihnen ziehen sich kleine figürliche Darstellungen in zwei übereinanderliegenden Reihen über die - hier abgebildete - Mitteltafel und die Flügel. Während die Flügel jeweils 17 bzw. 18 ganzfigurige monoton nebeneinander aufgereihete Hll. zeigen, sind auf der Mitteltafel auch szenische Darstellungen einbezogen, in der oberen Reihe rechts vom „Schmerzensmann“ ne-

ben drei Hll. die Enthauptung Johannes d.T. und unten neben Paulus und Petrus Martin von Tours, der hoch zu Roß für einen Bettler seinen Mantel teilt, sowie links vom „Schmerzensmann“ der Kindermord, daneben Antonius und Ursula von Köln, die mit 5 Frauen im Schiff sitzt. In die ohnehin kaum Gefühl für harmonische Komposition besitzende, unübersichtlich wirkende Darstellung greifen unter jeder der beiden Zonen in gleichmäßigem Abstand eingearbeitete Fächer ein, in denen Reliquien liegen, und zwar auf den Flügeln zwölf und auf der Mitteltafel neun Fächer. Nur die zentrale Zweifigurengruppe unterbricht diese Abfolge in der oberen Zone. Sie entwickelt sich ungestört nach oben. Das Verhältnis von Maria und dem „Schmerzensmann“ ist hier erstaunlich eng, der „Schmerzensmann“ legt sein Gesicht sanft an das der Mutter, diese stützt den Sohn unter den Achseln und wendet sich ihm zu. Doch auch in der Gestaltung dieser zwei Personen ist eine Uneinheitlichkeit zu beobachten, die das Triptychon als Ganzes prägt. Einerseits hängt der rechte Arm des „Schmerzensmannes“ leblos herab, sind seine Augen geschlossen, andererseits ist der Körper des „Schmerzensmannes“ gestreckt, ist seine linke Hand an die Seitenwunde gelegt, wie es nur einem Lebenden möglich ist. Einerseits hält der „Schmerzensmann“ seinen Kopf dicht an den der Mutter, andererseits sitzt auf seinem Haupt eine Dornenkrone, die die Mutter bei dieser Kopfhaltung verletzen müßte. Die verschiedenen in die Darstellung eingearbeiteten Akzente bleiben, ohne daß zwischen ihnen zu vermitteln versucht wird, nebeneinander stehen. Die Darstellung, die der Schule von Verona zugeschrieben wird, hinterläßt den Eindruck einer derben, unausgewogenen Arbeit.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Bildtext:

inri

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Sandberg-Valalà,E.: triptych: BurlM 53, 1928, S.110, 115f, *Pl.I*, *Pl.II*

205 Wien, St. Stephan, Schlußstein

1375-1400

Kommentar: In dem als Tirna-, Kreuz-, Morandus-, Liechtenstein-, Savoyen- und Eligiuskapelle bezeichneten Rechteckraum mit Kreuzrippengewölbe im Nordwesten des Langhauses von St. Stephan in Wien sind zwei runde skulptierte und farbig gefaßte Schlußsteine im Gewölbe eingefügt, von denen der westliche die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“, der östliche die Halbfigur einer Maria mit Kind aufgenommen hat. Beide Halbfiguren heben sich mit erstaunlicher Plastizität von der dunklen runden Schlußsteinfläche ab. Während Maria aufrecht steht und auf dem leicht abgespreizten rechten Arm das Kind hält, beugt sich der „Schmerzensmann“ - ähnlich dem am Singertor von St. Stephan stehenden „Schmerzensmann“ in Abb.86 - sehr stark zur rechten Seite und damit zu seiner blutenden Seitenwun-

de. Beide Hände liegen an der Seitenwunde und weisen auf sie. Der „Schmerzensmann“ scheint um die Seitenwunde herum angelegt worden zu sein. Die anderen durch einige Blutstropfen ebenfalls betonten Wunden in beiden Händen und auf der Stirn untermauern die mit der Betonung der Seitenwunde vorgenommene Akzentuierung der Darstellung nachdrücklich. Die Wunden bluten, d.h. der, der sie trägt, lebt. Der „Schmerzensmann“ hat die Augen geöffnet, sein Blick ist nach unten gerichtet. Er kann beide Hände an der Seitenwunde halten, sein Körper ist gut durchmodelliert und zeigt keinerlei Entkräftungs- oder Verfallserscheinungen. Die Halbfigur des „Schmerzensmannes“, die lediglich mit einem angedeuteten Lententuch bekleidet ist, zeigt heute eine moderne farbige Fassung.

Literatur:

Kosegarten,A.: Plastik: WienerJb 20, 1965, S.78f, 90, 93, Abb.72f

ÖKT XXIII, 1931, S.213, *Abb.167*, Abb.168

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.80

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Zykan,J.: Schluß-Steine: ÖZKD 10, 1956, S.50, Fig.57

206 München, Frauenkirche (östl. Südportal), Steinplastik

1410-50; 1,25 m

Kommentar: Der schlanke ganzfigurige „Schmerzensmann“ am östlichen Südportal der Münchener Frauenkirche hat auf der gegenüberliegenden Seite des Portals eine Mariendarstellung als Pendant. Doch ist ihre Darstellung hier nicht in der Trauer um ihren Sohn begründet, sondern in dem Bemühen um den durch das Portal eintretenden Gläubigen. Die Marien- und die „Schmerzensmann-darstellung“ stehen also nicht in einem Verhältnis, das die Personen jeweils wechselseitig deutet, sondern beide haben eine gemeinsame Aufgabe. Dieser Aufgabe versucht der „Schmerzensmann“ gerecht zu werden, indem er sich leicht dem durch das Portal Eintretenden zuneigt, sein dornengekröntes Haupt senkt, so daß ein Blickkontakt zum tieferstehenden Betrachter ermöglicht wird, und indem er beide Hände in Schulterhöhe erhoben hält und damit die Wundmale in den Händen weist. Der „Schmerzensmann“, der mit einem stoffreichen, über Schultern und Armen liegenden Mantel und einem mit einer Borte eingefassten Lententuch bekleidet ist, zeigt neben den Wundmalen in den Händen auch von dicken Bluttrauben umschlossene Wundmale in den Füßen und der Seite. Er erscheint auf den ersten Blick als ponderierte Ganzfigur. Doch dieser Eindruck täuscht, denn das Körpergewicht liegt über dem Spielbein und nicht - wie für einen stabilen Stand notwendig - über dem Standbein.

Literatur:

Lieb,N.: Kunst: Land und Reich, 1984, S.197

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.124

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 80, 117f, 156, *Abb.144*

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.304

207 Worcester, Slg. Smith, Tafelbild

2.H.14./1.H.15.Jh.

Kommentar: Ein Tafelbild der Slg. Smith in Worcester, das stark an die spiegelbild-

lich angelegten Abb.188 und 190 erinnert, deren Qualität aber nicht erreicht, zeigt die nur mit einem Lendentuch bekleidete Halbfigur des „Schmerzensmannes“ im Sarkophag, die von der hinter dem Sarkophag stehenden Maria umarmt wird. Die Tafel weist in der organischen Durchbildung der Körper einige gravierende Schwächen auf, so bei den im Vergleich zum Körper stark verkürzten Armen des „Schmerzensmannes“ und der Maria, der zu schmalen Schulerpartie und dem relativ langen Hals des „Schmerzensmannes“, der die scharfe Drehung des Kopfes nach links nicht vorbereitet. Sie weist aber darüber hinaus auch Schwächen in der Darstellung von Räumlichkeit auf. So wirkt das einfarbige Bildfeld, das oben und an den Seiten durch einen mit Blüten besetzten Rahmenstreifen geschlossen wird, flächig, der Sarkophag am unteren Bildrand jedoch ist - zumindest andeutungsweise - kubisch wiedergegeben. Die Tafel erscheint dadurch in der Zone, in der beide „Darstellungsformen“ aufeinandertreffen, unentschlossen. Sowohl der „Schmerzensmann“ als auch Maria sind nimbiert. Ihre Nimben überschneiden sich, da Maria das Gesicht des Sohnes ganz fest an ihr Gesicht drückt, was allerdings der „Schmerzensmann“ nicht bewußt wahrzunehmen scheint. Seine Augen sind geschlossen. Trotz des scheinbar leblosen Zustandes deutet auch hier - wie z.B. in Abb.204 - die Gestik auf Leben, denn die rechte Hand wird locker - ohne daß sie gestützt würde - vor dem Körper gehalten, die linke liegt an der Seitenwunde. In beiden Händen sind die Nägelmale deutlich markiert. Die Zuschreibung zum Œuvre eines bestimmten Künstlers ist bei dieser Darstellung besonders schwierig, von Berenson wird sie Andrea da Firenze zugeschrieben.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Berenson, B.: *trecento fiorentino*: Dedalo 11, 1931, S.1067f, *Abb. auf S.1064*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

208 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Zeichnung

1350-75; 12,5 x 11,7 cm

Kommentar: Die in ihrer Provenienz umstrittene, aber inhaltlich sehr interessante Federzeichnung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Inv.-Nr. Hz 38), die vorher in der Slg. Aufseß aufbewahrt wurde, zeigt zwei Mariendarstellungen, zum einen eine Maria mit dem Kind und zum anderen eine Maria, die die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ im Schoß hält. Maria und der „Schmerzensmann“ sind hier - anders als etwa auf den Diptychen in Abb.196, 198, 200, 202 und 203 - nicht gleichwertig, sondern der „Schmerzensmann“ ist Maria zugeordnet. Daß er Maria und nicht sie ihm zugeordnet ist, ist für den „Schmerzensmann“ eine höchst ungewöhnliche Konstellation, die sich aber - jeweils etwas akzentuiert - in den Abb.209, 211 und 440 wiederholt. In Abb.208 steht die synoptische Darstellung der Mutter mit ihrem Kind und der Maria, die nach dessen stellvertretenden Sühnetod den Sohn wieder im Schoß hält, im Mittelpunkt. Maria ist in beiden Fällen mit einem den ganzen Körper einhüllenden Mantel bekleidet, der ihr äußeres Erscheinungs-

bild sehr ähnlich wirken läßt. Unterschiede der beiden Marien liegen im Detail. In der linken Darstellung trägt sie den Sohn nicht auf dem Arm, sondern vor dem Leib. Der halbfigurige „Schmerzensmann“, der, ohne wirklich von Maria gehalten zu werden, aus ihrem Mantel „auftaucht“, scheint unbekleidet. Er neigt seinen Oberkörper leicht nach links, als wolle er sich auf die ihm gebotene Hand Marias stützen, läßt den Kopf, auf dem eine Dornenkrone sitzt, allerdings auf die rechte Schulter fallen. Er hält die Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß in den nach vorn gedrehten Handrücken die Wundmale sichtbar sind. Weder er noch Maria bemühen sich um Blickkontakt, wie er in der rechten Darstellung vorhanden ist. Die linke Darstellung gleicht einer Präsentation. Die - nach katholischer Auffassung - Reine, vor allen Menschen Ausgezeichnete präsentiert „den, der von keiner Sünde wußte,“ aber „für uns zur Sünde gemacht“ wurde (2 Kor 5,21). Dieser „überirdische“ Zusammenhang wird dem irdischen von einer Mutter mit ihrem Kind gegenübergestellt. Beide Darstellungen beschreiben jeweils einen wichtigen Aspekt des Verhältnisses von Maria zu ihrem Sohn und sind deshalb nebeneinanderstehend auch sehr sinnvoll.

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.114, *Abb.12*

Demus-Witternigg,M.: Schutzmantelmadonna: ÖZDP 5, 1951, S.36f, *Abb.51*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32

Schmidt,G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.288-290

Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.52f, 71, *Abb.25*

209a Maria-Pfarr, Pfarrkirche, Wandmalerei

209b Maria-Pfarr, Pfarrkirche, Wandmalerei (Ausschnitt)

um 1370

Kommentar: An der Südwand des Chores der Pfarrkirche in Maria-Pfarr ist zu Beginn des Jahres 1946 ein Fresko entdeckt worden, das eine Schutzmantelmaria zeigt, auf deren rechtem Arm ein „Schmerzensmann“ von der Größe eines Kleinkindes sitzt. Maria steht, wie z.B. auch die sich westlich anschließende hl. Katharina, unter einem massiven baldachinartigen Gebilde. Unter ihrem Mantel haben viele unbekleidete Personen Schutz gesucht. Zwei knien neben ihr, eine weibliche Gestalt, die durch den über ihr stehenden Großbuchstaben R näher bezeichnet ist, und eine männliche Gestalt, über der ein O steht. Sie knien in einem dem großen Wandbild angefügten, kleinen hochrechteckigen Bildfeld unter einer Konsole und blicken andächtig zu Maria bzw. dem auf ihrem Arm sitzenden „Schmerzensmann“. Sie bitten um jene Hilfe, die die unter dem Mantel der Maria Stehenden schon gefunden haben. Ob dieser Bildentwurf jedoch als Darstellung der Interzession interpretiert werden kann, scheint sehr fraglich, da bei der Interzession Maria die Hilfesuchenden ihrem Sohn empfiehlt, dieser dann Gottvater. Da aber weder Gottvater vorhanden ist, dem Bittende anempfohlen werden könnten, noch eine Kommunikation zwischen Maria und dem „Schmerzensmann“ stattfindet, die als Empfehlung gedeutet werden kann, ist nicht von einer Darstellung der „intercessio“, „der Für-

sprache“, „der Vermittlung“ zu sprechen. Die gemeinsame Darstellung der Schutzmantelmaria und des „Schmerzensmannes“ hat - wie schon in den Abb.102 und 195 - ihren Sinn viel eher darin, das zwei Personen erscheinen, die angerufen werden können, um gleichermaßen Hilfe und Beistand zu gewähren. Der Unterschied in der Größe beider hat - wie durch Abb.340 deutlich wird - dabei keinen Einfluß auf die Aussage. Die geringe Größe des „Schmerzensmannes“ scheint vielmehr durch Darstellungen wie Abb.208 und 211 verursacht zu sein. Der „Schmerzensmann“ neigt - wie auch Maria - sein Haupt nach rechts und verstärkt damit die schon vorhandene Körperdrehung. Da nun zwischen der Haltung der Beine und des Kopfes ein Winkel von fast 90° liegt, wirkt der Körper unorganisch. Dieses Gefühl verstärkt sich noch durch den gegenüber Kopf, Armen und Beinen zu langen und um einiges zu kräftig ausgefallenen Oberkörper. Der „Schmerzensmann“, der nur mit einem knielangen Lententuch bekleidet ist, scheint verkrüppelt. Er weist in den kleinen Händen und Füßen Wundmale auf und hat beide Hände an die sehr breite Seitenwunde gelegt, die linke Hand von oben, die rechte von unten. Er zeigt damit eine Gestik, die einem Kind von der Größe, die für den „Schmerzensmann“ hier gewählt worden ist, nicht möglich wäre.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.114

Demus-Witternigg,M.: Schutzmantelmadonna: ÖZDP 5, 1951, S.35-37, Abb.50

Koeplin,D.: Interzession: LCI II(1974), Sp.347

Kosegarten,A.: Plastik: WienerJb 20, 1965, S.80

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schmidt,G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.288-290

Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.53f, 71, Abb.26

Witternigg,M.: Freskenfund: ÖZDP 2, 1948, S.32-35, 37, Abb.43, Abb.44

210 Erlangen, Universitätsbibliothek, Zeichnung

um 1430; 14,5(24,5) x 21 cm

Kommentar: Die in Tusche und Tinte nach der Art eines Diptychons ausgeführte Erlanger Zeichnung gibt links in Halbfigur Maria mit dem Kind und rechts ebenfalls in Halbfigur den „Schmerzensmann“ wieder. Zwischen den beiden besteht - wie schon in den Abb.196, 198, 200, 202 und 203 - kein Blickkontakt. Maria ist mit ihrem etwas strubbeligen Säugling beschäftigt, der „Schmerzensmann“ in Trauer versunken. Er hat seine Hände erschöpft nach unten gekreuzt übereinandergelegt und hält über dem linken Unterarm einen Zipfel des Tuches, das er um die Lenden gebunden hat. In seiner rechten Hand, deren Handrücken sichtbar ist, ist das Nägelmal deutlich erkennbar und im unbekleideten, abgemagerten Oberkörper klafft eine tiefe Seitenwunde. Der „Schmerzensmann“ hat sein Haupt, auf dem eine breite Dornenkrone sitzt, gesenkt und fast unmerklich nach rechts geneigt. Er ähnelt mit dieser Figurenauffassung zahlreichen anderen „Schmerzensmandarstellungen“, hebt sich jedoch durch die Tatsache, daß er in einer Zeichnung, die die Figuren wie auf

einem Diptychon anordnet, auftaucht, von diesen Beispielen ab. Die Zeichnung, die zu einem Skizzenbuch gehörte oder als Einzelblatt eine Vorlage für ein Diptychon gewesen ist, wurde früher in der Markgräflichen Sammlung in Ansbach aufbewahrt.

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.271f, *Taf.121*

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.63, II S.206, Abb.282

211 Regensburg, Dom, Kirchenväterfenster

1375

Kommentar: Ein Heinrich Me(n)ger zugeschriebenes Kirchenväterfenster im südlichen Seitenschiff des Regensburger Domes zeigt die lateinischen Kirchenväter Gregor, Augustinus, Ambrosius und Hieronymus. Es wird nach oben mit einer Scheibe abgeschlossen, die die Form eines Fünfpasses hat. Im runden Mittelfeld des Fünfpasses steht Maria auf der Mondsichel, sie ist vom Strahlenkranz der Sonne umgeben und trägt die Sternenkrone. D.h. sie tritt hier als das in Offb 12 beschriebene apokalyptische Weib auf, das der Teufel anzugreifen versucht, über das er aber keine Gewalt bekommt. Die Darstellung des apokalyptischen Weibes ist um den im Mantel vor dem Körper der Maria gehaltenen halbfigurigen „Schmerzensmann“ erweitert, d.h. um den, über den der Teufel ebenfalls keine Macht gewinnen kann (vgl. die Versuchungsgeschichten in Mt 4,1-11; Mk 1,12f; Lk 4,1-13), der aber - im Unterschied zu Maria - die Sünde für die Menschen sühnte und damit den Machtbereich des Teufels direkt angriff, so daß die vorhandene Aussage durch die Einbeziehung des „Schmerzensmannes“ noch erheblich verschärft worden ist. Ein dieser Darstellung des apokalyptischen Weibes mit dem „Schmerzensmann“ vergleichbares Beispiel - das keinen Zweifel daran läßt, daß das apokalyptische Weib im mariologischen Sinn zu deuten ist - bietet die Titelseite einer Handschrift des Klosters Krumau, eines Klosters, das der Jungfrau Maria und dem Leib Christi geweiht war (Abb.440).

Literatur:

Berliner, R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.114

Demus-Witternigg, M.: Schutzmantelmadonna: ÖZDP 5, 1951, S.37, *Abb.52*

Elsen, A.: Regensburg, 1940, S.107, 112-116, 151, *Taf.65*

Fonrobert, J.: Apokalyptisches Weib: LCI I(1974), Sp.145-150

Mersmann, W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.92

Schmidt, G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.289f

Vetter, E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.51f, *Abb.24*

212 Sürth (bei Köln), Slg. Dr. Lückger, Steinplastik

E.14.Jh.; 50 cm

Kommentar: Bereits in Abb.126 stand Maria seitlich etwas versetzt hinter dem leblosen Sohn, sah über seine linke Schulter und stützte ihn. In einem Werk, das sich im Besitz der Slg. Dr. Lückger in Sürth befindet, taucht dieses Schema erneut auf. Es wurde hier jedoch nicht für Halb-, sondern für Ganzfiguren und nicht für ein der

Fläche verhaftetes Bild, sondern für eine vollplastische Zweifigurengruppe verwendet. Die aus Bamberger Sandstein geschaffene Plastik zeigt einen „Schmerzensmann“, der sich nicht aus eigener Kraft aufrecht halten kann, dessen Arme glatt herabhängen und dessen Haupt kraftlos auf die rechte Schulter gesunken ist. Wegen der starken Beschädigungen, die der „Schmerzensmann“ im Bereich der Beine aufweist, bleibt unklar, wie die Figur bis zur Standfläche herabgeführt wurde und wie sie bekleidet war. Sowohl der Kopf der Maria als auch der des „Schmerzensmannes“ sind unverhältnismäßig groß. In ihnen konzentriert sich die Aussagekraft des Werkes. Maria ist in stiller Trauer gefangen, der „Schmerzensmann“ in seinem Lebenswillen gebrochen. Sein Haupt, das eine schwere gedrehte Taukrone zu tragen hat, ist ohne Halt, die Augen geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Diese physiognomischen Ausdrucksmittel finden sich auch in Vesperbildern, so daß es nicht verwundert, daß die vorhandene Plastik von einer solchen abgeleitet wurde. Eine Affinität zu den Vesperbildern ist sicher vorhanden, eine Ableitung von ihnen erscheint jedoch sehr unwahrscheinlich, da mit den Abb.192 sowie den Abb.188, 190, 191, 193 und 204 im Bereich der „Schmerzensmann-darstellungen“ weitere Beispiele, die der westfälischen Plastik ähneln, vorhanden sind.

Literatur:

Imago Christi, 1958, S.17, 49, Fig.48

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.274f, Abb.19

213 Gräfrath, Pfarrkirche, Reliquiar

um 1400; 55 cm hoch

Kommentar: Ein Reliquiar, das durch seine äußere Form auf die Reliquie hinweist, die es in sich birgt, besitzt die Pfarrkirche in Gräfrath. Das kreuzförmige Reliquiar bietet im Schnittpunkt von Längs- und Querbalken Platz für eine Partikel des Golgatha-Kreuzes und konnte in drei runden, mit Vierpässen gerahmten Feldern, die in den Querbalken und dem oberen Längsbalken ausgespart sind, noch weitere Reliquienpartikeln aufnehmen. Das von Schnütgen als rheinisches Werk angesprochene Reliquiar zeigt trotz des umfangreichen für die Reliquien ausgesparten Raumes sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite ein Figurenprogramm, zu dem auch ein halbfiguriger „Schmerzensmann“ gehört. Er hat seine Hände übereinandergelegt und sein Haupt nach rechts gewendet hat. Der „Schmerzensmann“ ist in einem rundbogig geschlossenen Bildfeld am oberen Balkenende auf der Vorderseite angebracht und findet seine Ergänzung in zwei Rauchfaß schwingenden Engeln, die in den rundbogig geschlossenen Bildfeldern an den Balkenenden des Querarms sitzen. Auf der Rückseite ist an jener Stelle, die auf der Vorderseite der „Schmerzensmann“ einnimmt, ein Pelikan, das Symbol für das Opfer Jesu Christi, zu sehen. Ihm sind die Evangelistensymbole auf den Querarmen und dem Stamm sowie eine Kreuzigungsdarstellung im Schnittpunkt der Kreuzarme zugeordnet. Es ist zunächst verwunderlich, daß der „Schmerzensmann“ diesen exponierten Platz auf der Vorderseite eines Kreuzreliquiars bekommen hat. Doch wenn man das Programm von Vorder- und Rückseite vergleicht, bemerkt man, daß beide im Opfer Jesu

Christi „gipfeln“ und daß die anderen Darstellungen dieses bezeugen bzw. verehren. Der „Schmerzensmann“ ist figurale Darstellung dessen, wofür das Golgatha-Kreuz bis in die kleinste Partikel hinein steht. - Da der obere kreuzförmige Teil des Reliquiars in dem aus Kupfer gefertigten vergoldeten Schaft nur durch einen eingesteckten Zapfen befestigt war und somit mühelos abgenommen werden konnte, war es möglich, das Reliquiar nicht nur stehend zu präsentieren, sondern das obere, die Reliquien enthaltende, vergoldete Silberteil auch bei Prozessionen mitzuführen. Der Übergang zwischen diesen beiden Teilen, d.h. zwischen zwei Materialien, zwischen einem raumgreifenden und einem flächigen Teil und zwischen einem mit Rankenwerk und einem figural geschmückten Teil, ist hier wohlthuend unauffällig.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.122

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schnütgen, A.: Ausstellung: ZChK 17, 1904, Sp.220-222, *Abb. in Sp.219f*

214 Berlin, Staatliche Museen, HS 78 A 11, fol 31v

1410-19; 29 x 20,5 cm

Kommentar: Im Kupferstichkabinett der Berliner Museen wird u.a. das Buch der hl. Dreifaltigkeit aufbewahrt. Es handelt sich bei diesem Werk jedoch nicht - wie es der Titel vermuten läßt - um eine theologische Abhandlung, sondern um ein Werk, das alchemistische Ideen zu entfalten und mit christlichem Gedankengut zu verbinden sucht. Von dem ungewöhnlichen Werk haben sich - nach heutigem Kenntnisstand - insgesamt neun Fassungen erhalten (neben der Berliner sind dies: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 80061/1; München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 598; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek Helmstedt 433; Dresden, Sächsische Landesbibliothek III,110; Heidelberg, Universitätsbibliothek Pal.Germ. 843 fasc. 3; Donaueschingen, ehem. Hofbibliothek 811; Blankenburg, Bibliothek 188; London, Wellcome Historical Library 164). Für den hier zu behandelnden Zusammenhang sind jedoch nur die Fassungen in München, Wolfenbüttel, Nürnberg und Berlin interessant, denn nur sie enthalten Miniaturen. Die vier illustrierten Exemplare zeigen sehr deutlich, daß das Buch der hl. Dreifaltigkeit nicht nur hinsichtlich seines Inhalts, sondern auch hinsichtlich seiner Illustrationen ein sehr ungewöhnliches Werk ist. Es zieht einerseits bekannte christliche Bildentwürfe bzw. einzelne Motive heran und verbindet sie beispielsweise mit Ausführungen zu den Planeten, den Farben und Metallen, zeigt andererseits aber auch alchemistische Gefäße wie Kolben, Destilliergefäße u.ä.. Eine Darstellung, in der christliche Motive verwendet werden, ist die zweizonige Darstellung auf fol 31v der Berliner HS (in der Münchener HS befindet sich diese Darstellung auf fol 26r, in der Nürnberger HS auf S.50, in der Wolfenbütteler HS fehlt sie). In der ganzseitigen Miniatur ist in der oberen Zone die Krönung der Maria durch den dreieinigen Gott und in der unteren Zone ein Wappen mit einem doppelköpfigen Adler zu sehen, hinter dessen Gefie-

der der „Schmerzensmann“ und über ihm Maria, die die Hände des „Schmerzensmannes“ ergreift, auftauchen. In den Ecken des Blattes schweben die vier Evangelistensymbole, die jeweils ein Wappen halten, das an einem Baumstamm befestigt ist. Daß die einzelnen Elemente einer solchen Darstellung tatsächlich als Versatzstücke verstanden werden und somit auch anderswo ohne Probleme Verwendung finden können, zeigen zwei Blätter der HS: 1. fol 30r (in der Münchener HS fol 24r, in der Nürnberger HS S.48, in der Wolfenbütteler HS nicht vorhanden), ein Blatt, auf dem der doppelköpfige Adler einschließlich des „Schmerzensmannes“ (der hier auf zwei Halbfiguren, David und Jesaja, steht) erneut auftaucht und 2. fol 145v (in der Münchener HS fol 127v, in der Nürnberger HS S.236, in Wolfenbütteler HS nicht vorhanden), ein Blatt, das nur das Wappenschild aus der unteren Zone der Marienkrönung zeigt. Die Darstellungen beider Blätter sind aus der Darstellung der Marienkrönung auf fol 31v „ausgeklinkt“. Fast alle Motive auf fol 31v - die Marienkrönung, die eine Trinitätsdarstellung einbezieht, die Evangelistensymbole und der von Maria an den Händen berührte, ganzfigurige „Schmerzensmann“ mit blutenden Wundmalen in Händen und Füßen, mit nach rechts geneigtem Haupt, offenen Augen und Dornenkrone - entstammen der christlichen Ikonographie, doch ihre Interpretation ist in diesem Fall keineswegs christlich. Ganzenmüller sieht in der Darstellung das „Vorbild einer alchemistischen Operation“ (S.119), Hartlaub versteht sie allegorisch als „die fest und ewig gewordene Wiedervereinigung von Körper und Geist“, als die „Fixatio“ (S.108). Da in der Darstellung sowohl die Dreifaltigkeit als auch die Gruppe der vier Evangelisten erscheint, bringt Hartlaub diese „Siebenergruppe“ mit anderen im Text der HS auftauchenden Siebenergruppen in Verbindung. Für ihn symbolisiert die Siebenergruppe der „hl. Personen und Symbole“ zugleich die sieben Planeten, die sieben Farben, die sieben Tugenden, die sieben Todsünden, die sieben Metalle und auch die sieben Wunden. Die dabei entstehenden Zuordnungen und Abhängigkeiten lassen sich am einfachsten mit folgender Tabelle verdeutlichen:

	Personen	Planeten	Farben	Tugenden	Todsünden	Metalle	Wunden
1	hl. Geist	Mercurius	weiß	sanctitas	ira	Quecksilber	Haupt
2	Gott Vater	Sol	golden/gelb	puritas	immundicia	Gold	linke Hand
3	Lukas	Mars	rot	humilitas	superbia	Eisen	rechte Hand
4	Johannes	Saturnus	schwarz	sobrietas	gula	Blei	rechter Fuß
5	Gott Sohn	Luna	blau	caritas	invidia	Silber	linker Fuß
6	Markus	Jupiter	grau	castitas	luxuria	Zinn	Seitenwunde
7	Matthäus	Venus	grün	pietas	avaritia	Kupfer	Leib

Inwieweit diese Interpretation zutreffend ist, muß offen bleiben, bis es eine kritische Ausgabe des Buches der hl. Dreifaltigkeit gibt, die klar legt, welche der Fassungen die älteste ist und wie sich die illustrierten zu den nichtillustrierten Fassungen verhalten. Zur Berliner HS ist bisher nur bekannt, daß es sich um eine oberdeutsche Abschrift mit 203 zwispaltig beschriebenen Blättern handelt, die Friedrich VI von Hohenzollern überreicht werden sollte und 1898 von Quaritch in London erworben wurde. In jedem Fall ist ein alchemistisches Werk wie das Buch der

hl. Dreifaltigkeit ein sehr ungewöhnlicher Ort für eine „Schmerzensmann-darstellung“. Durch die sieben Wunden jedoch, mit denen der „Schmerzensmann“ auf fol 30r und 31v gezeichnet ist, war er ein Motiv, das in die dargelegten Zusammenhänge eingebunden werden konnte.

andere mögliche Zuordnung:

Trinität (3.1.)

Bildtexte:

obere Bildhälfte:

Diz hertze betzeichent alle, hertze ist der heilge geist diese.

Diese sonne fleisch gotlich

De(us) filius p(ate)r e(st) n(oste)r

Credo in deu(m)

Omnipotente(m) creatore(m)

O(m)ni(a) su(n)t unu(m) esse

joha(n)nes

Scitas luna caritas

Terra

Diese sonne fleisch ist her morgenrot

puritas yesse pr filius

Dieses Herz bezeichnet alle, Herz ist der hl. Geist, diese

Diese Sonne Fleisch göttlich

Gott, der Sohn, ist unser Vater

Ich glaube an Gott

den Allmächtigen, Schöpfer

„alle ding sind ein wesen“

Johannes

Heiligkeit, Mond, Liebe

Erde

Diese Sonne Fleisch ist Herr Morgenrot

Reinheit Jesse Vater Sohn

untere Bildhälfte:

die von der iu(n)cfrauwen svn

pietas

matheus

ffigura specule sancte trinitatis

aia

lucas

die von der Jungfrauen Sohn

Frömmigkeit

Matthäus

Abbildung des Spiegels der hl. Trinität

Seele

Lukas

Literatur:

Ganzenmüller, W.: Buch: AKuG XXIX, 1939, S.95, 106ff, 113, 119, 128f

Hartlaub, G.F.: Signa Hermetis: ZDVKW 4, 1937, S.99f, 106, 108

Kurras, L.: Handschriften, 1980, S.68

Schneider, K.: Handschriften Cgm 501-690, 1978, S.224

Telle, J.: Buch: LexMA II(1983), Sp.812f

Wescher, P.: Verzeichnis...des Kupferstichkabinetts...Berlin, 1931, S.192f

Abbildung: Bildarchiv Foto Marburg

215 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Tafelbild

1420; 109,5 x 46,7 cm

Kommentar: Wie in den Diptychen (Abb.196, 198-200 und 202) und einigen Tafel- und Wandbildern (Abb.188, 190, 191, 193 und 204) ist Maria auch auf einem Tafelbild des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (Inv.-Nr. Gm 1531) der ehrenvolle Platz „zur Rechten“ des „Schmerzensmannes“ eingeräumt worden. Neu ist jedoch, daß sie und der „Schmerzensmann“ als zwei aufeinander bezogene Ganzfiguren zu sehen sind. Maria, die etwas kleiner ist, versucht ihren Sohn mit der rechten Hand zu stützen und mit der linken Hand an der Schulter zu halten, um ihm das Stehen - das der hageren Gestalt sichtlich schwerfällt - zu erleichtern. Sie legt ihren

Mantel um den nur mit einem kurzen, schleierartig dünnen Lendentuch bekleideten Sohn und schaut ihn teilnahmsvoll an. Der „Schmerzensmann“ jedoch erwidert ihre Zuneigung nicht, sondern sucht das Mitleid, das ihm Maria entgegenbringt, beim Betrachter. Obwohl er diesen nicht ansieht, sondern mit nach oben gezogenen Augenbrauen nach unten schaut, „spricht“ er ihn an. Er hält ihm das stark blutende Wundmal in seiner erhobenen linken Hand entgegen und bringt auch die anderen z.T. blutenden Wundmale nicht weniger effektiv ins Spiel. Sein Haupt, auf dem eine Dornenkrone mit spitzen Dornen sitzt, die dem Kopf neue blutende Wunden zufügt, ist kaum spürbar nach rechts geneigt. Es erinnert an die ebenfalls in Nürnberg befindliche Rückseite des Imhoff-Altars (Abb.250). Auch wenn beide Darstellungen in der Bildkomposition und Figurenauffassung Differenzen zeigen, ähneln sich die Köpfe der „Schmerzensmanngestalten“ bis hin zur Verzierung im Nimbus so stark, daß eine Meisteridentität bzw. ein Werkstattzusammenhang zwischen beiden Darstellungen nicht auszuschließen ist.

Literatur:

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.82, 151f

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.225, 290, *Abb.731*

216 Nürnberg, Slg. Dr. Nüßlein, Tafelbild

1430-35; 134 x 79 cm

Kommentar: Abb.215 auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich zeigt auch ein weiteres Nürnberger Tafelbild eine aus Maria und dem „Schmerzensmann“ bestehende Zweiergruppe. Maria und der „Schmerzensmann“ stehen hier jedoch nicht in einem Innenraum wie in Abb.215, sondern in einem Garten und werden von vorn angestrahlt, so daß der hinter ihnen liegende Teil des Gartens leicht verschattet ist. Der bis auf ein links geknotetes Lendentuch unbekleidete „Schmerzensmann“ wirkt durch diesen Lichteinfall sehr hell und tritt damit zu Maria, die einen dunklen Mantel trägt, optisch in Kontrast. Maria steht - wie in Abb.215 - neben dem „Schmerzensmann“ und versucht ihm Halt zu geben, indem sie mit ihrer rechten Hand seinen rechten Unterarm stützt und ihre linke unter seine linke Achsel legt. Sie tut dies, obwohl der „Schmerzensmann“ wachen Bewußtseins auf seinen beiden Beinen steht und die Unterstützung nicht unbedingt nötig hätte. Der „Schmerzensmann“ neigt sein Haupt nach rechts, d.h. in Richtung der neben ihm stehenden Maria, sieht diese aber - wie in Abb.215 - nicht an, sondern blickt - trotz einer Wunden verursachenden spitzen Dornenkrone - versonnen zu Boden. Er sucht - im Unterschied zu Abb.215 - keinen Kontakt zum Betrachter. Die blutenden Wundmale in Händen und Füßen sowie die stark blutende Seitenwunde, deren Blut am Körper herab- und sogar unter dem Lendentuch hindurchläuft, sind nicht um einer Reaktion des Betrachters willen in Szene gesetzt. Der Betrachter des Tafelbildes, das sich zwischenzeitlich in einer Privatslg. in Kissingen befand, ist bei dieser Art der Darstellung zur Betrachtung eingeladen, wird aber nicht zu ihr genötigt.

Literatur:

Burger,F.: Malerei, 1918, II S.280, Abb.344

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.35, Taf.139

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.152

Osten,G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.470, 473f, Abb.12

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.274f, 295, 298, Abb.18

217 Danzig (Gdansk), St. Marien, Diptychonflügel

1425-50; 1,65 x 1,05 m (je Flügel)

Kommentar: Für die Jakobskapelle von St. Marien in Danzig, eine Kapelle, die die Familie Winterfeld 1425 erworben hatte, wurde ein Diptychon angefertigt, dessen feststehender rechter Flügel die Himmelfahrt der Maria Magdalena zeigt, dessen linker beweglicher Flügel, da er über den rechten Flügel geklappt werden kann, auf beiden Seiten bemalt ist. Er zeigt im geschlossenen Zustand die Verspottung, die Geißelung und die Beweinung Jesu Christi sowie im geöffneten Zustand zwei übereinander angeordnete Darstellungen, eine Ecce-homo-Darstellung unten und Maria mit dem Kind sowie den „Schmerzensmann“ oben. Die drei bemalten Seiten des Diptychons lassen sich zu zwei verschiedenen Programmen zusammenstellen. Einerseits beziehen sich die beiden Seiten des linken Flügels mit der Darstellung von Verspottung, Geißelung und Beweinung auf der Außenseite sowie der Schaustellung vor dem Volk und dem „Schmerzensmann“ auf der Innenseite weitgehend auf die Passion Jesu Christi. - Der hagere ganzfigurige „Schmerzensmann“ steht hier vor einem durch den Sternenhintergrund schlecht sichtbaren Kreuz auf dem Deckel eines Sarkophags. Seine Hände sind vor dem Körper nach unten gekreuzt, er ist lediglich mit einem schleierartig dünnen Lendentuch bekleidet. Links neben dem „Schmerzensmann“ ist ein Wappenschild mit einigen arma Christi wie Kreuz, Rute, Geißel, Geißelsäule, Dornenkrone und einer aus der Dornenkrone wachsenden, stigmatisierten, von Strahlen umgebenen Hand angebracht. - Andererseits werden im geöffneten Zustand auf den beiden Flügeln Darstellungen nebeneinandergestellt, die ihren Vergleichspunkt in der Sünde haben. Maria Magdalena, die große Sünderin, die jedoch ihre Sünden bereut und Jesus nachfolgt, wird in der Darstellung des Diptychons von Engeln in den Himmel getragen. Der von Pilatus aus dem Prätorium herausgeführte Jesus wird zwar dem Volk mit den Worten vorgeführt: „Seht, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennt, daß ich keine Schuld an ihm finde“ (Joh 19,4), dennoch muß er sterben. Eine beeindruckende und mutige Gegenüberstellung, die deutlich zu machen versucht, daß der, „der von keiner Sünde wußte, für uns zur Sünde gemacht“ wurde, „damit wir in ihm die Gerechtigkeit würden, die vor Gott gilt“ (2 Kor 5,21). Diesen Sachverhalt für den einzelnen leichter faßbar zu machen, ist Aufgabe der Darstellung über der Ecce-Homo-Darstellung. Der einzelne kann sich an Maria wenden, die als fürsorgliche Mutter dargestellt ist, er kann in der Eucharistie dieses Geheimnisses teilhaftig werden - denn das Blut aus den Wunden in Händen, Füßen und der Seite des „Schmerzensmannes“ „springt“ in feinen Strahlen in einen Kelch, der auf dem Deckel des Sarkophags neben zwei

Tüchern steht - und er kann auf die Kraft von Reliquien vertrauen. Zur Verdeutlichung der dritten Möglichkeit ist zwischen Maria und dem „Schmerzensmann“ eine Reichsreliquie, und zwar die hl. Lanze, die Kaiser Karl IV mit der in der Darstellung sichtbaren goldenen Manschette versehen ließ, eingefügt worden. Daß es sich wirklich um die heute in Wien aufbewahrte hl. Lanze handelt, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß der Künstler Andres von Prewsen (1438 erwähnt) ein Nürnberger Maler der Sebalders Stadtseite war und die hl. Lanze, die sich seit 1424 wieder in Nürnberg befand, alljährlich zum Fest der Hl. Lanze, d.h. dem zweiten Freitag nach Ostern, zusammen mit den übrigen Reichsheiltümern öffentlich ausgestellt wurde, so daß der Nürnberger sie aus eigener Anschauung kannte. Auch das Programm des geöffneten Diptychons ist also geschlossen und sinnvoll, und dies trotz des zunächst sehr disparat erscheinenden Materials. Der „Schmerzensmann“ ist für beide Programme eine Schlüsselfigur, die jedoch in der Einzelbetrachtung - neben ihrem Bezug auf Passion und Eucharistie - noch eine weitere Bedeutungsschicht besitzt. Die Darstellung ist durch die hl. Lanze in zwei gleiche Hälften getrennt, so daß Maria und der „Schmerzensmann“ einander hier wie auf einem der zahlreichen zweifigurigen Diptychen zugeordnet sind, so daß durch bildkünstlerische Mittel ein Diptychon im Diptychon angelegt worden ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtexte:

ecce homo

siehe, ein Mensch

crucifige, crucifige eu(m) (Io 19,5f)

kreuzige, kreuzige ihn (Joh 19,5f).

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.95, 144

Drost,W.: Malerei, 1938, S.47f, Taf.18

Ehrenberg,H.: Malerei, 1920, S.80-82, 86, Abb.68

Emminghaus,J.H.: Lanze I: LThK VI(1961), Sp.792

Kermer,W.: Studien, 1967, II S.110f, 200, Abb.145

Kunsthistorisches Museum Wien, 1987, S.159-164

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.126f

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 68, 153, *Abb.45*

Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.203f

b) Maria und Johannes

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 1, 20, 112, 131, 157, 159, 161, 178, 179, 193, 281, 286, 289, 293, 295, 296, 298, 301, 303, 308, 314, 323, 325, 347, 371, 373, 402, 406, 407, 417, 425, 427, 434

218 Pisa, Campo Santo, Tumba der Gherardeschi

Mi 14.Jh.

Kommentar: Der „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes ist an zwei Grab-

mälern auf dem Campo Santo in Pisa zu finden, und zwar dem etwas jüngeren des Kardinal F. Moricotti (Abb.235) und dem älteren der Gherardeschi. Das auf vier Konsolen ruhende Gherardeschi-Grabmal trennt an seiner breiten Vorderfront drei rechteckige Felder ab und übernimmt damit die Gliederung der vier Konsolen, die das Grabmal tragen, in dessen Aufbau. Jedes der drei Felder an der Vorderfront des Grabmals erhält durch je drei rundbogige Arkaden eine Binnengliederung, in die Halbfiguren eingefügt sind. Das Mittelfeld zeigt den mit einem Lendentuch bekleideten „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes. Während Maria und Johannes jeweils eine Hand auf den Oberkörper gelegt haben und Johannes in seiner zweiten ein Buch hält, hat der „Schmerzensmann“ seine Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt. Alle drei gleichen sich damit den in den Nachbarfeldern Dargestellten an. Über der Figurenzone erhebt sich - nur unwesentlich größer als das Mittelfeld der Vorderfront - die Tumba, auf der der Verstorbene liegt. Er wird von vier auf eigenen Sockeln stehenden Engeln, die auf der großen Fläche, die ihnen zur Verfügung steht, verloren wirken, bewacht und von einer abgestuft angeordneten Dreiergruppe überragt. Da das Grabmal keine Inschrift trägt, ist der Künstler nicht namentlich bekannt, stilistische Gründe sprechen jedoch für eine Zuschreibung an Tommaso Pisano († 1371) oder einen Nachfolger des Giovanni Pisano (1245/50-1320).

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Bodmer,H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.628, Abb. auf S.623

Carli,E.: monumento: BArte Ser.3, 26, 1932, S.408-410, 412, 414, 416f,

Fig.1, 3-5

Lányi,J.: Notizen: ZfKG 3, 1934, S.67f

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.32

Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101

Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.26

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.9, 11, Fig.13

Valentiner,W.R.: statua: L'arte 36, 1933, S.83, 90

Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.519, Fig.409

219 Florenz (Firenze), S. Croce, Tumba der Baroncelli

1.H.14.Jh. / 1328-35; 49 x 38 cm

Kommentar: Ein Grabmal, dessen Tumba nicht vor der Wand aufgestellt ist, sondern - bis auf die nur sehr wenig aus der Wandfläche hervortretende Vorderfront - in eine Nische eingearbeitet wurde, befindet sich in S. Croce in Florenz, in einer Kapelle, die für die Gräber der Familien Bandini und Baroncelli gedacht war. Damit die in der Nische stehende Tumba trotz ihres „versteckten“ Standortes sichtbar bleibt, ist die Wandfläche über der Tumbenvorderseite mit einem aus Vierpaßformen bestehenden - später mit einer Gipsfüllung versehenen - Gitter ausgestattet worden. Da sich über der Tumbenvorderseite und dem Gitter ein auf Pilastern und gedrehten Säulen ruhender spitzgiebliger Aufsatz mit seitlichen, die Figuren der Verkün-

digung aufnehmenden Pfeilerstümpfen erhebt, rückt das fensterähnliche Gitter, das eigentlich nur eine Hilfsfunktion zu erfüllen hat, ins Zentrum des Grabmals. Die Tumba, die das ideelle Zentrum ist, wird, obwohl ein kleiner Sockel dem entgegenzuwirken versucht, zu einer „Randerscheinung“, in die zwangsläufig auch die Darstellungen des „Schmerzensmannes“, Marias und Johannes', die an der Vorderseite angebracht sind, einbezogen werden. Die drei Halbfiguren, die durch Schmuckleisten getrennt in drei Einzelfeldern zu sehen sind, sind für den Gesamtzusammenhang zu klein und wirken durch ihre gesenkten, nicht aufwärts zum Betrachter gerichteten Blicke deplaziert. Es ist erstaunlich, daß das Baroncelli-Grabmal - trotz der nicht ganz ausgewogenen Verhältnisse - ein zweites Werk in S. Croce Florenz, und zwar das Grabmal des Uberto de' Bardi (Abb.357), maßgeblich beeinflußt zu haben scheint. Das Bardi-Grabmal hat allerdings die „gravierenden Mängel“ seines „Vorbildes“ beseitigt: 1. der Sockelbereich ist erhöht, so daß die Tumbenvorderseite optisch mehr Gewicht bekommt, 2. das Grabmal besitzt unter dem Spitzgiebel kein geschlossenes Wandfeld mehr und bezieht damit die Säulen einschließlich des Aufsatzes nur als „Rahmen“, d.h. als dienendes Beiwerk, ein, schafft also Verhältnisse, die - anders als beim Baroncelli-Grabmal - der Tumba und der an ihr befindlichen Darstellungen entgegenkommt. Auch wenn die Datierung des Baroncelli-Grabmals nicht genau anzugeben ist, da die Inschrift, die von zwei Engeln gehalten zwischen Tumbenvorderseite und Gitter des Baroncelli-Grabmals ihren Platz gefunden hat, von einem 1327 erfolgten Baubeginn, eine von Burger angeführte Quelle jedoch von einer Bauzeit in den Jahren 1333-38 berichtet, ist das Baroncelli-Grabmal gegenüber dem Bardi-Grabmal als „Vorläufer“ anzusehen. Es wurde 1996 nach einer Überschwemmung letztmalig gereinigt.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext:

In nomine domini anni MCCCXXVII
del /
mese di febraio si /
difiigho et comincio questa /
chapella per bivigliano et bartolo et
salvestro Manetti et per Vanni et
Piero Bandini de Baroncelli /
a onore et reverentia del nostro
Signore iddio et della sua madre /
beata Virgine Maria Anu(n)ziata al
chui onore havemo chosi posto nome, /
p(er) rimedio et salute delle nostre
anime et di tutti i nostri morti. /

Im Namen des Herrn des Jahres
1327
des Monats Februar wurde
diese Kapelle durch
Bivigliano, Bartolo und
Salvestro Manetti und durch Vanni
und Piero Bandini de Baroncelli
zu Ehren und Ehrfurcht unseres
Herrgotts und seiner Mutter,
der seligen Jungfrau Maria Annunziata
? und begonnen, zu deren Ehre
wir so den Namen gesetzt
haben zur Arznei und zum Heile
unserer Seelen und aller unserer Toten.

Literatur:

Battaglia,S.: dizionario, 1961

Bodmer,H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.618-620, 622-624, 628, 662, 664f,
Abb. auf S.617, 620f, 624-627, 629-631

Burger,F.: Geschichte, 1904, S.55-59, Abb.29

Crowe,J.A.; Cavalcaselle,G.B.: Geschichte I, 1869, S.254

Lányi,J.: Notizen: ZfKG 3, 1934, S.67
 Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.32
 Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Valentiner,W.R.: statua: L'arte 36, 1933, S.83, 89f, 93
 Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.544, Fig.433
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.201
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.181

220 Florenz (Firenze), S. Croce, Grabmal des Francesco Pazzi
 1.H.14.Jh.; 3,14 m hoch

Kommentar: Weder eine Abb.218 vergleichbare, auf Konsolen vor der Wand ruhende Tumba noch eine Abb.219 vergleichbare, in einer Wandnische aufgestellte Tumba ist für das Grabmal des Francesco Pazzi in S. Croce Florenz gewählt worden, sondern ein Aufbau, bei dem die Tumba vor der Wand steht und hinten auf vier flachen Wandpfeilern sowie vorn auf vier - etwas ungewöhnlichen - Karyatiden ruht. Die Trägerfiguren stehen auf eigenen Sockeln und tragen ohne - wie sonst häufig - die Hände zu Hilfe zu nehmen die kastenförmige Tumba mit abgewalmtem Deckel auf ihren durch die Last zur Seite weggedrückten Köpfen. Sie stehen nicht im gleichen Abstand, sondern sind zu Zweiergruppen zusammengefügt. Dadurch entsteht zwischen den Zweiergruppen ein optisches Vakuum, das allerdings den halbfigurigen „Schmerzensmann“, der zwischen Maria und Johannes in einem Vierpaß an der Vorderseite der Tumba erscheint, in seiner Wirkung steigert. Der „Schmerzensmann“ hat seine Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt, blickt geradeaus und ist - im Vergleich zu Maria und Johannes - in seiner Körperhaltung sehr starr. Da die mit dem „Schmerzensmann“, Maria und Johannes skulptierten Vierpässe in den jeweils nebenstehenden Vierpaß und in das am Rand umlaufende Inschriftband eingreifen, entsteht aus den selbständigen Einzelementen eine einheitliche, die gesamte Vorderwand überziehende Gestaltung. Auch bei diesem Werk ist die Identifikation des Künstlers bisher nicht möglich, es ähnelt der Art des Tino di Camaino (1280/85-1337).

andere mögliche Zuordnung:
 Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext:

D(OMI)NI FRANCISCI ET D(OMI)NI
 SIMONIS DE PAZZIS ET SOLUMODO
 FILIO ET DESCE(N)DENTIVM ...

Des Herrn Franziskus und des Herrn
 Simon aus der Familie der Pazzi und nur
 dem Sohn und der Nachkommen...

Literatur:

Bodmer,H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.638f, Abb. auf S.636
 Burger,F.: Geschichte, 1904, S.74-76, Abb.43
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.106
 Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.26
 Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.300, Fig.216

221 Florenz (Firenze), S. Maria Novella, Tumba des Tedice Aliotti
 1.H.14.Jh.

Kommentar: Das in S. Maria Novella in Florenz aufgestellte Grabmal des Tedice Ali-

otti ist eine Kombination von Elementen der Grabmalgestaltungen in Abb.218 und 219. Das Aliotti-Grabmal ruht einerseits auf Wandkonsolen, entwickelt aber andererseits über einer Sockelplatte einen baldachinähnlichen Aufbau, der von gedrehten Säulen getragen wird. Sockel- und Ziborienzone entsprechen sich in ihrer Gestaltung. Sie zeigen je zwei Rundbögen mit Maßwerkfüllung und in den Zwickeln ornamentalen Schmuck mit dem Familienwappen. Unterschiedlich ist nur ihr oberer Abschluß. Während die Sockelzone einen geraden Abschluß hat, überfängt die Ziborienzone ein großer Rundbogen. Zwischen ihnen steht die auf drei Löwen ruhende Tumba, auf deren Deckel die Figur des Verstorbenen liegt. Der im Bischofsornat „Aufgebahrte“ wird von zwei im Hintergrund stehenden Engeln bewacht. Unter ihm, an der Vorderseite der Tumba sind - getrennt durch Leisten und Frieße - drei Einzelfelder angeordnet, in denen der „Schmerzensmann“, Maria und Johannes erscheinen. Der „Schmerzensmann“ steht in einem längsrechteckigen Gebilde mit abgeschrägten Ecken, jener auch in den Abb.52, 132, 194 und 236 zu beobachtenden seltenen Form des Sarkophags. Er hat die Arme vor dem Körper übereinandergelegt und das Haupt leicht nach rechts geneigt, so daß der Nimbus den Sarkophagrand überschneidet. Obwohl für das Aliotti-Grabmal eine Inschrift existiert, die Tino di Camaino (1280/85-1337) als Künstler nennt, ergeben sich - wie schon in den Abb.218-220 - Schwierigkeiten, den Künstler zu benennen. Der angebrachten Inschrift ist nämlich aus chronologischen Gründen zu mißtrauen. Tino di Camaino arbeitete von 1320-23 in Florenz und war danach bis zu seinem Tod 1337 in Neapel am Hof Karls von Anjou. Da für Tedice Aliotti, den Bischof von Fiesole, als Datum seines Todes Oktober 1336 angegeben wird, ist eine Anfertigung des Grabmals durch Tino di Camaino kaum möglich. Die Spannung, in der das in der ersten Inschrift angeführte Todesjahr des Bischofs zum Lebenslauf des Tino di Camaino steht, läßt sich durch die angebrachten Inschriften nicht lösen. Es ist vielmehr angebracht, den Inschriften mit äußerster Vorsicht zu begegnen, da sie - nach eigener Aussage - erst 1653 angebracht wurden und somit nicht zweifelsfrei als authentisch anzunehmen sind.

andere mögliche Zuordnungen:

(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext:

D(OMI)NO THEDICI DE ALIOCTIS DE
NERI F. EX VICEDOMINIS FLOR. /
MAGNATIBVS EPISQ. FESVLANI QUI
OBIIT ANNO D(OMI)NI /
MCCCXXXVI MENS OTTOB. /
ROBERTVS VICEDOMINVS DE
CORTIGIANIS MICHAELIS FIL: /
CONSORTE SVO AD EIVS
MAVSOLEVM MEM. P.M. MDCLIII /

Dem Herrn Tedice Aliotti
Neri, Sohn aus florentinischen Viztumen,
Magnaten und des Bistums von Fiesole,
der im Jahre des Herrn
1336 im Monat Oktober starb,
setzte Robert Viztum Cortigiani,
Sohn des Michael,
durch seine Gattin zu dessen
Mausoleum ein Denkmal 1653.

TINVS SENENSIS FACIE(BAT).

Tinus, der Senese, machte es.

Literatur:

- Bodmer, H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.639, 662
Burger, F.: Geschichte, 1904, S.65f, Abb.38
Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.106
Lorenz, M.: Gregoriusmesse, 1956, S.32
Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.354
Valentiner, W.R.: statua: L'arte 36, 1933, S.89f, 107
Venturi, A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.268f, Fig.194
Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.180

222 Sarzana, S. Francesco, Grabmal des Guarniero di Castruccio
1321/22 (Tod des Sohnes)-1328 (Tod des Vaters); 5,25 x 1,70 m

Kommentar: Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ an Grabmälern ist in der italienischen Trecentokunst ein beliebtes Motiv, das in den Kunstzentren Pisa (vgl. Abb.218, 235 und 285) und Florenz (vgl. Abb.219-221, 258 und 357) ebenso vorkommt wie in unbekannteren Orten, etwa in Sarzana. Hier steht in S. Francesco das Grabmal eines einjährigen Kindes, des Guarniero, Sohn des Castruccio Castracani degli Antelminelli. An der Vorderseite der kastenförmigen Tumba sind wieder der „Schmerzensmann“, Maria und Johannes in drei durch Rahmenleisten voneinander getrennten Bilderfeldern dargestellt, an den Schmalseiten der hl. Franz von Assisi und die hl. Katharina. Der „Schmerzensmann“, der seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt und seine Hände nach unten gekreuzt hält, steht in einem sechseckigen Sarkophag und hat den Kopf nach rechts, zu Maria, gewendet. Alle drei an der Tumbenvorderwand Dargestellten wirken wenig plastisch und fallen dadurch in einem durch starke Plastizität gekennzeichneten Grabmal auf. Die Tumba ruht auf zwei liegenden Löwen, sie trägt die Grabfigur des Verstorbenen, die unter einem von zwei Engeln mit einem Tuch gebildeten Baldachin liegt. Das Kind wird von einer in einem Ziergehäuse über dem Verstorbenen stehenden Maria mit Kind „bewacht“. Das Ganze wird auch hier von einem über zwei Säulen entwickelten spitzgiebligen, figuren- und krabbenbesetzten Aufbau bekrönt. Das Grabmal ist inschriftlich Giovanni di Balduccio, der 1317/18-1349 nachweisbar ist und 1327/28 in Sarzana gearbeitet hat, zuzuordnen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)
Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtexte:

HOC OPUS FECIT IOH(ANNE)S BALDUCCII D(E) PIS(A)	Dieses Werk hat Giovanni di Balduccio aus Pisa gemacht
MATER SVM HVIVS MARIA VOCOR	Ich bin seine Mutter. Maria werde ich genannt.
REDEM(P)TOR SVM IHESVS	Ich bin der Erlöser Jesus
ATQ(UE) DILECTVS ET EGO IOH(AN)NES	und ich bin sein geliebter Johannes

Literatur:

- Bodmer, H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.622, 628f, 632f, 636, 638, Abb. auf S.619
Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.: Geschichte I, 1869, S.288f
Meyer, A.G.: Denkmäler, 1893, S.8-10, Abb. auf S.9
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.356
Valentiner, W.R.: statua: L'arte 36, 1933, S.89f, 93f
Venturi, A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.544, Fig.432
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.201
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.181

223 Venedig (Venezia), Accademia, Tafelbild

Mi 14.Jh.

Kommentar: Obwohl der „Schmerzensmann“ formal zwischen Maria und Johannes steht und hinter der Dreiergruppe eine weitere Person, nämlich ein älterer, bärtiger Mann, evtl. Josef von Arimathäa, hervorschaut, ist in dem Tafelbild der Accademia in Venedig die Beziehung zwischen dem „Schmerzensmann“ und Maria auffällig betont. Die mit einem Lendentuch bekleidete Halbfigur des „Schmerzensmannes“ neigt sich Maria zu, Maria legt ihre Wange an seine und versucht ihren Sohn, der seine Augen geschlossen hat und dessen Körper leblos wirkt, zu stützen. Die enge Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist ähnlich auch in den Abb.188, 190-193, 204, 207, 212, 215f, 227, 229 und 347 zu finden. Sie drückt in diesem Fall eine besondere Wertschätzung der Maria gegenüber den ebenfalls dem „Schmerzensmann“ zugeordneten Männern aus. Die dargestellten Personen stehen vor einem wuchtigen dunklen Kreuz, von dessen Querbalken zwei Seile herabhängen. Die venezianische Tafel rückt sowohl durch die Einfügung des Josef von Arimathäa als auch durch die vom Kreuz herabhängenden Seile sehr eng an eine Kreuzabnahmedarstellung, ist aber keine szenische Darstellung, sondern ein Bild, das den Betrachter zum Nachdenken anregen will. Die drei dem „Schmerzensmann“ zugeordneten Personen sind nicht - wie sie es bei der Kreuzabnahme sein müßten - mit dem abzunehmenden Leichnam beschäftigt, sondern suchen den Blickkontakt zum Betrachter.

andere mögliche Zuordnungen:

- Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Bildtexte:

INRI	Jesus von Nazareth, König der Juden
IC XC	Jesus Christus

Literatur:

- Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.270, Abb.12

224 Venedig (Venezia), S. Marco, Pala Feriale

1344-45; 56 x 42,4 cm (je Tafel)

Kommentar: Unter den vierzehn hochrechteckigen in zwei Reihen übereinander angeordneten Einzelfeldern der Pala Feriale, des Tafelverschlusses der berühmten Pa-

la d'Oro von S. Marco in Venedig, ist im Zentrum der oberen Reihe die Darstellung des „Schmerzensmannes“ - zwischen Maria und Johannes - eingefügt worden. Der hier dargestellte halbfigurige „Schmerzensmann“ steht mit vor dem Körper zusammengelegten Armen, wobei die Wundmale in den Händen, aber auch die Seitenwunde sichtbar sind, vor einem Kreuz mit unbeschriftetem Titulus. Er neigt das von einem Kreuznimbus hinterfangene Haupt stark nach rechts, seine Augen sind geschlossen. Maria und der als alter Mann dargestellte Johannes wenden sich ihm zu und betrauern ihn. Die drei Bildfelder bilden ein in sich geschlossenes Ganzes, so daß die Bildfelder der Hll. Georg und Markus, die sich an das Marienfeld anschließen, sowie die der Hll. Petrus und Nikolaus, die neben dem Johannesfeld erscheinen, obwohl sie wie Maria und Johannes zur Mitte orientiert sind, wie nicht zugehörige „Anhängsel“ wirken. Da den sieben oben angebrachten Darstellungen in der unteren Reihe - wie auf der Pala d'Oro selbst - Szenen aus dem Leben des hl. Markus (Krönung, Heilung der Hand des Anianus, im Gefängnis, von Söldnern geschlagen, sein nach Venedig gebrachter Leichnam, Beisetzung in der Basilika) zugeordnet sind, ist kein einheitliches Gesamtprogramm erkennbar. Die drei im Zentrum der oberen Reihe stehenden Darstellungen werden weder durch die nebenstehenden noch durch die darunterstehenden Darstellungen wirklich eingebunden, sondern sie erscheinen - ähnlich Abb.225 - als eigenständiges Triptychon, das in einen größeren Darstellungszyklus eingesetzt wurde. Der „Schmerzensmann“, aber auch die Hll. Nikolaus und Georg erinnern deutlich an byzantinische Darstellungen, sind jedoch keine östlichen Importstücke, sondern stammen von einem venezianischen Maler Paolo Veneziano (um 1290-1358/62), der sich und seine Söhne Luca und Giovanni (Mi 14.Jh. nachweisbar) in einer Inschrift unter dem zweiten Bildfeld als Schöpfer dieser aus vierzehn Darstellungen bestehenden Holztafel bezeichnet und in einer Inschrift unter dem ersten Bildfeld von links als Zeitpunkt der Entstehung den 22.4.1345 angibt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Kontext:

MCCCXLV M(EN)S(IS) Ap(ri)lis Die XXII
M(a)g(iste)r. Paulus cu(m) Luca
et Joh(ann)e Fillis suis
pinxeru(n)t hoc opus

1345 des Monats April am 22. Tag
Mstr. Paolo hat zusammen mit Luca
und Giovanni, seinen Söhnen, dieses
Werk gemalt

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.59, 61, 99, 252, 274, 308, *Abb.11*

Gabelentz, H.v.d.: Plastik, 1903, S.209

Garrison, E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.210

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.29

Marle, R.v.: development IV, 1924, S.9-12, 16, 123, Fig.5

Millet, G.: Recherches, 1916, S.484, Fig.520

Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.26, 28

Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.72

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.237

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Sandberg-Vavalà,E.: Paolo Veneziano: BurlM 57, 1930, S.160, 172, 177, Pl.V-C
Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.12

225 Den Haag (s'Gravenhage), Privatslg., Triptychon

2.V.14.Jh.; 20,1 x 49 cm

Kommentar: Als Leihgabe erhielt das Gijn Museum Dordrecht 1971 ein Triptychon, für das eine Entstehung im 19.Jh. angenommen wurde. Eine Infrarotuntersuchung machte dann deutlich, daß sich unter der sichtbaren Schicht eine sehr viel ältere Malschicht befand. Die jüngere Übermalung wurde entfernt und zutage kam eine fast vollständig erhaltene, auf Goldgrund ausgeführte Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zwischen Maria und Johannes. Der „Schmerzensmann“, der nur bis zur Brusthöhe wiedergegeben ist, erinnert stark an byzantinische Darstellungen wie Abb.1-3, 11f, 22f, 103 und 331. Wegen des geringen Bildausschnitts sind weder Arme noch Wundmale in Händen und Seite sichtbar. Das Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, der verzierte Nimbus, der es umgibt, läßt kein Kreuz, sondern nur eine - der an dieser Stelle nicht abgenommenen jüngeren Malschicht zuzurechnende - Inschrift auf einem querrrechteckigen dunklen Feld sichtbar werden. Maria und Johannes, die auf den Seitenflügeln angebracht sind, wenden sich in Trauer dem „Schmerzensmann“ in ihrer Mitte zu. Beide erinnern in ihrer Gestaltung sehr stark an Abb.224, zeigen jedoch eine abweichende, aus zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen bekannte Gestik. Obwohl die Indizien zunächst für eine Zuordnung des Triptychons zum byzantinischen Kunstraum zu sprechen scheinen, ist diese Zuordnung nicht möglich. Die Bildtafeln, die durch Scharniere miteinander verbunden sind, zeigen nämlich auf ihrer Rückseite zwei Dominikaner, einen Stehenden, der segnet, und einen Knienden, der den Segen empfängt, und Jesus Christus in der Mandorla. Es ist also bei dem Triptychon, das sich heute im Besitz der Erben des letzten Besitzers befindet, von einer Mischung byzantinischer und abendländischer Einflüsse auszugehen, die, nicht zuletzt wegen der großen Nähe zu Abb.224, in Venedig für möglich gehalten wird.

Bildtext:

LS IESU CRV

Übermalung: unleserlich, im darunterliegenden Original schwere Zerstörung

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.61f, 252, 272-274, 306, *Abb.12*

Os,H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.65-67, 70-72, 74f, Pl.10a-d, 11a-d und 13b

226 Mailand (Milano), Pinacoteca Ambrosiana, Diptychon

um 1350; 19,8 x 10,9 cm

Kommentar: Unter den Darstellungen, die den „Schmerzensmann“, sowie Maria und Johannes zeigen, ist das Beispiel aus der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand das einzige in Diptychonform. Da ein Diptychon durch die Gleichwertigkeit seiner Flügel fast immer - eine Ausnahme bildet Abb.1 - eine auf beiden Flügeln gleiche An-

zahl von Personen aufnimmt, ist es ungewöhnlich, daß sich ein solches hier auffinden ließ. Die beiden durch zwei derbe Scharniere verbundenen Elfenbeinflügel des Diptychons zeigen zwei eingetiefte Bildfelder, deren unteres Drittel je einen von einer Raute überlagerten Vierpaß mit einer Hll. und deren darüberliegendes Hauptfeld links zwei und rechts eine Person aufgenommen hat. Die auf dem linken Flügel in Halbprofil dargestellten Maria und Johannes orientieren sich vollkommen auf den „Schmerzensmann“, der auf dem rechten Flügel dargestellt ist. Dieser steht en face, d.h. ohne den Blick von Maria und Johannes zu erwidern, in einem Sarkophag. Er hält seine Hände vor dem Körper übereinandergelegt, so daß in der rechten Hand ein Wundmal sichtbar ist, und neigt das nimbierterte Haupt kaum merklich nach rechts. Der - in Anlehnung an Kreuzigungsdarstellungen - sehr häufig gewählte symmetrische Bildaufbau, der den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes anordnet, ist hier zugunsten einer Aufteilung in zwei Lager, in die Gruppe der Betrachter und den Betrachteten, aufgegeben worden. Das inhaltliche Zentrum verlagert sich somit - obwohl die Hll. im unteren Bildfelddrittel dies nicht unterstützen - auf den rechten Flügel. Lippo Vanni (1341-1375 nachweisbar), dem die auf Goldgrund ausgeführten Darstellungen zugeschrieben werden, verläßt mit den, im oberen Bildfeldteil angebrachten Darstellungen das übliche Schema, gleicht diesem aber die im unteren Bildfelddrittel angebrachten Vierpässe nicht an.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.56f, 64, II S.35, 195, *Abb.37*

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.196

227 Padua (Padova), Baptisterium, Altarbild
um 1370; 45 x 35 cm („Schmerzensmannfeld“)

Kommentar: In der unteren Zone eines vielfigurigen Altarbildes, das sich nach Auskunft des Direktors der Capitularbibliothek bis zum Diebstahl 1972 im Baptisterium von Padua befand, ist unter einem auf ornamentierten Konsolen ruhenden gedrückten Spitzbogen, dessen Übergang zur Rechteckrahmung durch einen spitzen Dreipaß vermittelt wird, eine Dreifigurengruppe eingefügt. Sie zeigt den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes. Maria drückt das Gesicht ihres Sohnes fest an ihre Wange, durch die Haltung ihres rechten Armes entsteht eine geschlossene Komposition, der sich Johannes nähert, indem auch er - in fast exakter Symmetrie zu Maria - den „Schmerzensmann“ berührt. Wie schon in *Abb.223* bildet die Beziehung zwischen dem „Schmerzensmann“ und Maria den Schwerpunkt der Darstellung. Die beiden Personen, die bei der Kreuzigung nach Joh aneinandergewiesen werden und in dieser Darstellung erscheinen, sind hier nicht - wie bei Joh - gleichwertige, aufeinander bezogene Partner, sondern Johannes erscheint eher als unerwünschter „Eindringling“, obwohl Giusto da Menabuoi († 1391/93), dem das Altarbild zugeschrieben wird, die Darstellung formal symmetrisch angelegt hat und der aufgerichtete Körper des „Schmerzensmannes“ eine Symmetrieachse bildet, die

nur im Bereich der Köpfe aufgegeben wird. Mit dieser „Rolle“ des Johannes steht dieses Altarbild unter den zahlreichen anderen Predellen, die den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes zeigen (vgl. Abb.159, 230, 238, 286, 289, 295, 296, 298 und 417) allein. „Gerahmt“ wird die Dreiergruppe von Hll. und Seligen, die mit der Stadt Padua verbunden sind, sowie oberhalb von einem 12-teiligen Zyklus zum Leben Johannes' d.T. und der Darstellung einer Maria mit Kind im Zentrum.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting, H.: Pietà, 1985, S.22, *Abb.5*

Giusto de' Menabuoi, 1989, S.79-81, 114, Fig.79f, 152, 232

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

228 Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Tafelbild

spätes 14.Jh.; 33,2 x 19,2 cm (mit Rahmen 38,5 x 23,3 cm)

Kommentar: Die auf der Spitze stehende sechseckige Pappelholztafel im Altenburger Staatlichen Lindenau Museum, die einem Mstr. aus dem Umkreis des Niccolò di Pietro Gerini († 1415) zugeschrieben wird, ist in ihrer äußeren Form sehr auffällig. Da sie jedoch noch die originale Rahmung besitzt, ist offenkundig, daß sie von Anfang an in dieser Form konzipiert war, es ist jedoch nicht klar, für welchen Zweck. Für eine Verwendung im Altarzusammenhang lassen sich unter den „Schmerzensmandarstellungen“ keine Parallelbeispiele finden. Eine private Verwendung, die bei der dekorativen Form und der emotionalen Grundstimmung nahe liegt, läßt sich nicht nachweisen. Auf der Tafel hebt sich vor einem gemusterten Vorhang, der in der oberen Ecke der Tafel befestigt ist und von zwei an der Seite fliegenden Engeln ausgebreitet wird, ein sehr hell angelegter, nur mit einem dünnen Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“ in einem Kastensarkophag ab. Er hat die Arme über der Brust gekreuzt, so daß die zarten Wundmale in seinen Händen sichtbar sind. Vor der Sarkophagvorderwand sitzen zur Rechten des „Schmerzensmannes“ Maria, die ihre Hände über dem linken Knie gefaltet hat, und zu seiner Linken Johannes, der den Kopf trauernd in die rechte Hand stützt. Während Maria still den Sohn im Sarkophag betrachtet und Johannes seinen Blick gesenkt hat, hebt Maria Magdalena, die zwischen den beiden kniet, wehklagend ihre Arme. Sie ist die einzige, deren Gestik heftig ist, ohne jedoch damit die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zu lenken. Obwohl der „Schmerzensmann“ durch Maria und Maria Magdalena voll mit eingebunden wird, ist er ihnen doch nicht gleichgestellt. Einerseits erscheint der „Schmerzensmann“, da sehr viel Licht auf dem Sarkophag und auf seinem Körper liegt, „entrückt“, überirdisch. Andererseits ist die Tafel in zwei Zonen geteilt, wobei der „Schmerzensmann“ und die Engel in der oberen, die vor dem Sarkophag angeordneten Personen in der unteren Zone angesiedelt sind. Das Problem der Nähe bei gleichzeitiger Verschiedenheit und Ferne ist ein wesentliches Moment der

Tafel, das auf eine private Verwendung deutet, da diese Verhältnisbestimmung für den Gläubigen ein sehr wichtiges Problem darstellt.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Beenken,H.: Notizen: ZfKG 3, 1934, S.70

Oertel,R.: Malerei in Altenburg, 1961, S.127, *Abb.40*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

229 Straßburg (Strasbourg), Musée des Beaux-Arts, Tafelbild

2.H.14.Jh.; 40 x 30,5 cm

Kommentar: Ein in Straßburg aufbewahrtes Tafelbild, das heute durch zahlreiche Flecken in seinem Eindruck verändert ist, kombiniert die Darstellung des zwischen Maria und Johannes stehenden „Schmerzensmannes“ mit der Darstellung einiger arma Christi, nimmt also in seiner Aussage - in doppelter Hinsicht - Bezug auf die Passion. Die hochrechteckige Tafel, deren obere Ecken abgeschrägt sind, zeigt den mit einem Lententuch bekleideten „Schmerzensmann“ in einem offenen Sarkophag sowie Maria und Johannes, die hinter dem Sarkophag stehen und versuchen, Kontakt zum „Schmerzensmann“ zu bekommen. Während Maria - wie schon in den Abb.126, 188, 190-193, 204, 207, 212, 215f, 223 und 227 - wenig Probleme hat, diesen zu finden, steht Johannes etwas abseits und blickt eher verstohlen zum „Schmerzensmann“ hinüber. Die Dreiergruppe, als Komposition von Personen, die im und hinter dem Sarkophag stehen, ist in dieser Form nur möglich, da die Räumlichkeit, die im unteren Teil der Tafel mit der Gestaltung des Sarkophags angestrebt wird, im Bereich der Oberkörper der Dargestellten aufgegeben wird. Dem „Schmerzensmann“ muß so weder der linke Arm, den der hinter ihm stehende Johannes ergreift und an sich zieht, „ausgekugelt“ noch das Rückgrat durch die hinter dem Sarkophag stehende, sich jedoch teilweise von vorn dem „Schmerzensmann“ nähernde Maria gebrochen werden. Die perspektivische Darstellung ist hier also nicht das bestimmende Kompositionsprinzip, sondern eher ein experimenteller Einschub in eine der Fläche verhaftete Darstellungsweise, die sich sowohl „unterhalb“ der Dreiergruppe in den vor der Vorderwand des Sarkophags aufgereihten drei Salbtöpfchen als auch „oberhalb“ in dem dunklen Kreuz mit unbeschriftetem Titulus und einigen arma Christi wie einer Geißel, einem Hammer, einer Zange und einer weiteren Geißel, die an den Kreuzquerbalken hängen, fortsetzt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.55, 126

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.221, 226, 291, *Abb.733*

230 Siena, Seminar, Fresko

um 1350-60

Kommentar: Ein Ausstattungstück ganz besonderer Art, nämlich einen Altar, der auf

eine Wand gemalt worden ist, besitzt das Sieneser Seminar, das sich nahe der Kirche S. Francesco befindet. Das Kuriosum, dessen Ausführung Lippo Vanni (1341-75 nachweisbar) zugeschrieben wird, ist für unseren Zusammenhang interessant, da es im Mittelteil seiner „Predella“ den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes zeigt. Die beiden Assistenzfiguren weisen, wie die seitlich zugeordneten Evangelisten, auf den „Schmerzensmann“ im Zentrum, haben jedoch keine engere Beziehung zu ihm. Alle in dieser Predella dargestellten Halbfiguren, selbst die drei in der Mitte Dargestellten, sind jeweils selbständig, ein Kompositionsprinzip, das Lippo Vanni in einem zweiten Werk, Abb.290, noch prononcierter anwendet. Der „Schmerzensmann“, der hier wie dort, mit vor dem Körper übereinandergelegten Armen, nach rechts geneigtem Haupt und nach vorn über die Schultern fallendem Haar dargestellt ist, bildet durch seine Anbringung in der Mittelachse zwar das Zentrum, jedoch ohne daß dies nachdrücklich durch künstlerische Mittel unterstrichen würde. Die „Predellenzone“ spielt für den Gesamtzusammenhang des „Altarfreskos“ nur eine untergeordnete Rolle. Sie wird - ähnlich wie in Abb.290 - von den beiden über ihr liegenden Zonen, der Hauptzone mit den ganzfigurigen Darstellungen von Maria mit dem Kind - flankiert von der hl. Katharina und dem hl. Antonius rechts sowie dem hl. Franziskus und Johannes d.T. links - und der Giebelzone mit den halbfigurigen Darstellungen von Jesus Christus als Segnendem - flankiert von einem Priester, einem Kardinal und zwei Bischöfen - klar dominiert.

andere mögliche Zuordnung:

(Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.))

Literatur:

Marle,R.v.: development II, 1924, S.381f, 458f, 461, *Fig.300*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

231 Venosa, S. Trinità, Fresko

vor 1380

Kommentar: Wie Abb.230 als Fresko ausgeführt, jedoch nicht in der „Predella“ eines Altars, sondern in einem separaten Bildfeld unter einer ganzfigurigen weiblichen Hl. ist der halbfigurige, von Maria und Johannes flankierte „Schmerzensmann“ in der Dreifaltigkeitskirche von Venosa anzutreffen. Der „Schmerzensmann“, dessen Oberkörper überlängte ist, steht mit nach unten gekreuzten Händen im offenen Sarkophag. Sein Haupt ist nach rechts geneigt, es sitzt - ohne daß eine Halspartie sichtbar wäre - unmittelbar auf den Schultern auf. Die Figurendarstellungen, die bedauerlicherweise mit wenig Sorgfalt ausgeführt worden sind, wirken trotz des perspektivisch wiedergegebenen Sarkophags, in dem der „Schmerzensmann“ steht, sehr flächig und werden durch die überlängte Hl., die durch Inschriftfragmente in Schulterhöhe als Katharina anzusprechen ist, fast erdrückt. Die Größenverhältnisse zwischen den beiden übereinander angeordneten Darstellungen sind recht ungewöhnlich, denn die hl. Katharina erhebt sich in fast dreifacher Größe über dem „Schmerzensmann“, Maria und Johannes. Da eine solche Disharmonie und Einfachheit der Darstellung in den beiden anderen Roberto Oderisi (in der 2.H.14.Jhs.

nachweisbar) zugeschriebenen „Schmerzensmann Darstellungen“ (Abb.157 und 237) nicht zu beobachten ist, erscheint es fraglich, ob diese Zuschreibung zu Recht vorgenommen worden ist.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Lazarev, V.N.: new panel: BurlM 51, 1927, S.128, 133, Pl.I-B

Marle, R.v.: development V, 1925, S.330, 340, 379, Fig.204

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

232 Mailand (Milano), Archäologisches Museum, Grabmal des Barnabò Visconti
2.H.14.Jh.

Kommentar: Barnabò Visconti regierte von 1354-85 Mailand und fast die gesamte Lombardei. Er ließ für sich ein Grabmal anfertigen, für das er verfügte, daß es hinter dem Hauptaltar von S. Giovanni in Conca stehen sollte, so daß jeder Gläubige, der zum Altar schaute, es vor Augen haben mußte. (Diesem Wunsch wurde bis zu seinem Tod entsprochen, sehr bald danach aber wurde der Standort verändert. Seit 1811 befindet es sich im Archäologischen Museum.) Die Lebensphilosophie, die sich in diesem ungewöhnlichen Aufstellungswunsch ausdrückt, spiegelt sich auch im Grabmal selbst wider. Es zeigt Barnabò Visconti als Mann der Macht. Er sitzt aufrecht im Sattel und hat die Tugenden der Gerechtigkeit und Herrscherkraft in Form zarter Ganzfiguren, die als Stützfiguren neben dem Pferd stehen, bei sich. Der Reiter und sein „Gefolge“ sind ebenso so hoch wie der gesamte „Unterbau“ des Grabmals, zu dem über einer niedrigen Sockelplatte in einer zweiten Zone sechs Säulen und sechs Pfeiler sowie in einer dritten Zone eine Tumba mit einer konkav geschwungenen deckelartigen Abdeckung, die als Standfläche für Reiter und „Gefolge“ dient, gehören. Die Figur des Auftraggebers nimmt hier also - dem Selbstwertgefühl entsprechend - viel Raum ein. Das Figurenprogramm, das sich an den Wänden der Tumba entfaltet, ist im Vergleich dazu - sowohl räumlich als auch inhaltlich - eher bescheiden zu nennen. An den Schmalseiten wurden die vier Evangelisten bzw. eine Marienkrönung und an den Längsseiten der „Schmerzensmann“ bzw. der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, flankiert von je drei Hll., angebracht, Darstellungen also, die sich zu keinem einheitlichen Programm zusammenfassen lassen, sondern jeweils eigenständig sind. Für die Längsseite, auf der der „Schmerzensmann“ erscheint, ist dies sogar noch zuzuspitzen, denn einerseits wird der „Schmerzensmann“ mit den beiden Assistenzfiguren durch zwei Engel, die ein großes Tuch hinter den Dreien halten, von den seitlich anschließenden Hll. isoliert, und andererseits ist der „Schmerzensmann“ innerhalb der Dreiergruppe durch seine Größe als Zentralfigur der Gruppe herausgehoben. Die Halbfigur des im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“ wird also sehr geschickt in den Mittelpunkt gerückt, läßt in ihrer Ausführung jedoch Außergewöhnliches vermissen. Die Halbfigur hält die Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt, das Haupt nach rechts geneigt, die Augen geschlossen, schließt sich also dem in italienischen Darstel-

lungen häufig zu beobachtenden Darstellungsschema an. Die Darstellungen auf den Längs- und Schmalseiten der Tumba kommen durch den gewählten Gesamtaufbau nicht in dem Maße zur Geltung, wie dies wünschenswert wäre. Sie wirken zwischen dem mächtigen Reiter oben und den Säulen und Pfeilern unten zusammengedrückt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Gabelentz, H.v.d.: Plastik, 1903, S.241

Meyer, A.G.: Denkmäler, 1893, S.98-101, *Abb. nach S.98*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Venturi, A.: Storia dell' arte IV, 1906, S.590, Fig.471

233 Fiesole, Museo Bandini, Goldgrundglas

14.Jh.

Kommentar: Durch die ungewöhnliche Gestaltung des auf vier sehr dünnen Säulen stehenden Kastensarkophags ist das spitzbogige, in Fiesole aufbewahrte Goldgrundglas besonders einprägsam. Der Sarkophag, dessen Vorderwand mit Friesen geschmückt ist, scheint sowohl hinsichtlich seiner Abmessungen als auch hinsichtlich seiner Tragkraft für die aus dem Sarkophag ragende Halbfigur des „Schmerzensmannes“ nicht geeignet, sondern läßt den „Schmerzensmann“ als „Mann ohne Unterleib“ erscheinen. Die harmonische Abstimmung der einzelnen Bildelemente, die zwischen Sarkophag und „Schmerzensmann“ augenscheinlich fehlt, scheint das Grundproblem dieser Darstellung zu sein, denn sowohl für die neben, über bzw. unter dem Sarkophag stehenden arma Christi - es sind Lanze, Schwammstab und Geißelsäule sowie Kreuz und ein (Essig-)Gefäß - als auch für die beiden Dreiviertelfiguren der den „Schmerzensmann“ betauernden Maria und Johannes sind jeweils individuelle Maßstäbe gewählt worden. Den Grund hierfür kurzerhand in mangelnden künstlerischen Fähigkeiten zu suchen, ist aufgrund der feinen Binnenzeichnung, besonders in Gewand und Gesicht des Johannes, schwer möglich. Sehr viel wahrscheinlicher ist hingegen, daß die Schwäche in der Komposition durch die Verwendung einer Vorlage, und zwar einer halbfigurigen Vorlage, hervorgerufen worden ist, denn es ist sehr auffällig, daß jeweils die unteren Abschlüsse der Figuren problematisch sind. Während bei Maria und Johannes offengelassen ist, ob sie knien oder stehen, ist dem „Schmerzensmann“ ein Sarkophag, der, um die äußere Form des Glases in der Gestaltung widerspiegeln zu können, auf „eigene Füße gestellt“ wurde, „angefügt“ worden. Um nun den Sarkophag nicht als „Notbehelf“ erscheinen zu lassen, wurde dieser durch weitere (verkleinert dargestellte) arma Christi ergänzt. Dieser gedankliche Ablauf scheint logisch, bleibt jedoch hypothetisch, bis die verwendete Vorlage gefunden ist. Deren Ermittlung gestaltet sich schwierig, obwohl gerade bei dem in den Mittelpunkt gerückten, mit einem Lententuch bekleideten halbfigurigen „Schmerzensmann“, dessen Haupt nach rechts ge-

wendet und geneigt ist, dessen Augen geschlossen und dessen Arme auf der Brust zusammengelegt sind, Gestaltungselemente anzutreffen sind, die häufig auftreten. Ungewöhnlich ist lediglich, daß die rechte Hand flach auf dem Körper liegt, so daß das Wundmal sichtbar wird. Doch diese Handhaltung des „Schmerzensmannes“, sowie Gestik und Gewandbildung von Maria und Johannes tauchen so in keinem der aufgeführten „Schmerzensmannbeispiele“ noch einmal auf. Das in seiner Ableitung unsichere Goldgrundglas, das durch das Auflegen von Blattgold auf eine Glasscheibe und das Abdecken mit einer zweiten Glasscheibe entstanden ist, ist auf der rechten Seite durch drei Sprünge beschädigt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

CIZ 1/1, 1968, S.109f, Abb.159

Abbildung: Universitätsbibliothek Göttingen

234 Neapel (Napoli), S. Chiara, Basrelief

1330-60 / spätes 14.Jh.; ca. 2 x 0,70 m (Relieftafel)

Kommentar: Das in S. Chiara Neapel unmittelbar neben dem Altar aufgerichtete und von Seroux d'Agincourt entdeckte Grabmal zeigt in einem Abb.222 ähnlichen Aufbau eine Tumba, an deren Vorderseite der „Schmerzensmann“ als aufrecht stehende Halbfigur mit leicht nach rechts geneigtem Haupt, geschlossenen Augen über einer mit kleinen Verzierungen versehenen („Sarkophag“-)Wand erscheint. Die bereits in Abb.229 zu beobachtende Schwierigkeit der Gestaltung einer Gruppe, bei der die Zentralfigur durch den Sarkophag von den anderen getrennt ist und trotzdem mit ihnen in Kontakt steht, ist auch hier wieder deutlich zu bemerken. Sie ist aber auch hier nicht wirklich gelöst, sondern nur durch die fülligen Gewänder von Maria und Johannes, die den „Schmerzensmann“ flankieren, sowie ein über die Sarkophagwand hängendes Tuch geschickt kaschiert. Alle vier zu beiden Seiten des „Schmerzensmanns“ stehenden Personen nehmen Anteil an dessen Geschick, doch jeder auf seine Weise. Während Maria die leblose rechte Hand des Sohnes ergreift und vorsichtig hält, zerreißt Johannes - als Ausdruck seiner Trauer - seine Kleider, während die neben Maria stehende Person wehklagend die Hände an den Kopf hält, hat der neben Johannes stehende Mann seine Hände zum Gebet gefaltet. Der Reichtum an Trauergebärden zeichnet dieses Relief aus, auch wenn sich zwei der Gebärden bei den auf dem rechten und linken Rahmenfeld erscheinenden Engeln wiederholen. Die verschiedenen Gebärden lassen trotz ihrer Vielfalt ein einheitliches Thema des Reliefs, die Trauer über den Tod, erkennen. Dieses Thema dürfte dem Empfinden des Herzogs von Durazzo, der das Grabmal mit diesem Relief für seine beiden Töchter Agnes († 1370) und Clementia († 1381), anfertigen ließ, entgegengekommen sein.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Seroux d'Agincourt, J.L.B.G.: Sammlung, 1840, S.32f, 2.Abt., Taf.35, Abb.14

235 Pisa, Campo Santo, Grabmal des Kardinals Francesco Moricotti

3.V.14.Jh.

Kommentar: Auf dem Gelände des Campo Santo von Pisa steht ein Grabmal, dessen Tumbenvorderwand in drei separaten Bildfeldern den „Schmerzensmann“, sowie Maria und Johannes rechts bzw. links vom „Schmerzensmann“ zeigt. Alle drei sind von je zwei Engeln flankiert. Für genau diesen Bildentwurf existiert ein 1362 mit Nino Pisano (um 1315-vor 1368) geschlossener Vertrag, in dem in Bezug auf das vom Künstler anzufertigende Grabmal gefordert wird: „in medio sit pietas cum uno angelo a quolibet latere“. Diese Forderung ist auf der abgebildeten Vorderwand augenscheinlich erfüllt. Liegt hier also einer der wenigen Glücksfälle vor, bei dem Vertrag und Werk erhalten geblieben sind? Leider nicht, denn der Vertrag wurde für ein Grabmal des 1363 gestorbenen Erzbischofs Scarlatti abgeschlossen, die unter den drei Bildfeldern angebrachte Inschrift jedoch nennt als Verstorbenen Kardinal Francesco Moricotti. D.h. das Moricotti-Grabmal erfüllt die im Scarlatti-Vertrag vereinbarten Bedingungen, das Scarlatti-Grabmal, das sich auch auf dem Campo Santo von Pisa erhalten hat, zeigt dagegen ein anderes Programm, nämlich Jesus Christus als Segnenden zwischen dem Hl. Torpè (Efiso) und dem Hl. Potito. Um dieses Phänomen zu erklären, gibt es zwei Möglichkeiten: 1. der mit Nino Pisano für das Scarlatti-Grabmal abgeschlossene Vertrag wurde während der Ausführung geändert (Venturi) oder 2. bei der Umsetzung der Grabmäler in den Campo Santo ist es zur Vertauschung der Vorderseiten gekommen (Supino). Beide Möglichkeiten sind nicht abwegig, aber ohne zusätzliches Hinweismaterial auch nicht beweisbar, so daß heute ein Grabmal, das - laut Inschrift - das Grabmal des Kardinals Moricotti ist, das Programm, das - laut Vertrag - das Grabmal des Erzbischofs Scarlatti zieren sollte, zeigt. Dies ist umso bedauerlicher, da im Vertrag von der Anfertigung einer „pietas“ gesprochen wird und bei der Darstellung eines „Schmerzensmannes“ auf dem bestellten Werk die Möglichkeit der eindeutigen Zuordnung von „pietas“ und „Schmerzensmann“ möglich gewesen wäre. Da aber das Scarlatti-Grabmal den Segnenden zeigt und die Zusammenhänge, die zum Auftauchen des „Schmerzensmannes“ auf dem Moricotti-Grabmal nicht eindeutig zu klären sind, ist diese Möglichkeit nicht gegeben. Die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ auf der Vorderseite des Moricotti-Grabmals steht im Sarkophag, sie ist mit einem Lendentuch bekleidet und hält ihre Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt. Das von einem Nimbus hinterfangene Haupt, das über relativ schmalen Schultern und einem kurzen Hals sitzt, ist leicht nach rechts gewendet, die Augen sind geschlossen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext:

SEP(ULCRUM) FRAN(CISCI) MORICOTTI

PISANI CARDINALIS

S(ANCTAE) R(OMANAE) E(CCLELIAE)

VICECANCELLARII PATRIA Q

Grabmal des Francesco

Moricotti aus Pisa, Kardinals

der Hl. Römischen

Kirche, Vizekanzlers der Heimat ?

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.125, 281, *Abb.42*

Kammel, F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.220

Osten, G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.608, 614

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Supino, J.P.: Nino Pisano: Thieme-Becker 27, 1933, S.104

Venturi, A.: Storia dell'arte IV, 1906, S.497

236 Arezzo, Museo Civico, Wandmalerei

um 1395; 2,08 x 1,62 m

Kommentar: Die Lünette von einem Portal des Klosters der Laienbruderschaft Florenz, die ins Museum von Arezzo gelangte, zeigt wie die meisten Beispiele ab Abb.218 eine Anordnung, bei der der „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes gestellt ist. Doch ist auch hier wieder eine Variante dieser Anordnung gefunden worden, die mit keiner anderen Darstellung völlig deckungsgleich ist. Sie isoliert den „Schmerzensmann“ gegenüber Maria und Johannes durch einen aufrecht stehenden Sarkophag, der in seinem unteren Teil geschlossen und in seinem oberen Teil abgeschrägt ist. Obwohl sich ähnliche Sarkophagformen schon in den Abb.52, 132, 194, 221 fanden, hat nur Abb.132 eine vergleichbare Grunddisposition. Nur hier ist der „Schmerzensmann“ - ohne trennende Bildelemente, wie Rahmen o.ä. - zwischen zwei ihm zugeordnete Figuren gestellt worden. Doch während sich die Engel in Abb.132 dem „Schmerzensmann“ zuwenden, seine Gestik wiederholen, sind Maria und Johannes in Arezzo, obwohl auch sie sich dem „Schmerzensmann“ formal zuwenden und zuneigen, mit sich beschäftigt, in ihrer Trauer gefangen. Der als Halbfigur sichtbare „Schmerzensmann“ von Arezzo wird also durch den ihn umschließenden Sarkophag, dessen Geräumigkeit durch die in den Lünettenbogen hineinstoßende Sarkophagspitze unterstrichen wird, und darüber hinaus durch das In-Sich-Gekehrtsein der ihn flankierenden Figuren isoliert. Seine Isolation wird durch die Körperbildung weiter verstärkt, denn der schwächliche Körper vermag den Sarkophag, in den er gestellt ist, nicht auszufüllen. Der nur mit einem Lententuch Bekleidete hält seine Arme kraftlos vor dem Körper nach unten gekreuzt, so daß die Wundmale in seinen Händen und die blutende Seitenwunde sichtbar sind. Sein Haupt, das auf einem nach oben schmal werdenden Oberkörper sitzt, ist nach rechts geneigt und fällt leicht nach vorn. Da es verhältnismäßig klein ist, gewinnt der Betrachter, dessen Standort bei der Betrachtung einer Lünette fast immer unterhalb der Darstellung liegt und der somit die oberen - weil entfernteren - Teile der Darstellung optisch verkürzt sieht, den Eindruck, daß der „Schmerzens-

mann“ in dem Sarkophag „verschwindet“. Die Isolation des „Schmerzensmannes“ ist damit in dem Fresko, das einem Künstler der Schule des Spinello Aretino (um 1346-1410) zugeschrieben wird, perfekt.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Literatur:

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.107

Marle, R.v.: development III, 1924, S.611

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.297

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.226, 291, *Abb.734*

237 Moskau (МОСКВА), Museum, Tafelbild

um 1380

Kommentar: Außer zahlreichen Altären (wie Abb.230, 245, 256, 289, 290, 293, 294, 295 und 417), die in ihrem Programm den „Schmerzensmann“ und Maria mit dem Kind in getrennten, übereinanderliegenden Zonen zeigen, finden sich auch vier Beispiele, die sich ausschließlich auf die Zusammenstellung dieser beiden Sujets konzentrieren. Außer in den Abb.125, 132 und 375 ist dies auch bei einem in Moskau aufbewahrten Tafelbild der Fall, in dessen Hauptfeld Maria, angebetet von einer kleinen, am linken Bildrand knienden Stifterfigur, umringt von neun musizierenden Engeln, sitzt und ihr Kind stillt. Darüber, im abgeschrägten Giebfeld des Tafelbildes, erscheint der „Schmerzensmann“ vor einem Kreuz mit lateinischem Titulus zwischen Maria und Johannes. Alle drei stehen im Sarkophag. Der „Schmerzensmann“ hält seine Arme vor einem mit zahlreichen kleinen Wunden, den Nägelmalen und der Seitenwunde bedeckten Körper. Sein Blick ist gesenkt, so daß er weder Maria noch Johannes trifft. Der Bezug auf die Passion ist in dieser Darstellung also sowohl durch die beiden beigefügten Assistenzfiguren als auch durch Kreuz und Sarkophag sowie durch die Wunden von Folter und Tod deutlich markiert. Das Tafelbild, das sich zunächst in der Slg. Schuwalow in St. Petersburg befand und seit 1925 in Moskau aufbewahrt wird, thematisiert mit der Darstellung von Mutter und Kind einerseits und dem „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes andererseits Beginn und Ende des irdischen Lebens Jesu. Es ist heute leider stark nachgedunkelt und verzogen, so daß weitere Einzelheiten des Roberto Oderisi (in der 2.H.14.Jhs. nachweisbar) zugeschriebenen Werkes nicht auszumachen sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

inri

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Lazarev, V.N.: new panel: BurlM 51, 1927, S.128, 133, *Pl.A*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

238 Philadelphia, John G. Johnson Slg., Predella

3.V.14.Jh.

Kommentar: Beschränkt auf relativ kleine Bildfelder in Vierpaßformen, die durch applizierte kleine Kreis- und nicht vollständig sichtbare Achteckformen weit auseinandergezogen sind, wirken die sieben figürlichen Darstellungen in der heute in Philadelphia aufbewahrten Predella eher unscheinbar. Von links nach rechts sind die Hll. Antonius und Andreas, Maria, der „Schmerzensmann“ und Johannes, der Erzengel Michael und der hl. Laurentius dargestellt, d.h. der „Schmerzensmann“, flankiert von Maria und Johannes, steht auch hier wieder im Zentrum. Anders als die in den vier Außenpässen Dargestellten wenden sich Maria und Johannes der Zentralfigur zu, und zwar trotz eines Kontakten zwischen den Dargestellten hinderlichen Kompositionsprinzips. Während Johannes in tiefe Trauer versunken sein Gesicht in seinem Gewand verbirgt, sieht Maria fassungslos auf die vor dem Körper gekreuzten Handgelenke und die in den Händen angedeuteten Wundmale. Der, dem die Anteilnahme beider gilt, zeigt keine emotionale Regung, er ruht - das dornengekrönte Haupt nach rechts geneigt - in sich. Er bleibt ungerührt, während seine Umgebung von dem ihm Widerfahrenen bewegt ist. Diese Differenzierung der Gemütsbewegungen ist durch Bartolo di Fredi (um 1330-1410) bzw. den in seiner Existenz umstrittenen Barna da Siena (Mi 14.Jh. nachweisbar), die Künstler, denen die Predella zugeschrieben wird, sehr deutlich wiedergegeben, auch wenn sie durch die Isolation der einzelnen Bildfelder nicht natürlich wirkt.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.8f, *Fig.10*

239 York, Kunstgalerie, Tafelbild

Mi 14.Jh.

Kommentar: Nach einer Odyssee durch die Sammlungen von F.D. Lycett Green, von S. Woodburn und Lord Carmichael wurde 1929 bei Sotheby ein durch seine Breite an eine Predella erinnerndes Tafelbild versteigert, das den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes zeigt. Da auf einen hinter und neben den drei Dargestellten sichtbaren Raum verzichtet wird, liegt der Focus voll auf dem in einem Kasten-sarkophag vor einem Kreuz stehenden „Schmerzensmann“, dem sich von den Seiten die im Dreiviertelprofil dargestellten Maria und Johannes nähern. Sie stehen nach vorn gebeugt und halten ganz behutsam die Hände des „Schmerzensmannes“. Da bei ihnen das im großen verwendete Gestaltungsprinzip, umgestaltete Flächen in die Gestaltung einzubeziehen, im kleinen seine Fortsetzung findet, ist die Konzentration auf einzelne Bildelemente in dieser Darstellung ungewöhnlich hoch. Der Verzicht auf einen geschmückten oder räumlich gestalteten Hintergrund und die auf Gesicht und Hände konzentrierte Binnenzeichnung bei Maria und Johannes lenken den Blick auf den „Schmerzensmann“ und das, was mit diesem in „Berührung“

kommt. Nur sein mit einem Lendentuch bekleideter Körper ist durchmodelliert, nur ihm sind seine Person näher bezeichnende Gegenstände wie das Kreuz und der Sarkophag beigegeben, in denen auch wieder der Verzicht auf üppige Gestaltung seinen Niederschlag findet. Es ist erstaunlich, daß die Darstellung trotz der höchst sparsamen Gestaltung nicht trivial wirkt. Der Künstler - das Tafelbild wurde bisher dem Mstr. des San Lucchese Altars, Andrea Orcagna († 1368) bzw. seinem Bruder Nardo di Cione (ab 1343 nachweisbar, † vor 1366) zugeschrieben - hat es in diesem bisher wenig beachteten Werk geschafft, ein sehr ausgewogenes Verhältnis zwischen Gestaltung und ungestalteten Flächen zu erreichen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Borenius, T.: Berichte: Panth. 3, 1929, S.239, *Abb. auf S.240*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

240 New York, Pierpont Morgan Library, Tetrptychon

E.14.Jh.

Kommentar: Als Komposition dreier Figuren scheint der zwischen Maria und Johannes stehende „Schmerzensmann“ für ein vierflügeliges Werk wie ein Tetrptychon nicht zu taugen. Doch die jeweils dreizonigen Flügel eines solchen Werks aus Katalonien bzw. Südfrankreich, das sich heute in der Pierpont Morgan Library New York befindet, belehren eines Besseren. Sie schließen oben mit leicht spitzbogigen, krabbenbesetzten Bildfeldern ab, in denen die Halbfiguren des „Schmerzensmannes“, der Maria und des Johannes, sowie im vierten Bildfeld einige arma Christi wie Kreuz, drei Nägel, Geißeln, Lanze, Schwammstab, Essiggefäß und Dornenkrone gezeigt werden. Der „Schmerzensmann“ erscheint im zweiten Bildfeld von rechts, vor einem Kreuz, dessen Querbalken sichtbar ist. Er hat die Arme waagrecht vor dem Körper übereinandergelegt, sein Haupt, auf dem eine Taukrone sitzt, nach rechts geneigt. In den beiden benachbarten Bildfeldern sind ihm Maria und Johannes, die dem „Schmerzensmann“ jeweils ihr Haupt zuneigen, zugeordnet. Durch die Einbeziehung der arma Christi im linken Bildfeld wird das durch die Darstellung der drei zusammengehörigen Figuren auf einem vierteiligen Werk entstehende Ungleichgewicht weitgehend abgefangen. Es wird zusätzlich durch eine auf allen Bildfeldern in gleicher Höhe verlaufende Horizontlinie, d.h. die gleiche Gestaltung des Bildhintergrundes, gemildert. Dennoch stehen nach wie vor drei figürliche Darstellungen einer gegenständlichen Darstellung gegenüber, dennoch kann nach wie vor der „Schmerzensmann“ nicht - wie sonst sehr häufig - im Zentrum des Tetrptychons stehen, da zwangsläufig alle Bildfelder zu beiden Seiten des Zentrums angeordnet werden müssen. Das Ungleichgewicht wird also optisch „verträglich“ gestaltet, kann jedoch nicht aufgehoben werden. Dies scheint auch gar nicht das Ziel zu sein, denn in den drei übereinanderliegenden Reihen von jeweils zwei Bildfeldern pro Flügel wird zwar in den beiden oberen Reihen, die Begebenheiten aus den

Evangelien (von der Verkündigung bis zum Jüngsten Gericht) zeigen, die Symmetrie gewahrt, in der unteren Reihe, die zwölf Heiligendarstellungen enthält, wird diese jedoch - obwohl dafür kein äußerer Anlaß besteht - zugunsten eines Schemas 2-3-3-4 verlassen. Der Schwerpunkt ist damit auch in dieser Zone, ohne daß dies optisch stören würde, nach rechts verschoben.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.59f, 127

Marle,R.v.: maitre: GBA 73, 1931, S.20f, Fig.25f

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.213-215, 218f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Abbildung: Pierpont Morgan Library New York

241 Wetzlar, Stiftskirche, Steinplastik

1370-80

Kommentar: Außen am Obergeschoß des Südturms der Stiftskirche von Wetzlar ist eine symmetrisch angelegte, durch ungefaßte Ganzfiguren - einen „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes - gebildete Figurengruppe angebracht worden. Jede dieser Figuren steht auf einer individuell gearbeiteten Konsole und wird von einem Baldachinfragment überfangen. Der „Schmerzensmann“, der seine Assistenzfiguren um einen Kopf überragt, ist mit einem Brust und Füße freilassenden Mantel bekleidet. Dadurch ist die Seitenwunde, in die die Finger der rechten Hand gelegt sind, sichtbar, dadurch sind aber auch viereckige, jetzt geschlossene Öffnungen auf der Brust sichtbar, deren Funktion unklar ist. Ihre Deutung als Öffnungen, die Reliquien bargen, ist - gerade auch im Vergleich mit Abb.75 - sehr wahrscheinlich, jedoch nicht beweisbar. Gegen diese Deutung sprechen vor allem Anbringungsort und -höhe. Doch ist nicht klar, ob die heutige Situation den ursprünglichen Aufstellungsgegebenheiten entspricht. Denn es fällt auf, daß Maria und Johannes im Unterschied zum „Schmerzensmann“ mit einer in den Mauerverband eingebundenen Rückenplatte in Körpergröße gearbeitet sind, sowie daß ihre Körper- und Gewandbildung weicher ist als die des „Schmerzensmannes“. Während der „Schmerzensmann“ fest auf beiden Beinen steht, schwingen die Körper von Maria und Johannes leicht aus, während der „Schmerzensmann“ seine Hände recht un gelenk hält, die rechte an der Seitenwunde und die linke anwinkelt, so daß dem Betrachter das von zahlreichen ornamental angeordneten Blutstropfen umgebene Wundmal zugewandt ist, ist die Gestik von Maria und Johannes sehr viel harmonischer. Bei all diesen Differenzen ist es fraglich, ob die drei Figuren als Gruppe geschaffen worden sind. Viel wahrscheinlicher erscheint, daß „Schmerzensmann“ und Assistenzfiguren einander erst nachträglich zugeordnet worden sind. In diesem

Fall wäre auch die Deutung der Öffnungen als Reliquienöffnungen durchaus plausibel.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.25, 96-98, 155, *Abb.107*

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.251

242 **Passau**, Johannesspitalkirche, Steinrelief

2.H.14.Jh.; 1,60 x 0,70 m

Kommentar: Da es in unmittelbarer Nähe der Kirchentür der Johannesspitalkirche in Passau angebracht ist, begrüßt das farbig gefaßte Hochrelief, das den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes zeigt, jeden, der die Kirche betritt, auch wenn die Dargestellten selbst ihren Blick nicht auf den Betrachter richten, sondern verklärt nach oben bzw. nach vorn sehen. Alle drei tauchen als Halbfiguren aus stilisierten Wolkenkrausen auf. Ihre Gestik drückt - ihrer unwirklichen „Ausgangsbasis“ entsprechend - eher Verzückung als Trauer aus. So hat der „Schmerzensmann“ seine Rechte auf die Brust gelegt und hält seine linke Hand auf die Seitenwunde gerichtet vor dem Körper. In beiden Händen sind tiefe, aber nicht dramatisch in Szene gesetzte Wundmale sichtbar. Das „gekrönte“ Haupt ist nach rechts geneigt und leicht in den Nacken zurückgenommen. Die drei Dargestellten können jedoch dieser Gemütslage nicht uneingeschränkt nachgeben, denn sie werden gemeinsam von einem breiten, profilierten Rahmen, in dessen oberen Ecken zwei Wappen angeheftet sind, fest umschlossen, d.h. in die Schranken gewiesen. Der Rahmen läßt die figürlichen Darstellungen wie in einem Bühnenraum agierend erscheinen. Er unterstreicht ihre Bedeutsamkeit, tut dies jedoch auf Kosten der Konsequenz in der emotionalen Gestaltung.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.77f, 153, *Abb.64*

243 **Rom** (Roma), Vatikanische Museen (Pinacoteca), Tafelbild

um 1410; 1,66 x 1,06 m

Kommentar: Die Pinacoteca der Vatikanischen Museen Rom bewahrt unter der Inv.-Nr.4 (7) eine hochrechteckige, spitzgiebelig schließende Tafel auf, die Turino Vanni von Pisa (um 1349-1438) zugeschrieben wird. Sie zeigt im dreigeteilten Hauptfeld zum einen die hl. Margareta von Antiochien mit Handkreuz auf einem Drachen stehend, zum anderen neben ihr jeweils vier Szenen, die die Geschichte ihres Martyriums zeigen (v.l.u.n.r.u.: 1. der Stadtpräfekt Olibrius trifft Margareta, 2. er läßt sie, da sie seine Liebe nicht erwidert, vorführen, 3. er läßt sie ins Gefängnis sperren, 4. er läßt sie an ein Kreuz hängen und foltern, 5. Margareta wird von einem Drachen gefressen, überlebt dies jedoch, 6. sie muß in siedendem Öl baden, 7. sie wird enthauptet, 8. sie wird von Krüppeln und Kranken angerufen). Die hl. Margareta, die mit ihrer Standhaftigkeit beeindruckt hat, war sehr beliebt. Sie gehörte zu den sog. Vierzehn Nothelfern, einer seit E.14.Jhs. nachweisbaren Gruppe von besonders verehrten Hll., und wurde zusammen mit den Hll. Katharina und Barbara

(seit dem 14.Jh. kam die hl. Dorothea hinzu) zu den *virgines capitales*, den besonders verehrten weiblichen Hll., gezählt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß in der Tafel neben der Hl. ein kleiner Stifter kniet und andächtig zu ihr emporschaut. - Doch die Tafel bleibt nicht auf Person und Geschichte der Hl. beschränkt, sondern stellt sie und ihr Martyrium in einen größeren Horizont. Das Mittelbild des spitzbogig schließenden Hauptfeldes zeigt in den entstehenden Zwickeln die Verkündigung, das Giebelfeld den von Maria und Johannes flankierten „Schmerzensmann“ im Sarkophag. Die Tafel stellt neben dem Ende der Hl. auch Anfang und Ende der Inkarnation Jesu Christi dar, und zwar in einer Weise, die verblüfft. Während die Verkündigung - als Beginn des sich erfüllenden Gotteswillens - der Hl. „übergeordnet“ ist, ist die im Giebelfeld angebrachte Darstellung des „Schmerzensmanns“ - als vollendete Erfüllung dieses Willens - sowohl der Hl. und ihrer Passion als auch der eigenen Menschwerdung „übergeordnet“. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ „bekrönt“ somit alle durch einen Würfelfries zu einem Ganzen zusammengebundenen Darstellungen der Tafel. Sie ist in eine Felslandschaft hineingestellt, zeigt aber ansonsten einen vertrauten Aufbau. Der „Schmerzensmann“ steht in einem Sarkophag, hinter dem ein Kreuz mit Titulus, eine Lanze und ein Schwammstab aufragen, neben dem Maria und Johannes knien, die die Hände des „Schmerzensmannes“ ergreifen und küssen. Der „Schmerzensmann“ ist auch hier nur mit einem Lendentuch bekleidet, sein Körper hält sich aufrecht, sein Haupt ist nach rechts geneigt, seine Augen sind geschlossen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Marle, R.v.: *development V*, 1925, S.240, 245, 248, *Fig.163*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Sirén, O.: *note: L'arte XXIV*, 1921, S.24f, *Fig.1*

244 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum (Ferdinandeum), Tafelbild

um 1410; 2,18 x 1,42 m

Kommentar: Durch sein nachgedunkeltes Inkarnat, helle Farbauflagen in einzelnen Partien, den starren Blick und die überlängte Gestalt wirkt der „Schmerzensmann“ auf dem längsrechteckigen, ursprünglich zum Hochaltar der Salvatorkirche in Hall gehörenden Tafelbild unheimlich. Seine Gestalt hebt sich sehr scharf von dem in der Mitte besonders hellen, aus unzähligen kleinen Quadratformen zusammengesetzten Goldgrund ab. Sie ist größer als die Assistenzfiguren Maria und Johannes, die fast erschrocken zu der merkwürdigen Gestalt in ihrer Mitte blicken. Auch die Gestalten der Assistenzfiguren sind überlängte, ihre Körperhaltung geziert, dennoch wirken sie nicht so unnatürlich wie der mit einem Lendentuch bekleidete, sehr

schlanke, aber nicht hagere „Schmerzensmann“, der seine Füße leicht auswärts gestellt und seine Arme so vor dem Körper übereinandergelegt hat, daß die Hände leicht nach unten gerichtet sind. Sowohl in den knöchigen Händen als auch in den verhältnismäßig großen Füßen sind so die blutenden Wundmale sehr gut sichtbar. Die Gestalt des „Schmerzensmannes“ steht in dem im Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrten Bild vor einem dunklen Kreuz mit Titulusband als oberem Abschluß. Am Kreuzquerbalken als dem vom Kreuz sichtbaren Teil hängen Geißel und Rute, über diesem tragen zwei Engel Nägel und Dornenkrone heran. Obwohl damit fünf arma Christi vorhanden sind und diesen am rechten Bildrand noch die Lanze hinzugefügt wird, treten die arma Christi nicht als geschlossene und beachtenswerte Größe in Erscheinung. Sie spielen nur eine untergeordnete Rolle in einer Darstellung, die ihren Dreh- und Angelpunkt in dem eigenwilligen „Schmerzensmann“ hat.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.66, 133, Abb.17

Europäische Kunst, 1962, S.95

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.227, 291, Abb.740

Stabat mater, 1970, S.99

245 **Vicenza**, Pinacoteca, Polyptychon

1404; 2,20 x 2,20 m

Kommentar: Anlässlich des Anschlusses der Stadt Vicenza an die Republik Venetien schuf Battista da Vicenza (um 1350/75-1438) im Auftrag der Familie Chiericati (vgl. die Wappen an der Predella) für S. Agostino in Vicenza ein dreizoniges, siebenachsiges Polyptychon, dessen Aufbau logisch, wenn auch - bis auf die Mittelachse - nicht sehr einfallsreich erscheint. Der thronenden Maria mit Kind - als der zentralen Darstellung in der zweiten Zone - sind seitlich in etwas niedrigeren und schmalere Bildfeldern jeweils drei ganzfigurige Hll. (Agnes, Hieronymus und Paulus links, sowie Petrus, Augustinus und Katharina von Alexandrien rechts) zugeordnet, über und unter diesen sind weitere jeweils halbfigurige Hll. angebracht (oben Quirinus, Markus, Johannes links, sowie Matthäus, Lukas und Georg rechts, unten Firmus von Verona, Johannes Chrysostomos, Gregor d.Gr. links, sowie Cyprian von Karthago, Ambrosius von Mailand und Rusticus von Verona rechts), so daß insgesamt 18 Heilendarstellungen die Mittelachse rahmen. In der Mittelachse selbst sind von unten nach oben gelesen Johannes d.T. mit zwei Engeln, die thronende Maria mit ihrem Kind und der „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes sowie in der Spitze in einem Medaillon der Gottvater zu sehen. Die Mittelachse hebt sich damit in doppelter Hinsicht von den Seiten ab. Sie verläßt die Dreizonigkeit, indem sie das mit einer figürlichen Darstellung gefüllte Medaillon auf die

Spitze setzt, und zeigt ein geschlossenes, auf die Inkarnation Jesu Christi abhebendes Programm, das mit Johannes d.T. in der Predella einen Zeitpunkt vor der Inkarnation, mit Maria und dem Kind in der Hauptzone einen Zeitpunkt am Beginn der Inkarnation und mit dem „Schmerzensmann“ im Gesprenge einen Zeitpunkt am Ende der Inkarnation vorstellt sowie mit der Beifügung Gottvaters schließlich auf den hinweist, dessen Wille mit der Inkarnation erfüllt wurde. Es ist dabei sehr verwunderlich, daß eine „Schmerzensmandarstellung“ hier den Endpunkt des irdischen Lebens Jesu Christi markiert, obwohl eine Kreuzigung, eine Kreuzabnahme oder eine Grablegung dafür sehr viel passender gewesen wären, da bei ihnen nicht wie beim „Schmerzensmann“ ein gedanklich breiteres Spektrum zu „stutzen“ ist. Doch Battista da Vicenza entschied sich für die Darstellung eines halbfigurigen „Schmerzensmannes“, der in einem offenen Sarkophag erscheint und neben dem - jeweils unter separaten Arkadenöffnungen - ganzfigurig und wesentlich kleiner Maria und Johannes stehen. Er setzt also die aus der Kreuzigung bekannten Assistenzfiguren in seiner Darstellung ein, doch herausgehoben ist der mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“, der seine Hände vor dem Körper nach unten gekreuzt hält und sein Haupt nach rechts neigt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Kontext:

opus Baptiste de Vincencia

Werk des Battista da Vicenza

opus factum Vincencie comissione

Werk gemacht in Vicenza im Auftrag

magnifici Ludovici de Chierigatis.

des hochherzigen Ludovico Chiericati.

An MCCCC quarto XII indicione.

Im Jahre 1404 in der XII. Indiktion.

Literatur:

Arslan,E.: Chiese Vicenze, 1956, S.194, Taf.CVIII

Marle,R.v.: development IV, 1924, S.106, Fig.52

246 Chartres, Museum, Flügelaltar

1.V.15.Jh.; 84 x 48 x 9 cm

Kommentar: Eine Arbeit von erstaunlicher Plastizität bewahrt seit 1899 das Museum von Chartres auf. Es handelt sich um einen aus Seide, Gold- und Silberfäden gefertigten kleinen Altar in Triptychonform aus dem Kathedralschatz von Chartres, der auf dem Mittelteil den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln Johannes d.T. und die hl. Katharina zeigt. Sowohl die Figuren der Flügel als auch die der Mittelgruppe stehen unter jeweils polygonalen Architekturformen, die - auch wenn sie in ihrer Durchbildung, z.B. in der Andeutung angrenzender Räume auf den Flügeln, nicht konsequent gestaltet sind, - dem Querschnitt einer Kirche ähneln. Diese Formen spiegeln die im Triptychon abgestuften Größen - und die damit verbundenen Bedeutungen - der in Dreiviertelfigur dargestellten Personen genau wieder. Johannes d.T. und die hl. Katharina in den sehr schmalen Seitenräumen sind klein, Maria und Johannes im Mittelfeld neben dem „Schmerzensmann“ sind größer, und der „Schmerzensmann“ schließlich, der im Zentrum des

Mittelfeldes steht, ist so groß, daß sein Kreuznimbus das „Gewölbe“ berührt. Die schlanke, mit einem Lententuch bekleidete Gestalt ist nach vorn gebeugt, sie scheint die „Unterstützung“, die sie von Maria und Johannes erfährt, zu brauchen. Da Maria und Johannes mit der „Unterstützung“ der kraftlos herabhängenden Arme und der wundmalgezeichneten Hände des „Schmerzensmannes“ beschäftigt sind, bleibt offen, wie das unterhalb des weich fallenden Lententuchs „gespannte“ Tuch Halt findet und wozu es dient. Es erscheint als über den Rand eines Sarkophags hängendes Grabtuch am sinnvollsten. In jedem Fall verlängert es die große Gestalt des „Schmerzensmannes“ weiter, und zwar auf eine für das Altärchen, das sehr präzise und mit viel Liebe zum Detail gearbeitet ist, ungewöhnlich unent-schlossene Weise.

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.475-477, Taf.41

Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.102

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XX, XXXV, *Abb.21*

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.117

247 Troyes, Musée, Tafelbild

A.15.Jh.; 39,1 x 26,8 cm

Kommentar: Zwar erscheint auch auf der hochrechteckigen Tafel im Museum von Troyes wieder der „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes. Doch ist die Dreiergruppe gegenüber anderen Beispielen neu konzipiert, denn Johannes hält den „Schmerzensmann“, nicht Maria - wie in den Abb.126, 193, 204, 212, 215, 216, 229 -, nicht ein Engel - wie in den Abb.179, 181, 308, 313, 314, 381, 422-437 -, nicht Gottvater - wie in den Abb.354, 400, 402-406, 408-415 - und auch nicht Josef von Arimathäa - wie in Abb.253, sondern Johannes, der in Abb.223 und 248 zwar in den Vorgang des Stützens einbezogen wird, aber nie die „Führungsrolle“ übernimmt. Dies geschieht nur in Troyes. Hier ist er der Stützende, der von zwei sich plagenden Engeln zu Füßen des „Schmerzensmannes“ unterstützt wird. Die neben dem „Schmerzensmann“ stehende Maria ist in der Tafel von Troyes auf eine „Nebenrolle“ beschränkt. Es liegt nahe, nach einer Erklärung für diese außergewöhnliche „Rollenverteilung“ zu fragen. Doch eine Antwort fällt schwer. Kann man ihr durch einen Blick auf ein Vergleichsbeispiel näherkommen? Die Tafel von Troyes wird Jean Malouel zugeschrieben, einem Künstler, der auch als Künstler für ein Tondo im Louvre Paris (Abb.402) namhaft gemacht wird. Dieses Tondo zeigt eine fast identische Zentralgruppe, d.h. einen bis auf die Armhaltung mit dem Beispiel von Troyes identischen „Schmerzensmann“, der von Gottvater gehalten, von zwei Engeln gestützt sowie von der seitlich stehenden Maria betrauert wird. Diese Zentralgruppe ist - gegenüber der Tafel von Troyes - durch weitere Engel und den neben Maria stehenden Johannes „erweitert“ worden. Die plausibelste Erklärung für die Differenz zwischen den an sich auffallend ähnlichen Darstellungen ist die Annahme, daß mit der Tafel von Troyes das Ergebnis der Umsetzung der Tondo-Darstellung in die hochrechteckige Tafelform vorliegt, einer Umsetzung, bei der

möglichst viel beibehalten und nur das „abgestoßen“ wurde, was nicht beizubehalten war. D.h. konkret: Maria und die stützenden Engel sind übernommen worden, die „seitlichen Erweiterungen“ jedoch konnten bedingt durch das Format der Tafel von Troyes nicht übernommen werden. Doch bei dieser Umsetzung ist auch noch die „Stützfigur“ ausgetauscht worden. Wozu war dies nötig? Eine Darstellung, die Gottvater, Maria und den „Schmerzensmann“ als zu Stützenden zeigt, wäre ohne Parallelen, denn entweder sind - wie in den Interzessionsdarstellungen - die drei Personen vereint, dann ist jedoch der „Schmerzensmann“ nicht als zu Stützender dargestellt, oder der „Schmerzensmann“ ist - wie in den Trinitätsdarstellungen - als zu Stützender dargestellt, dann ist jedoch Maria nie allein, d.h. ohne Johannes, beigefügt. Dies ist bei Darstellungen, die Johannes, Maria und den „Schmerzensmann“ als zu Stützenden zeigen, anders, selbst wenn Johannes in diesen Darstellungen nie die „Führungsrolle“ übernimmt. Der Austausch der „Stützfigur“ ist somit als ein Anpassen der Figurenkonstellation an vorhandene Konventionen zu verstehen. Die neue Funktion, die eine der Figuren dabei zu übernehmen hatte, ist offensichtlich als das „kleinere Übel“ angesehen worden. So entstand eine Darstellung mit einem leblos wirkenden „Schmerzensmann“, der seine Hände starr übereinandergelegt hat und den nur ein schmaler Stoffstreifen „kleidet“, einem „Schmerzensmann“, der von Johannes und zwei Engeln gehalten wird und dem Maria seitlich zugewandt steht. Die Tafel ist auch nach den 1992 unternommenen Restaurierungsbemühungen, die sich auf die Reinigung und ganz geringe Retuschen beschränkten, im Bereich der Köpfe des „Schmerzensmannes“ und des Johannes so stark beschädigt, daß deren Gesichtszüge weitgehend unkenntlich sind.

andere mögliche Zuordnung:
Engelpietà (3.2.)

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.110

Osten,G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.470

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.616

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.299

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.117f, Abb.74

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.152

248 New York, Metropolitan Museum, Medaillon

um 1410; 6 cm Ø

Kommentar: Sowohl in der Figurenbildung als auch in der Figurenanordnung perfekt an die Medaillonform angepaßt ist ein nicht mehr in der Originalrahmung erhaltenes Emailrelief im Metropolitan Museum New York. Die im Zentrum angesiedelte Dreifigurengruppe, ein „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes, wird innerhalb des Bildfeldes von Engeln „gerahmt“, und zwar von zwei an den Seitenrändern angebrachten, die ein großes Tuch von einer Seite des Medaillons zur anderen spannen, und einem dritten, der im Scheitelpunkt des Medaillons schwebt und über dem Haupt des „Schmerzensmannes“ eine Dornenkrone hält. Um den „Rahmen“ nach unten zu schließen, ist unterhalb der Dreifigurengruppe ein in schweren Fal-

ten liegendes Tuch eingefügt worden. Durch diesen geschlossenen „Rahmen“ ist der für die aus drei Dreiviertelfiguren bestehende Gruppe zur Verfügung stehende Raum relativ knapp bemessen. Der „Schmerzensmann“, der - ähnlich wie z.B. in Abb.247 - der „Unterstützung“ durch Maria und Johannes bedarf, ist mit einem knielangen Lententuch bekleidet. Sein Haupt ist der Körperneigung folgend nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Sowohl aus den Wunden in den Händen als auch aus der Seitenwunde rinnt Blut. Doch die Betonung der Wunden wirkt auf die Umgebung des „Schmerzensmannes“ nicht bedrückend. Johannes, der den Betrachter ansieht, lächelt diesen an, die drei Engel, die die Gruppe im Zentrum „abrunden“, nehmen von dieser Gruppe keine Notiz. Es scheint, als seien inhaltliche Gesichtspunkte gegenüber der vollendeten Form zurückgetreten.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Müller,T.; Steingräber,E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.49, 73, *Abb.31*

249 Berlin, Staatsbibliothek, libri pict A 74

um 1415/25; 12,8 x 8,8 cm

Kommentar: Obwohl - wie Maria und Johannes - in menschlicher Gestalt mit Wunden in den Händen und der Seite, mit geschlossenen Augen, mit kraftlos übereinandergelegten Armen und leblos herabhängenden Händen ist der „Schmerzensmann“ der irdischen Sphäre nicht verhaftet, wie die beiden Trauernden, die ihn flankieren. Er taucht vielmehr aus einer - sich erst bei genauerem Hinsehen langsam vom Hintergrund abhebenden - Schar kleiner Engel auf, er ist unter ihnen, doch auch ihnen nicht gleichgestellt, weder in Größe noch in Körperbildung. Die Verschiedenheit der Sphären, die zusammenkommen und doch nicht bruchlos ineinander aufgehen, und die Stellung, die der „Schmerzensmann“ in dieser „Welt“ einnimmt, ist das Problem, das zu beleuchten Jacques Dalive (tätig in 1.H.15.Jhs.) dem Betrachter der Silberstiftzeichnung aufgegeben hat. Formal ist der „Schmerzensmann“ wieder zwischen Maria und Johannes gesetzt, formal sind auch Gestik und Mimik der Dargestellten nicht außergewöhnlich, und doch ist durch geringe Veränderungen der beteiligten Personen, wie das Hervorwachsen aus einer von Engeln bevölkerten himmlischen Sphäre, die „Vergrößerung“ der Halbfigur des „Schmerzensmannes“ und die hinter der Dornenkrone vom Kopf ausgehenden Strahlen eine Auffassung manifest geworden, die über das „an-die-Passion-Erinnernwollen“ hinausgeht. Diese Auffassung setzt sich in den in die Darstellung aufgenommenen Gegenständen fort. Anscheinend wahllos liegen einige arma Christi, die mit einzelnen Passionsszenen verbunden sind, auf dem, leicht hügeligen Erdboden, ihnen ist zu Füßen der Maria ein geschlossenes Buch beigefügt. Die Zuordnung des Buches bleibt - ähnlich der des „Schmerzensmannes“ - in der „Schwebe“. Es läßt sich weder einer der „Sphären“ zuordnen noch den Ereignissen, die die arma vertreten. Ist es das den Menschen auf Erden gegebene Gotteswort oder ist es - wie Berliner meint - neben Maria eingefügt, um angesichts des schmachvollen Todes des Sohnes ein Irrewerden

der Mutter an der gegebenen Verheißung anzudeuten? Eine eindeutige Antwort ist in diesem Punkt nicht zu finden, es ist jedoch deutlich, daß sich bei der Darstellung der Gegenstände wiederholt, was bereits bei der Darstellung der Personen zu beobachten war. - Die Silberstiftzeichnung ist auf einem kleinen beidseitig bemalten Buchsbaumtäfelchen angebracht und mit 11 anderen in Leporelloform verbundenen Täfelchen Bestandteil eines Skizzenbuches des durch eine Signatur auf der Innenseite des Vorderdeckels ausgewiesenen Jacques Dalive.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.60, 127

Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.113

Osten,G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.471

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.299f, Abb.26

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.227f, 291, *Abb.742*

250 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Tafelbild

1418-22; 116 x 74 cm

Kommentar: Mit dem „Schmerzensmann“, der im offenen Sarkophag steht und von Maria und Johannes, die hinter dem Sarkophag stehen, flankiert wird, taucht in dem unter der Inv.-Nr. Gm 116 aufbewahrten Tafelbild des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums erneut eine Figurenkonstellation auf, die in Abb.229 große Probleme verursachte und dort nur durch die der Fläche verhaftete Darstellungsweise kaschiert, nicht aber gelöst wurde. In dem Nürnberger Tafelbild jedoch ist eine räumliche Staffelung der drei Dargestellten vollzogen. Maria und Johannes stehen hinter dem Sarkophag und suchen von hier aus den vor ihnen stehenden „Schmerzensmann“ zu berühren. Maria legt ihre linke Hand auf seine rechte Schulter und hält mit ihrer rechten Hand seinen rechten Arm, Johannes legt beide Hände an den linken, leblos herabhängenden Arm. Die Dreiergruppe ist farblich so abgestimmt, daß der „Schmerzensmann“ sofort als „vorgeordnet“, d.h. als Zentrum der Darstellung, auszumachen ist, sie ist ferner so aufgebaut, daß die beiden trauernden, aber am eigenen Leib unversehrten Assistenzfiguren unvermittelt neben einer schwächtigen, nur mit einem Lendentuch bekleideten Zentralfigur stehen, deren Leib durch eine stark blutende Seitenwunde, blutende Wunden in den Händen und Blutspuren am Hals, die durch die Dornenkrone verursacht werden, gezeichnet ist. Die Assistenzfiguren haben in der Nürnberger Tafel also zweierlei Funktion, sie ermöglichen sowohl die optische Vorordnung des „Schmerzensmannes“ als auch den Aufbau von Kontrasten. Sie erhalten besonderes Gewicht, da Vorder- und Hintergrund neutral gehalten sind und zusätzliche Bildelemente fehlen. Die Nürnberger Tafel ist die abgesägte Rückseite eines von Konrad Imhoff für St. Lorenz Nürnberg gestifteten, freistehenden Altars. Dieser Altar zeigte in geöffnetem Zustand im Mittelfeld eine Marienkrönung und auf den Flügeln den Apostel Jakobus d.J. sowie Philippus, zu deren Füßen links der Stifter mit seiner dritten Frau Elisabeth Schatz und rechts seine beiden ersten Frauen, Anna Rotflasch und eine Angehörige der Familie Hornlin, knien, und auf seinen Flügelrückseiten und den Stand-

flügeln weitere Apostel. Leider ist der Altar, der dem Mstr. des Imhoff-Altars (im 1.V.15.Jh. in Nürnberg nachweisbar) bzw. dem Mstr. des Bamberger Altars (tätig 1.H.15.Jh.) zugeschrieben wird, heute nicht mehr vollständig erhalten, so daß eine Entscheidung über die stilistische Zugehörigkeit der Rückseite schwer fällt. Ein Vergleich mit den erhaltenen Stücken weist, da die Ausführung in Komposition, Körperbildung und Farbgebung harmonischer ist, eher auf ihre Selbständigkeit als auf ihre stilistische Zugehörigkeit.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.119f

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.55

GNM-Führer, 1985, S.67, Abb.144

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.56

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.28-30, 32,
Taf.80, Taf.81, Taf.82-86

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.82, 150, 152-154

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.99

Ders.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.470

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.275

Thode,H.: Malerschule, 1891, S.19-23, 38

Worringer,W.: Anfänge, 1924, S.336, 338f, Abb.118

251 Empoli, Museo della Collegiata, Wandmalerei

1424-25; 2,80 x 1,18 m

Kommentar: Dem in den Abb.157, 178, 229, 234, 237 und 250 aufgetauchten Problem der Anordnung von zwei Personen, die eine dritte in einem raumgreifenden Gebilde stehende Person flankieren, entgeht die im Museo della Collegiata Empoli unter Inv.-Nr. 95 aufbewahrte Arbeit - ähnlich wie Abb.128, 131, 161, 192, 233 - dadurch, daß der Sarkophag, in dem der „Schmerzensmann“ steht, in seinen Seitenlängen so stark verkürzt ist, daß Maria und Johannes, die den „Schmerzensmann“ flankieren, bequem neben dem Sarkophag Platz haben. Zwar geht diese optisch gefällige Lösung auf Kosten der Funktionalität, denn ein Sarkophag mit quadratischer oberer Öffnung kann nie einen Leichnam aufnehmen, sie erlaubt jedoch ein innigeres Verhältnis zwischen den Assistenzfiguren und der Zentralfigur. Ein solches entwickelt sich in dieser Darstellung vor allem zwischen Mutter und Sohn. Maria, die sich von rechts dem „Schmerzensmann“ nähert, drückt mit ihrer verhüllten rechten Hand den rechten Arm ihres Sohnes an sich und legt ihre Linke um seine Schulter. Wie schon in Abb.223, 227 und 229 ist Johannes - für dessen Annäherung keine äußeren Hindernisse vorhanden sind - gegenüber dieser Gruppe stärker isoliert. Er kniet neben dem Sarkophag und hält andächtig - das innige Verhältnis von Mutter und Sohn nicht störend - den linken Arm des „Schmerzensmannes“. Beide, Maria und Johannes, betrauern einen aus eigener Kraft aufrecht stehenden, aber innerlich gebrochenen „Schmerzensmann“. Die Blicke aller Dargestellten gehen ins Leere, die Situation ist trostlos. Diese Trostlosigkeit wird durch das über-

mächtig vor einem kahlen Hintergrund aufragende Kreuz mit Kreuztitulus, an dessen Querbalken eine Dornenkrone und zwei Geißeln hängen, nachdrücklich unterstrichen. Ohne den Einsatz greller Effekte ist hier von Masaccio (1401-1428) bzw. Masolino (1383-1440/47) eine psychische Zustände beeindruckend genau wiedergebende Darstellung geschaffen worden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

INRY

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.69, 72, 305, Abb.15

Jähnig, K.W.: Beweinung: ZBKU 53, 1919, S.176

Mersmann, W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.92, Abb.3

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.270, Abb.13

252 Chambéry, Musée, Triptychon

um 1440; 60 x 43 cm (geöffneter Zustand)

Kommentar: Im Museum von Chambéry (Inv.-Nr. M 932) befindet sich ein Pesellino (um 1422-1457) bzw. Domenico di Michelino (1417-1491) zugeschriebenes Triptychon, das sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht sehr unausgewogen erscheint. Formal unausgewogen wirkt es, da (1.) auf den Flügeln jeweils im oberen Drittel ein Medaillon, darunter eine maßwerkverzierte rundbogige Arkade, auf der Mitteltafel aber ein durchgehend hochrechteckiges Bildfeld gezeigt wird und, da (2.) einerseits die Medaillons beider Flügel zu einer Darstellung, nämlich einer Verkündigung, zusammenzuziehen sind, andererseits aber die unter den Arkaden stehenden Figuren, Maria und die Elisabeth auf dem linken Flügel sowie die Hll. Franziskus und Dominikus auf dem rechten Flügel, jeweils in sich geschlossene Darstellungen bilden, die nicht erst durch das Zusammenziehen beider Flügel sinnvoll werden. Inhaltlich erscheint es unausgewogen, da ein Zusammenhang zwischen allen Darstellungen, der Verkündigung, den Zweifigurengruppen von Maria und Elisabeth sowie Franziskus und Dominikus und dem „Schmerzensmann“, nicht sofort, sondern erst bei genauerem Hinsehen erkennbar ist. Erst dann wird deutlich, daß das Triptychon einen einheitlichen Grundgedanken verwirklicht, denn es zeigt jeweils Menschen, die sich gehorsam dem Willen Gottes beugen. Bei der Darstellung auf der Mitteltafel reicht dieser Gehorsam sogar bis in den Tod. Der „Schmerzensmann“ steht mit leblos über den Sarkophagrand hängenden Händen und zur Seite gesunkenem Haupt in einem breiten Sarkophag. Sowohl seine Hände als auch seine Seite zeigen die „Todeswunden“. Vor dem Sarkophag sitzen - in Trauer bzw. Nachdenken versunken - die Zeugen seines Todes. Hinter und über dem „Schmerzensmann“ sind einige der Gegenstände und Ereignisse, die zum Tod führten, verzeichnet, so das Kreuz, der Rock, eine Leiter und eine Lanze, eine mit einem Stock schlagende Hand, die Handwaschung des Pilatus, der Judaskuß, die Verspottung,

die Verleugnung des Petrus, die Silberlinge und schließlich die Geißelsäule mit dem darauf sitzenden Hahn. Der Gehorsam wird also durch den Nachweis der Wunden sowie das Anführen von lebenden und gegenständlichen Zeugen deutlich gemacht, und zwar mit dem Ziel, den Betrachter zu dem ihm gebührenden Gehorsam zu ermuntern. Die Darstellungen auf den Flügeln bieten dazu eine Auswahl verschiedener möglicher Formen von Gehorsam - und damit eine Verständnishilfe - an, der Bildtext auf den Rückseiten der Flügel nennt den „Lohn“ solchen Tuns.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Kontext:

CIASCVNO. CHE RA-
 GVARDERA. NEL MIS-
 TERIO. DELLA PASI-
 ONE. DEL NOSTRO
 SIGNIORE. GIESO C-
 RISTO. ARA. III. ANI
 DI P DONO. P PARTE. D-
 I SA3PIERO. APLO. E
 P PARTE. DI. XXX. PAPI
 CA SCVNO. DA. C. DI. E
 CENTO. XXVIII. VESC-
 OVI. CIASCVNO. DA
 40. DI. E PAPA. INOCE-
 TIO. CONFERMO. LE
 DETE. INDVLGIETIE
 E AGIVNSEVI. CC. DI
 E ANCHE. P PARTE. DI
 TVTI. QVESTI. VE-
 SC#OVI. PAPI. SOP-
 RADETI. DANO. 40
 DI. D INDVLGETA. P
 VNO. E CIASCVN-
 O. CE RAGVARDE-
 RA. LA VERONICH-
 A. NEL MODO. SOP-
 RADETO. CIOE. CHE
 SIA. CHONTRITO. E
 CHONFESO. SOVP (R)
 A. LE SOPRADETE. (IN)-
 DVLGIETIE. XVM. E
 OTOCIENTO. DI. PLA
 QVAL CHOSA. CIAS-
 CHVNO. CHE VED-
 RA. O PORTERA. CH-
 ON DIVOTIONE. LE
 PREDETE. FIGVRE. I-
 N QEL DI. OVERO
 .ORA. NO MORRA. D

Jeder, der
 in das Geheimnis
 des Lei-
 dens unseres
 Herrn Jesu
 Christi schauen wird, wird 3 Jahre
 von seiten des
 hl. Apostels Petrus haben. Und
 (von seiten) von 30 Päpsten
 gibt jeder 100 Tage. Und
 128 Bischöfe.
 Jeder gibt
 40 Tage. Und Papst Innozenz
 bestätigte die genannten
 Ablässe
 und fügte 200 Tage hinzu.
 Und auch von seiten all
 dieser Bi-
 schöfe geben die oben genannten Päpste
 einem jeden 40
 Tage Ablaß,
 der
 die Veronika in
 der oben
 genannten Weise
 anschauen wird, d.h.
 der bereut und
 gebeichtet hat,
 auf die oben genannten
 Ablässe. 15800 Tage
 für diese
 Sache. Jeder, der
 die vorgenannten
 Bilder
 mit Andacht be-
 trachten oder
 tragen wird, wird
 an diesem Tag oder Stunde

MALA MORTE. I SE
 FUSSI. NESVNA. D-
 ONNA. CHE NELTE-
 NPO. DEL PARTOR-
 IRE. PORTASI. DOL-
 ORE. RAGVARDI. LE
 DETE FIGHVRE. CO
 DIVOTIONE. SAR-
 A. LIBERATA. LEPR-
 DETE. INDVLGENTIE. A
 () . MES. FRACES-
 CO. VSHV. () FIRENZE.

nicht eines bösen Todes
 sterben. Und wenn es eine
 Frau gäbe, die
 im Augenblick
 ihrer Niederkunft Schmerzen
 bitte, möge sie die
 genannten Bilder mit
 Andacht anschauen und sie
 wird befreit sein.
 Die vorgenannten Ablässe
 sind erlassen vom gnädigen Herrn
 Francesco, Bischof von Florenz.

Literatur:

CIZ 1/2, 1968, S.528, Abb.751

Peintures florentines, 1990, S.44-47

Abbildung: Universitätsbibliothek Göttingen

253 München, Alte Pinakothek, Tafelbild

um 1430; 46 x 38 cm

Kommentar: Die von Fra Angelico (1387/1400-1455) auf eine Pappelholztafel ge-
 bannte „Schmerzensmandarstellung“, die heute in der Alten Pinakothek München
 aufbewahrt wird, ist perfekt in Szene gesetzt. Der als Ganzfigur in Frontalansicht
 gegebene „Schmerzensmann“ erscheint in der Mittelachse der Darstellung auf ei-
 nem weißen, auf dem Rasen ausgebreiteten Tuch, das wie ein ausgerollter Teppich
 - wie ein „Laufsteg“ - wirkt. Er wird von dem hinter ihm stehenden Josef von Ari-
 mathäa gestützt und von Maria und Johannes, die sich vor dem „Schmerzensmann“
 verneigen und ehrfürchtig jeweils eine Hand ergreifen, verehrt. Die Silhouette des
 Felsens im Hintergrund wiederholt exakt die Konturen der Dreiergruppe und ver-
 hilft dieser dadurch zu einem idyllischen, fest abgeschlossenen Aktionsraum, über-
 höht sie aber auch. Die Wirkung der Figuren wird bewußt forciert durch starke, die
 Darstellung prägende Kontraste zwischen hellen Bildelementen wie dem Himmel,
 dem Felsen und dem „Laufsteg“ einerseits und dunklen Bildelementen wie den zwi-
 schen Himmel und Felsen sichtbaren Baumwipfeln, dem aus dem Mittelteil des Fel-
 sens herausgeschlagenen Grab und der Blumenwiese andererseits. In Fra Angelicos
 Darstellung ist nichts zufällig. Alle Bildelemente dienen dazu, ein perfektes, in sei-
 ner Perfektion allerdings unnatürlich wirkendes Szenarium für den „Auftritt“ des
 „Schmerzensmannes“ aufzubauen. Doch was ist das für ein „Auftritt“? Es handelt
 sich nicht - wie vielleicht auf den ersten Blick zu vermuten - um eine Momentauf-
 nahme einer Szene, etwa der Grablegung, sondern um bewußt angestrebte Gege-
 benheiten. Dies wird besonders augenfällig im Standmotiv des „Schmerzensman-
 nes“. Ein großes (Grab-)Tuch bedeckt Unterleib und Rücken und scheint in das auf
 dem Boden ausgebreitete Tuch überzugehen, so daß dem „Schmerzensmann“ kei-
 nerlei Möglichkeit zur Bewegung gegeben ist. Sein „Auftritt“ ist eine Präsentation,
 und zwar eine Präsentation, die die schmachvollen Umstände seines Todes - bis auf
 die in Händen und Seite angedeuteten Wundmale - beiseite läßt.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.111

Jähnig,K.W.: Beweinung: ZBKU 53, 1919, S.171-176, Abb.2

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XV, XXXIV, *Abb.12*

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.472

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.185, 284, Abb.581

Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.199

254 Wienhausen, Kloster, Papierrelief

1440-60; 11 cm Ø

Kommentar: Unter den zahlreichen Werken der Kleinkunst, die im Kloster Wienhausen aufgefunden worden sind, befanden sich auch zwei Papierreliefs (Abb.254 und 255), die den „Schmerzensmann“ in Halbfigur zwischen Maria und Johannes zeigen. Die Reliefs sind - neben Abb.26 - die einzigen „Schmerzensmandarstellungen“, die sich außerhalb von Kodizes auf dem fragilen Material Papier erhalten haben. Während sich jedoch Abb.26 auf einem Blatt befindet, das problemlos in einen Kodex eingelegt werden konnte und damit geschützt war, war diese Möglichkeit den beiden Wienhausener Beispielen wegen ihrer Reliefgestalt verwehrt. Ihr „Überleben“ ist somit als sehr glücklich einzuschätzen, auch wenn es sich um derbe Darstellungen ohne hohen künstlerischen Anspruch handelt. Beide Darstellungen zeigen eine übereinstimmende Reliefigung. Es ist jeweils die über einer Wolkenkrause schwebende, ausgemergelt wirkende Halbfigur des „Schmerzensmannes“ zwischen den Assistenzfiguren Maria und Johannes zu sehen, wobei der „Schmerzensmann“ mit einem nur angedeuteten Lententuch bekleidet ist und seine Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt hält.

Literatur:

Appuhn,H.: Andachtsbilder: NDBKG 4, 1965, S.165-167, 172, 227, *Abb.207*

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.182

255 Wienhausen, Kloster, Papierrelief

1440-60; 11 cm Ø

Kommentar: Bei den Papierreliefs aus dem Kloster Wienhausen (Abb.254 und 255) ist eine einheitliche Grundform deutlich erkennbar. Diese wurde jedoch durch jeweils verschiedene farbige Fassungen, die auf den Kreidegrund aufgelegt wurden, variiert, so daß sich Abb.255 nur in der Bemalung von Abb.254 unterscheidet. Für die Gestaltung des „Schmerzensmannes“ heißt dies, daß keine Blutstropfen auf den Oberkörper und die Oberarme „fallen“, daß Haarfarbe und -länge gegenüber Abb. 254 verändert wurden, daß die Augen geöffnet und nach rechts gerichtet sind und daß schließlich der Nimbus zu einem Liliennimbus geworden ist. Da sehr wahrscheinlich Abb.255 - wie Abb.254 - mit einem umlaufenden Rand versehen war, ist festzustellen, daß ein solcher heute fast vollständig fehlt.

Literatur:

Appuhn, H.: Andachtsbilder: NDBKG 4, 1965, S.165-167, 172, 228, *Abb.208*

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.182

256 Mailand (Milano), Brera, Altarbild

um 1448; 2 x 1,20 m

Kommentar: Ein siebenachsiges zweizoniges Polyptychon der Brera in Mailand, das Antonio Vivarini (gelegentlich auch da Murano genannt, um 1415-1476/84) und Giovanni d'Alemagna (1441-50 nachweisbar) zugeschrieben wird, zeigt unten in der Mittelachse Maria mit dem Kind und darüber den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes, thematisiert also Beginn (unten) und Ende (oben) der Inkarnation Jesu Christi. Da auch die anderen Darstellungen der unteren Zone auf die jeweils darüberliegenden Darstellungen Bezug nehmen, sind sie - obwohl nicht beschriftet - zu erschließen. Den Darstellungen der Mittelachse sind auf jeder Seite Darstellungen zugeordnet, die den thematischen Rahmen erweitern. Unmittelbar neben Maria stehen die, die die Inkarnation prophezeiten, und neben dem „Schmerzensmann“ die, die ihn nach Tod und Auferstehung bekennen. Neben den Propheten bzw. den Aposteln stehen die, die ihn lehrten, und neben diesen die, die nach seinem Willen zu leben versuchten. D.h. in persona: Neben Maria stehen Johannes d.T. und Jesaja, darüber Petrus und Paulus, daneben die vier lateinischen Kirchenväter, Hieronymus und Augustinus unten und Gregor und Ambrosius oben, und schließlich außen auf der linken Seite der hl. Benedikt und darüber seine Schwester Scholastika und auf der rechten Seite der hl. Prosdozimus, der erste Bischof von Padua, und darüber sein „Täufling“, die hl. Justina. Das Polyptychon, das vom Benediktinerkloster in Praglia in Auftrag gegeben und 1448 nach Padua gebracht wurde, wählt also als Zentrum eine Darstellung der Maria mit dem Kind und eine „Schmerzensmann-darstellung“ und damit eine Zusammenordnung, die bereits von zwei anderen Polyptychen, den *Abb.230* und *245*, bekannt ist. Allerdings ist das Verhältnis des „Schmerzensmannes“ zu Maria und Johannes in dem Mailänder Polyptychon enger. Der „Schmerzensmann“ steht aufrecht, leicht zu Maria gewandt. Diese ergreift seinen rechten Arm und wendet sich ihrerseits dem „Schmerzensmann“ zu. Nur Johannes wahrt etwas mehr Distanz. Er hält zwar den linken Arm des „Schmerzensmannes“, sucht jedoch keinen Blickkontakt zu ihm. Alle drei stehen hinter der Vorderwand eines Sarkophags mit marmorierter Oberfläche, über die in der Mitte das Lendentuch fällt. Sehr ungewöhnlich an dieser Darstellung ist die Haltung der Arme des „Schmerzensmannes“. Sie sind - fast gewaltsam - so gedreht, daß die Handinnenflächen mit den Wundmalen für den Betrachter sichtbar sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting, H.: Pietà, 1985, S.23f, *Abb.6*

257 Mailand (Milano), Brera, Lukas-Altar

um 1450; 2,27 x 1,78 m

Kommentar: Auf dem vom Kloster S. Justina Padua bei Andrea Mantegna (1431-1506) in Auftrag gegebenen zweizonigen Altar ist für das zentrale Bildfeld die Darstellung des Evangelisten Lukas ausgewählt worden. Dies ist recht ungewöhnlich, doch in diesem Fall erklärlich. Der hl. Lukas ist einerseits Patron der Stadt Padua, d.h. Patron der Stadt der Auftraggeber, und er steht andererseits, da das Kloster S. Justina Reliquien von ihm besitzt, in einer besonderen Beziehung zum Auftraggeber selbst. Er sitzt auf einem um zwei Stufen erhöhten thronartigen Sessel an einem Schreibpult und blickt konzentriert auf das, was er niederschreibt. Doch was schreibt er gerade nieder? Die Antwort auf diese Frage wäre sehr hilfreich, um die Evangelistendarstellung in das Altarbild einordnen zu können. Die zentrale Darstellung greift, da Lukas unter einer hohen spitzbogigen Arkade sitzt, um derentwillen das auf Säulen mit ionischen Kapitellen ruhende Gesims im Mittelfeld gebrochen werden muß, in die darüberliegenden Darstellungen ein, ist also formal auf diese Darstellungen, die Darstellungen eines „Schmerzensmannes“ zwischen Maria und Johannes, bezogen. Doch wie ist der formal vorhandene Bezug inhaltlich zu fassen? Lukas hat nichts zum „Schmerzensmann“ geschrieben. Zwei Möglichkeiten bieten sich an. Einerseits kann man - in Analogie zu den Polyptychen in Abb.230, 245 und 256, die auf Beginn und Ende der Inkarnation Bezug nehmen, - die Lukasdarstellung im Mailänder Altar verstehen als die Darstellung des Evangelisten, für den in seinem stark geschichtlich orientierten Evangelium mit der Inkarnation eine neue Epoche beginnt, für den eine ausführliche Geburtsgeschichte wichtig ist. Man kann die Zuordnung aber auch so verstehen, daß die über dem Evangelisten angebrachte Darstellung Illustration des Höhepunkts des Lukasevangeliums ist. Es ist für diesen Zweck keine Kreuzigungs-, keine Auferstehungs- und keine Himmelfahrtsdarstellung gewählt worden, weil diese jeweils nur einen Aspekt des am Ende des Evangeliums Niedergeschriebenen erfaßt hätten, sondern eine „Schmerzensmandarstellung“, d.h. eine Darstellung, die Anzeichen des Lebens und des Todes in unterschiedlichem Maße in sich vereinigen kann. Beide Interpretationsvarianten haben Argumente für sich. Für die erste, die Polarisierung in Beginn und Ende, spricht, daß dem „Schmerzensmann“ mit dem Sarkophag und dem Grabtuch, das über seine Schultern gelegt ist, auf den Tod weisende Gegenstände und mit Maria und Johannes Zeugen seines Todes beigegeben sind. Für die zweite, die Illustration des Höhepunktes, spricht daß die „Todeszeichen“ den Dargestellten nicht in den Sarkophag „strecken“, daß die Hände, die vor der Vorderwand des Sarkophags gehalten werden, gedreht sind, so daß die Handinnenflächen von vorn sichtbar sind, und daß die Seitenwunde blutet, wie dies nur bei Lebenden möglich ist. Eine eindeutige Entscheidung zwischen den Varianten ist nicht möglich. Die von Mantegna für die Mittelachse gefundene Lösung bleibt sowohl formal als auch inhaltlich ungewöhnlich.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting, H.: Pietà, 1985, S.24f, Abb.8

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.297

258 Florenz (Firenze), S. Trinità, Grabmal des Federighi

1454-57 / 1459; 1,96 x 1,96 m

Kommentar: Luca della Robbia (1399/1400-1482) schuf für den 1450 verstorbenen Bischof Benozzo Federighi ein Grabmal, das in S. Pancrazio Florenz in eine quadratische, durch einen Fries elliptischer und runder Majoliken gerahmte Nische eingelassen wurde. Die Grabmalgestaltung ist in dem durch den Rahmen festgelegten Raum gestaffelt. In der ersten Raumschicht, der Vorderwand des Sarkophags, tragen zwei fliegende Engel einen Kranz, in dem die Grabinschrift steht, in der zweiten Raumschicht, dem Kastensarkophag selbst, ist die auf dem Sarkophag ruhende Grabfigur des Bischofs angesiedelt, in der dritten Raumschicht schließlich, der Rückwand der Nische, sind in einzelnen, eingetieften Bildfeldern, die über Friesrahmungen zum Gewände vermittelt werden, der „Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes angebracht. Jede der Raumschichten ist ohne Zusammenhang zu einer der anderen Schichten. Dies ist besonders interessant in Bezug auf die Darstellungen des „Schmerzensmannes“ und des Bischofs, denn es wäre nur folgerichtig, wenn der eine als Fürbitter des anderen gemeint wäre. Doch die Gestik des Bischofs und des „Schmerzensmanns“ zeigen keinerlei Andeutung. Auch die Grabinschrift spricht von dem Verstorbenen als einem Mann „untadeligsten Lebenswandels“, nicht von einem, der der Fürbitte bedarf. Der „Schmerzensmann“ ist - die Gestik des Johannes, der über die Grabfigur hinweg aus dem Bild herausblickt, ist in dieser Hinsicht klar - für den Betrachter angebracht worden. Doch wozu wird dem Betrachter ein „Schmerzensmann“ vor Augen gestellt, der nur mit einem Leinentuch bekleidet im Sarkophag steht, leicht zur Seite der Maria gewendet ist, der seine Hände vor dem Körper übereinandergelegt, das Haupt nach rechts geneigt, die Augen geschlossen hat, also ganz auf sich konzentriert ist? Die mit der Anbringung des „Schmerzensmannes“ beabsichtigte Wirkung beruht also nicht auf einer vom „Schmerzensmann“ ausgehenden Aktivität, sondern kann nur in einem vom Betrachter zu leistenden „Hineinversetzen“ beruhen, wie dies durch Maria, die sich dem Sohn anbetend zuwendet, vorbildhaft geschieht. Das Grabmal stand bis 1785/1809 in S. Pancrazio Florenz, 1809 in S. Francesco di Paolo Bellosguardo und ist erst seit 1890/96 in S. Trinità Florenz.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Bildtext:

R(EVERENDI). P(ATRIS).

BENOTII DEFED-

(Grabmal) des ehrwürdigen Vaters,
des Bischofs Benozzo Federighi von

RIGIS EP(ISCOP)I FESVLANI
QVI VIR INTEGER(R)IMAE
VITAE SVM(M)A CVM LAVDE
VIXIT ANNO QVE
MCCCCCL DEFVN-
CTVS EST

Fiesole, eines Mannes
von untadligstem Lebenswandel, der
mit höchstem Lob lebte und
im Jahr 1450
gestorben
ist.

Literatur:

Burger, F.: Geschichte, 1904, S.203f

Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XIII-XVI, XXV, XXXIV, *Abb.13*

Schubring, P.: della Robbia, 1921, S.51-53, *Abb.51*

2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie

2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 109, 114, 118, 154, 156, 158, 173, 178, 217, 308

259 Viterbo, S. Maria Nuovo, Wandmalerei

E.14.Jh.

Kommentar: Links und rechts neben der leicht aus der Mittelachse genommenen Darstellung der thronenden Maria mit dem Kind ist in dem rundbogig geschlossenen Wandfeld von S. Maria Nuovo in Viterbo jeweils eine Einzelfigur beigegeben. Während jedoch die zur Rechten Marias angesiedelte Darstellung Johannes d.T. durch Blickkontakt und Gestik auf die Darstellung in der Mitte bezogen ist, ist die zur Linken Marias angebrachte Darstellung des „Schmerzensmannes“ sehr deutlich abgesetzt. Der „Schmerzensmann“ steht unter einer in das rundbogige Wandfeld eingefügten kleinen rundbogigen Arkade, und damit in einem „eigenen“ Raum. Er wendet sich aus dem Bild heraus an den Betrachter, spricht zu ihm und weist ihm das Wundmal in der rechten Handinnenfläche. Das Wandfeld zerfällt also - trotz der symmetrischen Figurenanordnung - in zwei verschiedenen große Segmente, und damit in zwei Darstellungen, die auf den ersten Blick nicht zusammenzuhängen scheinen. Doch dieser Schein trügt, denn beide entwickeln ein durchdachtes in sich geschlossenes Programm. Der Täufer verweist auf das im Schoß der Maria sitzende Kind mit den Worten: „Siehe, das ist Gottes Lamm, das (der Welt Sünde trägt!)“ (Joh 1,29). Das Lamm ist als Bezeichnung für Jesus Christus zwar sehr ambivalent, doch erscheint in diesem Fall das Kind, das von Johannes als Lamm bezeichnet wird, neben dem „Schmerzensmann“, d.h. neben dem, der in Jes 53,3 „Mann der Schmerzen“ genannt und in Jes 53,7 mit einem Lamm verglichen („Als er gemartert ward, litt er doch willig und tat seinen Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird.“) wird. Da diese Analogie der Darstellungen kein Zufall sein dürfte, ist das Lamm als Lamm, das im Leiden geduldig ist, konkret bestimmt. Die beiden augenscheinlich verschiedenen Darstellungen beschreiben also das Leiden des Gottesknechts, und zwar Johannes proleptisch und der „Schmerzensmann“ retrospektiv. Johannes sagt - seiner „Rolle“ als letzter „Prophet des Al-

ten Bundes“ entsprechend - dem im Schoß der Mutter sitzenden Kind sein Ende voraus, der „Schmerzensmann“ - die Zeichen des vollendeten Leidens an seinem Leib tragend - weist in seinem Spruchband auf den zurück, dem dieser „Blutzoll“ zu zahlen war. Das Programm des Wandfeldes ist damit schlüssig, doch es ist noch nicht voll erfaßt, da im Wandfeld von Viterbo noch der Bogen vom einmaligen Leiden des Gottesknechts in die Gegenwart des Gläubigen hinein geschlagen wird. Dies geschieht durch die zu Füßen des „Schmerzensmanns“ sichtbaren Spezies der Eucharistie, den das Blut auffangenden Kelch und eine Hostie. Der „Blutzoll“, den der „Schmerzensmann“ zahlte, war eine einmalig zu erbringende „Leistung“, ihre Auswirkung jedoch ist jeweils neu zu erfahren. Das in dem Wandfeld Dargestellte ist damit nicht nur Gegenstand für fromme Betrachtung, sondern weist nachdrücklich auf dessen Aktualität hin. Verschiedene Bilddetails verdeutlichen dies: so die Wendung zum Betrachter, das Weisen des blutenden Wundmals in der rechten Hand, das einen Betrachter voraussetzt, und das - im Unterschied zu allen anderen aufgeführten Beispielen - auf der Schulter liegende verhältnismäßig kleine Kreuz. Details, die an das Leiden selbst erinnern, treten dagegen eher zurück.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtexte:

domino meo sanguis meus
 ecce agnus dei qui (Io 1,29)

meinem Gott mein Blut; siehe,
 das ist Gottes Lamm, das... (Joh 1,29)

Literatur:

Dobrzeniecki, T.: *Imago Pietatis*: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.26

Eisler, C.: *Golden Christ*: ArtBull 51, 1969, S.233, Fig.21

Horster, M.: *Sanguis*: WRJ XXV, 1963, S.156, *Abb. 135*

Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.306

260 San Giovanni Valdarno, S. Lucia, Tafelbild

1.H.15.Jh. / um 1400; 1,78 x 1,27 m

Kommentar: Wie Abb.259 zeigt auch das spitzgieblige, von Mariotto di Cristofano (1393-1457) bzw. dem Mstr. der Griggs-Kreuzigung (um 1420-40 nachweisbar) geschaffene Tafelbild in der Kirche der hl. Lucia von San Giovanni Valdarno einen ganzfigurigen „Schmerzensmann“, dem ein Kreuz sowie ein am Boden stehender Kelch mit darüber schwebender Hostie beigegeben ist. Doch der „Schmerzensmann“ von San Giovanni Valdarno steht - im Unterschied zu Abb.259 - nicht neben einer voll ausgeführten zweiten Darstellung, sondern zwischen zwei in der Größe leicht abgesetzten Assistenzfiguren. Ihm ist zur Rechten eine weibliche Hll. ohne Attribute, wahrscheinlich Maria, und zur Linken als Patronin der Kirche die hl. Lucia, die durch das Schwert, das ihren Hals durchbohrt, eindeutig zu bestimmen ist, zugeordnet. Beide Hll. wenden sich dem „Schmerzensmann“ zwar zu, berühren ihn aber nicht, sondern nur einen aus seiner Seitenwunde tretenden Blutstrahl bzw. das in seinem linken Arm ruhende Kreuz. Sie lenken damit die Aufmerksamkeit auf die ungewöhnliche Kombination der beigegebenen „Attribute“ der

Passion und Eucharistie, die in einer nicht kommunikativ - wie Abb.259 -, sondern repräsentativ angelegten Darstellung eine nur attributive Funktion haben. Die auf den Weg und dessen Bedeutung abzielenden Gegenstände, die dem „Schmerzensmann“ beigegeben sind, sind in ihrer Darstellung nicht vernachlässigt, denn Stipes und Nodus des Kelches sind verziert und das Kreuz, das auf dem Boden steht, ist mit angedeuteter Perspektive in auffälliger Größe gegeben, doch sie sind hier Teil einer Darstellung, die durch einen neutralen Bildgrund, die Einbeziehung des Patroziniums, die vornehme Distanz beider Assistenzfiguren, bes. jedoch der Maria, und die auf Eleganz angelegte Ponderation des „Schmerzensmannes“ ihren repräsentativen Charakter gezielt verstärkt und die - im Unterschied zu Abb.259 - wenig Wert auf die Darstellung eines geschlossenen Programms legt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Patrozinium (3.3.)

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.233, Fig.20

Europäische Kunst, 1962, S.116

Horster,M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.154-156, Abb.131

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.109

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.81

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.306, Abb.41

261 Halle, St. Moritz, Steinplastik

1416; 2,40 m (mit Sockel)

Kommentar: Auch bei nur flüchtiger Beschäftigung mit der farbig gefaßten Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ im nördlichen Nebenchor der Hallischen Moritzkirche entsteht beim Betrachter der Eindruck, das die von Conrad von Einbeck (um 1360- um 1428) geschaffene Sandsteinfigur ein höchst ungewöhnliches Werk ist. Dies ist bemerkenswert, da die Gestaltung eine Vielzahl von Elementen aufweist, die auch zahlreichen anderen Darstellungen eigen ist. Es handelt sich nämlich formal um eine leicht untersetzt wirkende Figur, die mit einem gesäumten Mantel bekleidet ist, der hinter dem Körper gerade herabfällt und vor ihm in einer schräg laufenden Stoffbahn herumgeführt wird. Es handelt sich um eine Figur, deren leicht nach rechts geneigtes Haupt von einem großen, wie ein Mühlstein auf den Schultern lastenden Muschelnimbus hinterfangen wird und eine mit spitzen Dornen versehene schwere Dornenkrone tragen muß. Es handelt sich um eine Figur, die sich nicht in den Raum hinein entfaltet, sondern die Arme eng an den Körper gelegt hat und darin Lanze und Geißel sowie Rute und drei Nägel hält. Die starke Wirkung des für St. Moritz Halle geschaffenen „Schmerzensmannes“ kann somit nicht auf dem beruhen, was dargestellt ist, sondern nur darauf, wie es dargestellt ist. Nur hier ergeben sich Ansätze, durch die die Figur von anderen abzuheben ist. Doch die Ausführung ist keineswegs homogen. Sie ist einerseits durch eine beinahe ab-

stoßend große Wirklichkeitsnähe bestimmt, läßt aber andererseits auch wesentliche Details der Figur - entgegen dem angewendeten Prinzip einer wirklichkeitsnahen Darstellung - offen, so z.B. den Zustand der Augen: *Sind sie offen oder geschlossen?*, den Zustand des Mundes: *Ist er stöhnend geöffnet oder keines Lautes mehr fähig?*, das Standmotiv: *Handelt es sich um ein Stehen oder eher um ein Aufstützen?*, die Gestaltung der Wunden in Händen und Füßen: *Sind sie ornamentale Schmuckformen oder betonte Bedeutungsträger?* oder die Ausführung der Seitenwunde: *Ist sie als publikumswirksamer Effekt gedacht oder Symbol?*. D.h. es ist eine - bis auf das klassische Ponderation widersprechende Standmotiv - genau durchgearbeitete Figur vor Augen gestellt, der offene und damit Spannung erzeugende Ausführungsdetails eingefügt wurden. Wie sind diese Details bei einer im „Was“ der Darstellung eher konventionellen Figur zu bewerten? Sind sie auf künstlerisches Unvermögen zurückzuführen oder deuten sie eine sich der irdischen Realität entziehende Dimension an? Beide Ansichten sind in bezug auf die Figur vertreten worden. Die erste stützt sich vornehmlich auf den Vergleich mit der allgemeinen, auf Schönlinigkeit ausgerichteten Kunstentwicklung um 1400 und bestimmte Elemente - wie die am ganzen Körper hervortretende Adern -, die nicht durch ihre Funktion bedingt, sondern nur als ornamentale Formen zu verstehen sind. Die zweite dagegen plädiert mit Blick auf das aus der klaffenden Seitenwunde in einem breiten Strom in den am Boden stehenden Kelch rinnende Blut, mit Blick auf die Betonung der fünf Wunden, die mehr oder weniger deutlich gewiesen werden, und mit Blick auf die zahlreichen anderen arma Christi für die Wahrnehmung einer tieferen, der Figur innewohnenden Dimension. Sie zielt damit auf das Wesen der Figur, beachtet jedoch deren Gegebenheiten, nämlich daß eine formal nicht ungewöhnliche, sehr sorgfältig durchgearbeitete Figur mit einigen in der Ausführung unentschiedenen Details und zahlreichen, in ihrer Zusammenstellung ungewöhnlichen „Beigaben“ versehen worden ist. Und sie erkennt, daß dadurch eine Figur entstanden ist, die zwischen Leben und Tod steht, eine Figur, die durch die einzelnen arma Christi an einzelne Geschehnisse innerhalb der Passion erinnert, eine Figur, die durch die Vielzahl der ihr beigegebenen arma Christi und die betonten Wunden auch nachdrücklich auf die Passion als ein Geschehen, das Erfüllung des Gottewillens ist, weist, eine Figur, die dieses einmalige Ereignis durch den Kelch, über dem eine Hostie schwebt, mit der Eucharistie verbindet. Mit der Verbindung von Passion und Eucharistie ist ein unter den „Schmerzensmandarstellungen“ nur selten in dieser Konsequenz dargestellter inhaltlicher Zusammenhang zum Ausdruck gebracht worden. Der tiefe Eindruck, den die Figur beim Betrachter hinterläßt, ist demnach begründet in einem bei flüchtiger Beschäftigung nur zu erahnenden, bei tiefergehender Beschäftigung allerdings langsam hervortretenden umfassenden Programm, das im „Wie“ der Darstellung zum Ausdruck gebracht ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)
Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

conradus de einbeke MCCCC(XVI)

Konrad von Einbeck 1416

Literatur:

Beschreibende Darstellung, 1886, S.133f

Horster,M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.162

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.59f

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIII, XXV, XXXV, *Abb.25b*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.9, 31f, 81, 85, 154, *Abb.85f*

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.216-219, 289, *Abb.697*

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.243-254, *Abb.1f, 4-8*

Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495

262 Pescia, Biblioteca Capitolare, Tafelbild

um 1425; 1,51 x 0,78 m

Kommentar: Anders als in Abb.261 wird die Wirkung des auf einem Tafelbild in der Biblioteca Capitolare Pescia dargestellten „Schmerzensmannes“ sehr stark durch äußere Gegebenheiten bestimmt. Der „Schmerzensmann“ steht in einem durch einen fliesenähnlichem Boden und eine helle Wand im Hintergrund konstituierten, in seiner Bestimmung nicht definierbaren Raum, der in einem Rundbogen seinen oberen Abschluß erhält. Dieser Raum isoliert den „Schmerzensmann“ und wirkt in seinem oberen, von Kreuz und Kreuznimbus überschrittenen Abschluß für ihn beengend. Er entwickelt einen der Darstellung abträglichen Eigenwert. Der „Schmerzensmann“ selbst weist eine auffallend große Ähnlichkeit mit Abb.260 auf. Bei beiden Beispielen handelt es sich um ponderierte Ganzfiguren, die im linken Arm ein auf dem Boden stehendes Kreuz halten und deren rechter Arm ausgestreckt ist, so daß die Hand über einen am Boden stehenden Kelch mit Hostie gehalten wird. Unterschiede zwischen den Gestaltungen bestehen in der Neigung des Kreuzquerbalkens, der Ausführung von Nimbus und Haartracht, der Knotung des Lendentuchs, in der Sichtbarmachung des aus der Seitenwunde über Arm und Hand in den Kelch fließenden Blutes, in der Gestaltung des Kelches und vor allem in der Hinzufügung von zwei Geißeln und zwei Nägeln im Kreuzquerbalken sowie einer Dornenkrone auf der Darstellung von Pescia. Während Abb.261, in der auch arma Christi und ein Kelch vorhanden sind, nicht auf äußere Entfaltung bedacht ist, sondern ihre Aussagekraft von innen heraus entwickelt und nur dem zugänglich macht, der sich um die Darstellung bemüht, sind die Abb.260 und 262 repräsentativ angelegt und gewinnen ihre Aussagekraft durch „äußere“ Unterstützung in Form von Assistenzfiguren oder Räumen bzw. Raumteilen. Doch während dieses Konzept in Abb.260 aufgeht, verliert der „Schmerzensmann“ von Pescia durch das „mißglückte“ Raumgefüge, in das er gestellt wurde, weitgehend diese Kraft. Es ist zwar auch in dieser Darstellung ein Zusammenhang zwischen Passion und Eucharistie hergestellt, doch ist es für den Betrachter schwierig, diesen auch auszumachen und zu bedenken, so daß das toskanische, auf Leinwand gemalte Tafelbild, wenn die Ursachen nicht offengelegt werden, unentschlossen und wenig aussagekräftig wirkt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Horster, M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.155, *Abb. 134*

263 Empoli, S. Stefano, Cappella della Croce, Wandmalerei

1424; etwa 1,75 x 1,75 m

Kommentar: In ihrer Ausführung ist die von Masolino (1383-1440/47) in einem Gewölbefeld der Cappella della Croce in S. Stefano in Empoli angebrachte Darstellung zwar nur auf wenige flüchtig gesetzte Striche beschränkt, in ihrer Aussage ist sie dafür aber um so umfassender. Während in den anderen drei Gewölbefeldern mit der Darstellung der Kreuztragung, der Auferstehung und der facies Christi jeweils auf das Leiden vor dem Tod oder das Leben nach dem Tod Bezug genommen wird, bindet die Darstellung des „Schmerzensmannes“ diese beiden Darstellungskreise in einer Darstellung zusammen. Die mit einem knielangen Lententuch bekleidete Dreiviertelfigur taucht aus einem nicht definierbaren, wellenartigen Untergrund auf und streckt ihren rechten Arm in Richtung eines etwas abseits stehenden Kelches mit Hostie aus. In ihrem linken Arm ruht aber gleichzeitig ein großes Kreuz, und zwar so, daß die linke Hand um das Kreuz herumgelegt ist, auf die Seitenwunde weist und das in der Hand vorhandene Wundmal sichtbar macht.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.234

Horster, M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.151, 154, *Abb. 130*

264 Brieg (Brzeg), St. Nikolai, Tafelbild

1.H.15.Jh.

Kommentar: Laut Rahmeninschrift 1443 für St. Nikolai in Brieg erworben, jedoch nicht erst um die Jahrhundertmitte, sondern stilistisch früher anzusetzen ist ein Tafelbild, das einen neben Maria und vor einem großen Kreuz stehenden ganzfigurigen „Schmerzensmann“ inmitten von arma Christi bzw. Andeutungen von Passionsszenen zeigt. Um die Zweifigurengruppe herum sind in dieser Darstellung eingefügt: Leiter und Schwert, Schwammstab, Handwaschung, ein spuckendes Gesicht, drei Nägel, zwei in der Mitte gekreuzte Stöcke, der Judaskuß, die Silberlinge, eine Fackel, die Verleugnung des Petrus, eine weisende, eine spottende und eine erhobene Hand, Rute, Hammer, Geißel, (Essig-)Gefäß, Lanze, die Würfel, Zange und Bohrer. Doch trotz des fast erdrückenden Gewichts der Hinweise auf die Passion ist das Tafelbild von Brieg keine Darstellung, die unumstritten dem Zusammenhang der Passion zuzuordnen ist, denn am Fuße des Kreuzes steht ein schlanker Kelch, über dem eine Hostie mit Kreuzeszeichen schwebt. Der Kelch hebt sich

farblich von dem dunkel gehaltenen Hintergrund ab und ist mit dem „Schmerzensmann“ durch die „schnurähnlichen“ Blutströme, die von den fünf Wunden in den Kelch geführt sind, unmittelbar verbunden. Durch die Einfügung des Kelches wird der „Schmerzensmann“ über die Passion hinaus mit der Eucharistie in Zusammenhang gebracht. Er ist dargestellt als eine Figur, die Zeichen des Leidens - wie die Dornenkrone und die Wunden - an ihrem Leib trägt, die jedoch nicht im Leiden gefangen ist, sondern auch Zeichen des Lebens - wie die Schrittstellung, die angewinkelten Arme, die vor der Brust gehaltenen Hände, das leicht nach rechts geneigte Haupt und die offenen Augen - aufweist. Die Hinweise auf die Passion stehen demgegenüber im Hintergrund, sie bilden trotz ihres zahlenmäßigen Übergewichts nur die Folie auf der sich der in der Eucharistie gegenwärtige Herr abhebt. Die Darstellung von Brieg bemüht sich also nicht um ein möglichst ausgewogenes Verhältnis zwischen beiden Zusammenhängen, sondern stellt den eucharistischen Zusammenhang in den Vordergrund.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

inri

Jesus von Nazareth, König der Juden

Rahmeninschrift:

1443 demum praesens tabula
comparata est

erst 1443 ist die gegenwärtige Tafel
erworben worden

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.59, 70, 127

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.219, 222, 225, 291, Abb.747

265 Budweis (České Budějovice), Stadtmuseum, Tafelbild

Mi 15.Jh.; 77 x 61,5 cm

Kommentar: Die sog. Budweiser Tafel, die seit 1922 im Stadtmuseum von Budweis aufbewahrt wird, ist beidseitig bemalt. Sie zeigt auf ihrer Vorderseite die Ganzfiguren der Hll. Felix und Adauktus, zweier selten dargestellter römischer Märtyrer, deren Identität jedoch durch zwei Spruchbänder, die von kleinen auf dem Rahmen angebrachten Engeln gehalten werden, gesichert ist, die aber darüber hinaus auch durch ein zwischen den Hll. angebrachtes Medaillon, das Reliquien von ihnen und dem Apostel Petrus enthält, wahrscheinlich gemacht wird. Auf der Rückseite ist ein ebenfalls als Ganzfigur gegebener, nur mit einem Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“ dargestellt. Er nimmt die Mitte des Bildfeldes ein, hat beide Hände in fast perfekter Symmetrie bis zur Schulterhöhe erhoben und wendet nur den Kopf mit den weit offenen Augen leicht nach rechts. Er steht zwischen Schwammstab und Lanze vor einem Kreuz mit lateinischem Titulus, in dessen Querbalken zwei Nägel stecken, die Rute und Geißel tragen. Zur Rechten des „Schmerzensmannes“ kniet ein kleiner Engel, der einen dünnen Strahl des Blutes aus der Seitenwunde

mit einem Kelch auffängt, während der größere Teil und das Blut aus den Wunden in Händen und Füßen am Körper herabläuft. Auch hier ist also - wie in den Abb. 259-264 - durch die Wunden und einige arma Christi auf die Passion Bezug genommen, durch den das Blut aufnehmenden Kelch auf die Eucharistie. Ungewöhnlich an der Budweiser Tafel ist jedoch, daß diese Aussage unter Einbeziehung der Vorderseite zu spezifizieren ist. Der Vorder- und der Rückseite ist gemeinsam, daß auf ihnen Personen dargestellt sind, deren Leben gewaltsam beendet wurde, die jedoch als gegenwärtig empfunden werden und das Leben des Gläubigen positiv beeinflussen. Die Gegenwart der Hll. ist dabei durch ihre Reliquien, die des „Schmerzensmannes“ in der Feier der Eucharistie erfahrbar. Obwohl eine Gleichsetzung dessen, was Hll. widerfahren ist, mit dem, was Jesus Christus geschehen ist, hinsichtlich der Heilsbedeutung problematisch ist, ist damit in dieser Tafel ein bestimmter Aspekt in einer die Zusammenhänge von Passion und Eucharistie ansprechenden Darstellung sehr genau beleuchtet. Die Tafel stellt - wie Abb.264 - die Gegenwart des Herrn in der Eucharistie in den Vordergrund, jedoch als Gegenwart dessen, der am Kreuz gestorben ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Horster, M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.159

Matějček, A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.195f, Abb.263, Abb.264

266 Prag (Praha), Dom, Patene

15.Jh.; 23,1 cm Ø

Kommentar: Im Unterschied zu den bisher als Abb.259-265 angeführten Beispielen, in denen der „Schmerzensmann“ im Zusammenhang der Passion, gleichzeitig aber auch in dem der Eucharistie auftritt, sind auf einer vergoldeten Silberpatene im Besitz des Doms zu Prag beide Zusammenhänge nicht in der „Schmerzensmann-darstellung“ selbst zusammengefügt. Der mit einem Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht in einem gemauerten, oben offenen Kastensarkophag vor einem Kreuz, in dem zwei Nägel stecken und an dem Rute und Geißel hängen. Er hat die Hände in Schulterhöhe erhoben und weist die in den Händen sichtbaren Wundmale. Auf dem Sarkophagrand stehen mit Hammer und Zange weitere arma Christi. Der „Schmerzensmann“ ist also - ohne daß ein unmittelbarer eucharistischer Bezug vorhanden ist - als eine von arma Christi umgebene Gestalt in das Medaillon eingefügt worden. Der Bezug zur Eucharistie wird hier mittelbar hergestellt, und zwar zum einen durch die Anbringung auf einer Patene, d.h. auf einem bei der Eucharistiefeier verwendeten Gegenstand, und zum anderen durch die Zuordnung eines Medaillons mit der Darstellung eines Gotteslamms, das nicht - wie in Abb.259 - als

Lamm, das im Leiden geduldig ist, gemeint ist, sondern dem die Kreuzfahne, das Attribut des nicht im Machtbereich des Todes verbliebenen und deshalb in der Eucharistie erfahrbaren Herrn, beigegeben ist. Doch das Programm der Patene ist damit noch nicht voll erfaßt, da es mit vier anderen auf dem flachen Rand der Patene eingravierten Medaillons noch weiter greift. Die Medaillons zeigen die vier lebenden Wesen, die zum einen sowohl in Ez 1,5-25 als auch in Offb 4,6-8 als himmlische Wesen bezeugt werden, die in der Herrlichkeit des Herrn den Thron umgeben, die zum anderen aber in den Werken der Kunst häufig als Evangelistensymbole zu finden sind. Welche der beiden Varianten mit der Darstellung auf der Patene beabsichtigt war, ist in diesem Fall nicht zu entscheiden. Es ist aber deutlich, daß die Medaillons im ersten Fall stärker auf die Darstellung des Gotteslamms, im zweiten Fall stärker auf die Darstellung des „Schmerzensmannes“ zu beziehen wären, das Programm im ersten Fall also stärker auf die Herrlichkeit Bezug nehmen würde, im zweiten Fall bei dem in den Evangelien bezeugten Leiden und dessen - die Möglichkeit einer Vergegenwärtigung des Opfers eröffnenden - Überwindung verbleiben würde.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904, S.145, *Fig.126*

2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeyer

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 5, 6, 119

267 Prag (Praha), Nationalmuseum, Antependium

um 1380; 1,23 x 0,70 m

Kommentar: Zwischen 1370 und 1384 wurde der Klosterkirche St. Ägidius in Wittingau von Johannes von Rosenberg (Jan z Rozmberka, † 1389) und seiner Frau Elisabeth von Hals (Eliška z Halsu, ∞ 1370, † 1384) ein dreiteiliges, dreizoniges Antependium gestiftet, das über doppelter Leinwand und einer aufgelegten Goldschicht gestickte Bildfelder besitzt. Jedes dieser Bildfelder zeigt eine Zentraldarstellung und zwei flankierende Figuren mit geschwungenen Schriftbändern und ist fester Bestandteil eines formal wie inhaltlich durchdachten Programms. Das Antependium zeigt nicht - wie auf den ersten Blick zu vermuten - neun „gleichwertige“ Darstellungen, die horizontal oder vertikal zu lesen sind, sondern geht von einer Kreuzform aus. D.h. die figürlichen Zentraldarstellungen der Maria mit Kind, des Pelikans (die im unteren Feld des mittleren Teils vorhandenen Darstellungen der Hll. Dorothea und Ursula sind spätere Hinzufügungen und deshalb auszuklammern), des Lammes Gottes und des „Schmerzensmannes“ bilden das tragende

Grundgerüst des Programms. Ihnen sind als Flankenfiguren neutestamentliche Zeugen mit Textstellen aus ihren Zeugnissen zugeordnet. In die vier Eckfelder sind die Stifterwappen gesetzt worden, die jeweils von alttestamentlichen Zeugen - Propheten und Königen - flankiert werden. Die biblischen Belegstellen kreisen um die Erniedrigung Jesu Christi, die ins Leiden führt, um seinen Tod, der als Opfer verstanden wird, und um die Vergegenwärtigung dieses Opfers, das eucharistische Geschehen. Der entwickelte Gedankengang ist jedoch nicht nur Inhalt des Programms sondern findet sich auch im „Kreuz“ und in den Eckfeldern jeweils separat ausformuliert. Die Darstellung des „Schmerzensmannes“ ist in dieses Programm als Darstellung einer in einem sehr engen Sarkophag stehenden Halbfigur mit in Händen und Seite sichtbaren Wundmalen, nach rechts geneigtem nimbierten Haupt und geschlossenen Augen aufgenommen und - wie ihr Pendant, das Lamm Gottes, - durch zwei auf die Eucharistie abhebende Textstellen interpretiert worden. Dies geschieht jedoch nicht in der im liturgischen Vollzug für die Spezies vorgesehenen Seitenverteilung. Die im „Querbalken des Kreuzes“ angebrachte Darstellung, die mit ihrem breiten inhaltlichen Bedeutungsspektrum sehr gut in das entwickelte Programm paßt, wird hier durch die beigegebenen Texte auf einen bestimmten, nämlich den eucharistischen Aspekt begrenzt. Das böhmische Antependium, das sich, bevor es nach Prag kam, in der Slg. Figdor in Wien befand, ist, wenn der „Schlüssel“ zu seiner Interpretation gefunden ist, bei einer Fülle an verschiedenen Darstellungen in sich ungewöhnlich schlüssig.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Programm der figürlichen Zentraldarstellungen:

Wappen (6)	Maria mit Kind (1)	Wappen (7)
Lamm Gottes (4)	Pelikan (2)	„Schmerzensmann“ (5)
Wappen (8)	(3)	Wappen (9)

Bildtexte:

obere Reihe:

mittleres Feld:

Iohanes Ecce dignus est agnus (Io 1,29) Johannes: Siehe, das ist das wahre Lamm. (Joh 1,29)

Petrus ap(osto)lus. Xp(istu)c pro nobis passus est (1 Pt 2,21) Petrus, Apostel: Christus hat für uns gelitten. (1 Petr 2,21)

linkes Feld:

Isaias. Et putauimus eum q(uas)i leprosum (Is 53,4)

Jesaja: Wir aber hielten ihn für den, der geplagt wäre. (Jes 53,4)

Moyses. Angelorum isca nut(risti) p(o)p(u)lum tuu(m) (Sap 16,20)

Mose: Dein Volk nährtest du mit der Speise der Engel. (Weish 16,20)

rechtes Feld:

Daniel Occidetur xp(istu)c et c(i)vi(ta)te(m) ips(ius)...

Daniel: Umgebracht werden wird ein Gesalbter (Christus) und seine Stadt ... (Dan 9,26)

(Dn 9,26)

Zach(ari)as Tu quoq(ue) in sangui(n)e testa(menti) tui emisisti vinctos tuos (Za 9,11)

Sacharja: Auch du hast durch das Blut deines Bundes (deine Gefangenen freigelassen.) (Sach 9,11)

Mitte:

mittleres Feld:

Paulus ap(osto)lus. Humiliauit se
ip(su)m (Phil 2,8)

Jacobus ap(osto)lus. Offerens filium
super altare (Iac 2,21)

linkes Feld:

Lucas ewa(n)g. Hic est calix nou(u)m
testa(mentum) (Lc 22,20)

Marcus. Sumite hoc est corpus meum
(Mc 14,22)

rechtes Feld:

Math. Accepit calice(m) dice(n)s
bibite (Mt 26,27)

Iohan. Hic est panis qui d(e) c(o)elo
desce(n)dit (Ioh 6,59)

Paulus, Apostel: Er erniedrigte sich
selbst. (Phil 2,8)

Jakobus, Apostel: als er (Abraham) den
Sohn auf dem Altar opferte (Jak 2,21)

Lukas, Evangelist: Dieser Kelch ist das
Neue Testament. (Lk 22,20)

Markus: Nehmet, das ist mein Leib.
(Mk 14,22)

Matthäus: Und er nahm den Kelch,
indem er sprach: Trinket! (Mt 26,27)

Johannes: Dies ist das Brot, das vom
Himmel herabgekommen ist (Joh 6,59).

untere Reihe:

mittleres Feld:

ohne Schriftbänder

linkes Feld:

Malachias. Placeb(it) d(omi)no
sacri(ficium) (Mal 3,4)

Jeremias. Ego quasi agnus (Ier 11,19)

Maleachi: Es wird dem Herrn wohlge-
fallen das Opfer. (Mal 3,4)

Jeremias: Ich war wie ein argloses
Lamm. (Jer 11,19)

rechtes Feld:

Salomon Sapiencia miscuit
vinu(m) (Prv 9,1-2)

Dauid Panem c(o)eli dedit eis
(Ps 77,24)

Salomo: Die Weisheit hat (ihren) Wein
gemischt (Spr 9,1f).

David: Er (Gott) gab ihnen Himmelsbrot.
(Ps 78,24)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.82

Denkstein, V.; Matous, F.: Gotik, 1955, S.252, 337, Abb.159-164

Dobrzeńiecki, T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.16, Abb.12

Drobná, Z.: trésors de la broderie, 1950, S.[18]-[20], [55], Abb.26, Abb.27f

Kermer, W.: Studien, 1967, I S.62

Oettinger, K.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.402

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

268 Breslau (Wrocław), Stadtbibliothek, M 1115, fol 145r

1372; 40,6 x 31,5 cm

Kommentar: Als Initialminiatur zu einem Gebet, das innerhalb der Opfermesse nach der Vorbereitung und vor der Wandlung zur Annahme und Segnung der Opfergaben gesprochen wird, ist die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ in ihrem Zusammenhang genau bestimmt. Als eine solche taucht sie - außer in Abb.5 und den Abb.269-272 - in einem in der Breslauer Stadtbibliothek als HS 1115 geführten, 366 Blatt umfassenden Missale Romanum auf. Die Ganzfigur des überschultrigen „Schmerzensmannes“ ist vor bzw. in den mit Blattornamentik geschmückten Buchstaben T der Miniatur eingefügt worden. Während jedoch über dem T-Querbalken

eine Gruppe von drei halbfigurigen Engeln erscheint, von denen der linke die Lanze, der rechte die Nägel und der Engel in der Mitte das Kreuz hält, ist der nur mit einem hauchdünnen Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ unter dem T-Querbalken vor dem Längsbalken des T isoliert. Er hält zwar in den Armen Geißel und Rute, legt die Hände mit ihren Wundmalen an die Seitenwunde, neigt seinen Oberkörper leicht nach links, steht vor einer raumgreifenden Geißelsäule und stellt das linke Bein als Spielbein leicht nach außen, greift jedoch nicht in das den Längsbalken des Buchstabens umgebende Rautenmuster über, sondern bleibt streng an die äußeren Grenzen des T-Längsbalkens gebunden. Wie in Abb.267 verrät die Darstellung selbst nichts über einen eucharistischen Zusammenhang. Daß ihre Zuordnung jedoch keine zufällige bzw. achtlos gewählte ist, dürfte deutlich werden, wenn man sich die geringe Anzahl der bildlichen Darstellungen von einem Kanonbild und neun Initialbildern vergegenwärtigt und gleichzeitig den Tatbestand wahrnimmt, daß die „Schmerzensmandarstellung“ unter diesen anderen Darstellungen (Kreuzigung, Verkündigung, Geburt, Einzug in Jerusalem, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgießung des hl. Geistes, Trinität, reicher Mann und armer Lazarus) die einzige ist, die nicht szenisch angelegt ist. Die lange in der Bibliothek von St. Maria Magdalena Breslau aufbewahrte HS ist, 1372 gekauft, als ein Spätwerk der Schule des Johann von Neumarkt (1315/20-1380) anzusehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext und Kontext:

T e igitur cle-
men
tissime
pa ter,
per ihe-
sum
christum, filium tuum,
dominum nostrum, supplices
rogamus, ac peti-
mus, uti accepta habeas et benedicas
haec dona, haec munera, haec
sancta sacrificia illibata, in primis,
quae tibi offerimus pro Ecclesia tua
sancta catholica: quam pacificare,
custodire, adunare et regere digneris
toto orbe terrarum: una cum famulo
tuo Papa nostro et Antistite nostro
et omnibus orthodoxis, atque
catholicae et apostolicae fidei
cultoribus

Dich,
gütig-
ster
Vater,
bitten wir
demütig und flehen
zu dir durch Jesus Christus, deinen
Sohn, unsern Herrn:
nimm wohlgefällig
an und segne diese
Gaben, diese Geschenke, diese
hl., makellosen Opfergaben.
Wir bringen sie Dir dar vor
allem für Deine hl. katholische
Kirche: schenke ihr Frieden auf der
ganzen Erde; behüte, einige und leite sie
huldvoll, samt Deinem Diener, unserem
Papst, unserem Bischof, allen Rechtgläu-
bigen und allen, die den katholischen und
apostol. Glauben fördern.

Literatur:

Kloss,E.: Bilderhandschriften: ZDVKW 9, 1942, S.1f, 4-8, *Abb.12*

Ders.: Buchmalerei, 1942, S.75

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Kommentar: In ihrem Kontext mit Abb.268 übereinstimmend, in der Ausführung jedoch etwas von ihr zu unterscheiden ist eine „Schmerzensmann-darstellung“, die in ein Missale, das sich heute unter der Signatur ms P. 5 in der Bibliothek des Metropolitankapitels Prag befindet, eingefügt wurde. In dem 273 Pergamentblätter umfassenden böhmischen Missale, das sowohl auf fol 1f als auch auf fol 117f als Besitzer Wenzel Radezky von Radez (Václav Radecký z Radce, seit 1379 Kanoniker in Prag, † 1417) ausweist, steht der „Schmerzensmann“ vor einer in ein quadratisches Bildfeld eingefügten, stark stilisierten Initiale zum „Te igitur“. Die schlanke Ganzfigur, die sich nur mühsam vor dem vertikalen Teil des T aufrecht hält, ist mit einem die Vertikaltendenz unterstreichenden, links geknoteten Lententuch bekleidet. Sie hält ihre Hände kraftlos vor dem Körper nach unten gekreuzt und hat die Füße leicht auswärts gestellt, so daß vier blutende Nägelmale sichtbar sind. In der Seite klafft eine lange stark blutende Wunde. Im Unterschied zu Abb.268 trägt der „Schmerzensmann“ im Prager Missale - bis auf eine auf dem nach vorn geneigten Haupt sitzende Dornenkrone - keine arma Christi. Dies tun für ihn vier sich kaum vom Hintergrund abhebende Engel. Die Darstellung ist voll auf die Gestalt des „Schmerzensmannes“ konzentriert, so daß alles „Beiwerk“ - auch solches, das einen eucharistischen Zusammenhang andeuten könnte - demgegenüber zurücktritt. Das Bemühen der Absetzung gegenüber szenischen Darstellungen durch die Vermeidung szenisch wirkender Elemente ist hier noch konsequenter als in Abb.268 verfolgt worden.

Bildtexte:

Gelasius p(a)p(a)
q(ui)n(qua)gesimus
prim(us) a b(ea)to
petro canon(em)
p(ri)ncipal(em) or-
dinavit

Gelasius,
51. Papst
seit dem seligen
Petrus, ordnete
den Haupt-Kanon
an.

T e igitur clementis-
sime p(ate)r, p(er) ih(esu)m xp(istu)m,
filium tuu(m), dominu(m)
n(ost)r(u)m, supplices rog(a)-
mus, ac petimus, uti
accepta habeas et be-
nedicas h(a)ec do-
na, h(a)ec munera,
h(a)ec s(an)c(t)a sacrificia
illibata, in p(ri)mis,
qu(a)e tibi offerimus
pro eccl(es)ia tua sa(n)cta
catholica: quam pa-
cificare, custodire, ad-
unare et regere digne-
ris toto orbe t(er)raru(m):

Dich, gütigster Vater, bitten wir
demütig und flehen zu dir durch
Jesus Christus, deinen Sohn,
unsern
Herrn:
nimm wohlgefällig
an und segne diese
Gaben, diese Geschenke,
diese hl., makellosen
Opfergaben.
Wir bringen
sie Dir dar vor
allem für Deine hl.
katholische Kirche: schenke
ihr Frieden auf der
ganzen Erde; behüte, einige

una cum famulo

und leite sie huldvoll, samt Deinem

tuo p(a)p(a) n(ost)ro et an-
tistite n(ost)ro et rege
n(ost)ro et omnibus
orthodoxis, atq(ue) cath-
olic(a)e et ap(o)st(oli)c(a)e fidei c(u)-
toribus Memento
domine famlorum
famlarumq(ue) tuar(um)
et om(nium)
c(ir)cumsta(n)tiu(m) quoru(m)
tibi fides cognita e(st)
et nota deuotio pro
quib(us) tibi offerim(us)
uel q(ui) tibi offerunt
h(oc) sacrificium laudi(s)
p(ro) se suisq(ue) omnib(us)
p(ro) redempt(i)one a(n)i(m)ar(um)
suar(um) p(ro) spe salutis
et incolomitatis su(a)e
t(ibi)q(u)e reddunt uota
sua (a)et(er)no deo uiuo et
uero. Com(m)u(n)ican-

Diener, unserem Papst,
unserem Bischof, unserem König,
allen Rechtgläubigen
und allen, die
den katholischen und apostolischen
Glauben fördern. Gedenke
Herr deiner Diener
und Dienerinnen
und aller
Umstehenden, deren
Glauben und Opfergesinnung
Du kennst. Für
sie bringen wir dieses Lobopfer dar,
und sie selbst opfern
es Dir für sich
und alle die Ihrigen,
damit ihre Seele gerettet
und ihre Hoffnung auf Heil
und Wohlfahrt gesichert werde;
sie weihen Dir, dem
ewigen, lebendigen, wahren Gott,
ihre Gaben. In hl. Gemeinschaft ...

Literatur:

Jerchel,H.: Missale: ZDVKW 4, 1937, S.222, 232

Kloss,E.: Bilderhandschriften: ZDVKW 9, 1942, S.7, 18, 21f, Abb.13

Ders.: Buchmalerei, 1942, S.103f, 108

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.66

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.400

Soupis Rukopisů Knihoven I, 1910, S.567

Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904, S.232, 235, Fig.263

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.226

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.212

Abbildung: Bibliothek d. Metropolitankapitels Prag

270 Breslau (Wrocław), Universitätsbibliothek, I F 341, fol 160r

1407; 46 x 33,7 cm (Darstellung: 10,3 x 9,7 cm)

Kommentar: Der Initialbuchstabe T, vor dessen Längsbalken eine „Schmerzensmann-
darstellung“ eingefügt wurde, ist in dem 387 Blätter umfassenden, heute in der
Breslauer Universitätsbibliothek verwahrten Pergamentmissale so stark durch die
figürliche und ornamentale Gestaltung verändert, daß es der Schreiber Nikolaus
von Neißer - der Gewohnheit und dem Sinn einer Initiale widersprechend - für an-
gemessen hielt, das T zum „Te igitur“ am Beginn des fortlaufenden Textes noch
einmal zu wiederholen. Der Initialbuchstabe ist in dieser Miniatur auch tatsächlich
nur mit einiger Mühe auszumachen, da von ihm lediglich der mit Akanthus gefüllte
Querbalken sichtbar ist und es den Anschein hat, als ob alle anderen Bildelemente

so ausgelegt sind, daß sie die Existenz eines Längsbalkens eher verschleiern als betonen sollen. So ist im Bereich des Längsbalkens ein Hintergrund mit waagerechter Gliederung - ein ornamentierter Vorhang mit darüberliegendem Sternenhimmel - ausgeführt. Der als Dreiviertelfigur gegebene „Schmerzensmann“ entwickelt - anders als in Abb.268 - seine Gestik nicht dem Längsbalken entsprechend in der Vertikale, sondern spreizt seine Wundmale tragenden Hände betont zur Seite. Er neigt seinen Oberkörper leicht nach links und das dornengekrönte Haupt im Gegenzug nach rechts, hat also auch in der Körperhaltung nichts Statisches. Er ist mit einem rechts geknoteten Lendentuch bekleidet, von dem - gegen den natürlichen Fall - am unteren Bildrand ein Zipfel zur Seite flattert. Es ist also ein betont „bewegter“ „Schmerzensmann“ dargestellt worden. Die Bewegtheit der Figur ist jedoch nicht mit Lebendigkeit zu verwechseln, denn die läßt die sehr schlanke Gestalt mit ungewöhnlich schlanken langen Fingern und einem zum Kinn schmal zulaufenden Gesicht eher vermessen.

Bildtext und Kontext:

Te igitur clementissimi
 me pater, p(er) ih(esu)m xp(istu)m, fili-
 tuum, dominum nostrum, supplices
 rogamus, ac petimus, uti accepta habeas
 et benedicas
 haec dona, haec munera, haec
 sancta sacrificia illibata, in primis,
 quae tibi offerimus pro Ecclesia tua
 sancta catholica: quam pacificare,
 custodire, adunare et regere digneris
 toto orbe terrarum: una cum famulo
 tuo Papa nostro et Antistite nostro
 et omnibus orthodoxis, atque
 catholicae et apostolicae fidei
 cultoribus

Dich, gütigster Vater, (bitten wir demütig
 und flehen zu dir) durch Jesus Christus,
 deinen Sohn, unsern
 Herrn:
 nimm wohlgefällig an und segne diese
 Gaben, diese Geschenke, diese
 hl., makellosen Opfergaben.
 Wir bringen sie Dir dar vor
 allem für Deine hl. katholische
 Kirche: schenke ihr Frieden auf der
 ganzen Erde; behüte, einige und leite sie
 huldvoll, samt Deinem Diener, unserem
 Papst, unserem Bischof, allen Rechtgläu-
 bigen und allen, die den katholischen und
 apostol. Glauben fördern.

Literatur:

Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.94-96, 98, 191, *Abb.139*
 Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206
 Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.400

271 Breslau (Wrocław), Kunstgewerbemuseum, M 1116, fol 134r
 um 1415; 41 x 29 cm (Darstellung: 7,4 x 7,4 cm)

Kommentar: Wie in den Abb.5, 268-270 und 272, so ist auch in dem einem Schüler des Nikolaus von Neißer zugeschriebenen, 298 Blatt starken Pergamentmissale, das im Breslauer Kunstgewerbemuseum als M 1116 aufbewahrt wird, am Beginn des „Te igitur“ eine „Schmerzensmandarstellung“ eingefügt worden. Der Initialbuchstabe ist - ähnlich wie in Abb.270 - weitgehend durch die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ verdeckt, nur ein kleines Stück einer Säule und der mit Akanthuslaub gefüllte Querbalken des T sind über der Figur sichtbar. Der mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ hält - wie in zwei anderen Breslauer Missalehandschriften (Abb.268 und 272) - im linken Arm eine Rute und in der rechten, abgespreizten Hand eine Geißel, so daß nur das radial angelegte Wundmal in der linken Hand voll sichtbar ist. In der Seite ist eine sehr nahe an der Achselhöhle liegende,

blutende Wunde angebracht. Die Figur wirkt insgesamt etwas unbeholfen. Dies liegt zu einem nicht unbedeutenden Teil an der nicht voll ausformulierten Bewegungsrichtung. Während die rechte, abgespreizte Hand, die Haltung des dornenkrönten Hauptes und die Blickrichtung der Augen eine Wendung nach rechts andeuten, bleiben der Oberkörper und der auf diesem liegende linke Arm frontal ausgerichtet. Dies liegt aber auch an den z.T. vorhandenen scharfen Konturen, die die Zeichnung relativ hart erscheinen lassen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

Te igitur clementissime
pater, p(er) ih(esu)m xp(istu)m, filiu(m)
tuu(m), dominu(m) nostru(m), sup-
plices rogamus, ac peti-
mus, uti accepta habeas
et benedicas
haec dona, haec munera, haec
sancta sacrificia illibata, in primis,
quae tibi offerimus pro Ecclesia tua
sancta catholica: quam pacificare,
custodire, adunare et regere digneris
toto orbe terrarum: una cum famulo
tuo Papa nostro et Antistite nostro
et omnibus orthodoxis, atque
catholicae et apostolicae fidei
cultoribus

Dich, gütigster Vater, bitten wir
demütig und flehen zu dir durch
Jesus Christus, deinen Sohn, unsern
Herrn:
nimm wohlgefällig an
und segne diese
Gaben, diese Geschenke, diese
hl., makellosen Opfergaben.
Wir bringen sie Dir dar vor
allem für Deine hl. katholische
Kirche: schenke ihr Frieden auf der
ganzen Erde; behüte, einige und leite sie
huldvoll, samt Deinem Diener, unserem
Papst, unserem Bischof, allen Rechtgläu-
bigen und allen, die den katholischen und
apostol. Glauben fördern.

Literatur:

Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.99, *Abb.145*

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206

Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.400

272 Breslau (Wrocław), Kunstgewerbemuseum, ms 8375, fol 118r

1422-26; 39 x 28 cm (Darstellung: 9,8 x 9,6 cm)

Kommentar: Neben den Abb.5 und 268-271 zeigt auch das aus der Breslauer Elisabethkirche stammende 240 Blatt starke Pergamentmissale in der Initiale zum „Te igitur“ eine „Schmerzensmann-darstellung“. Im Unterschied zu den anderen Darstellungen ist der „Schmerzensmann“ der HS 8375 des Breslauer Kunstgewerbemuseums aber in einem offenen Kastensarkophag stehend dargestellt. Er hält - wie in den Abb.268 und 271 - in den waagrecht vor dem Körper gehaltenen Armen Geißel und Rute und hat auf dem von einem Kreuznimbus hinterfangenen, leicht nach rechts geneigten Haupt eine Dornenkrone, d.h. er ist durch arma Christi näher beschrieben und deutet damit - wie die anderen mit dem „Te igitur“ verbundenen „Schmerzensmann-darstellungen“ - per se nicht auf einen eucharistischen Zusammenhang, sondern wird in einen solchen durch den umstehenden Text gestellt. Besonders eindrücklich ist die Breslauer Darstellung, da auf den relativ schmalen Schultern des „Schmerzensmannes“ ein großer, fast 2/3 der Schulterbreite einnehmender Kopf mit unproportional großen Augen sitzt. Diese Augen sind nicht - wie es naheliegen würde - auf den Betrachter gerichtet, sondern ihr Blick geht nach

rechts. Ihre Funktion im Bild liegt also nicht in der Kontaktaufnahme, sondern eher in der Andeutung von Leben, das in dem durch arma Christi Gekennzeichneten ist. Obwohl sich der mit vegetabilischem Ornament geschmückte Initialbuchstabe hier gut gegen den aus Blüten und Doppellinien gebildeten Rautenmusterhintergrund abhebt, ist von dem Schüler des Johannes von Zittau, dem der in Deckfarben ausgeführte Schmuck des Missales zugeschrieben wird, - wie in Abb.270 - das T im darunterstehenden Text wiederholt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

Te igitur clementissime
 pater, p(er) ih(esu)m xp(istu)m,
 filium tuum, /
 dominum nostrum, supplices
 rogamus, ac petimus, uti accepta habeas
 et benedicas
 haec dona, haec munera, haec
 sancta sacrificia illibata, in primis,
 quae tibi offerimus pro Ecclesia tua
 sancta catholica: quam pacificare,
 custodire, adunare et regere digneris
 toto orbe terrarum: una cum famulo
 tuo Papa nostro et Antistite nostro
 et omnibus orthodoxis, atque
 catholicae et apostolicae fidei
 cultoribus

Dich, gütigster Vater, (bitten wir
 demütig und flehen zu dir) durch Jesus
 Christus, deinen Sohn,
 unsern
 Herrn:
 nimm wohlgefällig an und segne diese
 Gaben, diese Geschenke, diese
 hl., makellosen Opfergaben.
 Wir bringen sie Dir dar vor
 allem für Deine hl. katholische
 Kirche: schenke ihr Frieden auf der
 ganzen Erde; behüte, einige und leite sie
 huldvoll, samt Deinem Diener, unserem
 Papst, unserem Bischof, allen Rechtgläu-
 bigen und allen, die den katholischen und
 apostol. Glauben fördern.

Literatur:

Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.134, 187, *Abb.201*

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.206

Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.400

273 Raudnitz (Roudnice), Schloßbibliothek, ms 16, fol 179

A.15.Jh.; 28 x 21 cm

Kommentar: Das nach den auf fol 1 angebrachten Familienwappen für Heinrich III von Rosenberg (Jindrich z Rozmberka, † 1412/14) und bzw. oder seine (zweite) Frau Elisabeth von Krawarn und Plumenau (Eliška z Kravar a z Plumlova, † 1444) angefertigte Orationale zeigt auf fol 179 am Beginn eines in alttschechischer Sprache aufgezeichneten Gebets eine figürlich ausgeführte Initialminiatur. Die in ein Rechteckfeld eingebundene Initiale O, deren Längsseiten durch Rankenwerk verbreitert sind, umschließt die Halbfigur eines im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“, der seine Arme angewinkelt hat und die Hände so neben den Schultern hält, daß die Handflächen und damit die in ihnen angebrachten Wundmale sichtbar sind. Sowohl die Wundmale in den Händen als auch die Seitenwunde bluten. Sie sind das einzige Indiz, das für den nur mit einem Lententuch bekleideten „Schmerzensmann“ einen Zusammenhang, und zwar einen Zusammenhang mit der Eucharistie, andeuten könnte, aber nicht unzweifelhaft festlegt. Doch ist für eine Darstellung in einem Orationale, einem Gebetbuch für eine Privatperson, also einem Gegenstand persönlicher Frömmigkeit, ein solcher überhaupt möglich? Erwarten kann

man ihn sicherlich nicht, doch ausschließen auch nicht, zumal in diesem Fall nicht - wie bei anderen Beispielen persönlicher Frömmigkeit - die Person des Auftraggebers (in persona oder Wappen) in ihrer Beziehung zum „Schmerzensmann“, und somit ein persönliches Verhältnis, in den Blick genommen worden, sondern eine auf die Person des „Schmerzensmannes“ konzentrierte Darstellung an den Beginn eines Gebetstextes, der das „für uns elende und sündige Menschen“ geschehene Heilswirken Jesu Christi betrachtet, gestellt worden ist. Eine persönliche Beziehung kommt also erst dann zustande, wenn sich der Gläubige in das „für uns“ einschließt. Als das, was „für uns“ geschehen ist, wird im Text das von Jesus Christus erbrachte Opfer, vor allem aber die Einsetzung des Abendmahles angeführt. Es ist deshalb möglich, diese Darstellung als im Zusammenhang der Eucharistie stehende Darstellung zu verstehen. Dies um so mehr, als das Gebet, also der Kontext der Darstellung, einem lateinischen, zur Vorbereitung auf die Messe gedachten Priestergebet („Summe sacerdos et vere pontifex...“), das später in ein Laiengebet umgewandelt worden ist, entspricht. Das Gebet, in dem der Priester um eine würdige Austeilung der eucharistischen Gaben bittet, ist hier zu einem Gebet geworden, in dem der Gläubige um einen würdigen Empfang der eucharistischen Gaben bittet. Da das Laiengebet ähnlich wie das Priestergebet vor Beginn der Meßfeier gebetet worden sein dürfte, ist es auch mit seinem eucharistischen Bezug ein Gebet, das zu Recht seinen Platz in einem privaten Gebetbuch hat, selbst wenn dies zunächst verwundert.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

1-5 O wrchny knyzeze a prawy / by|kupe gezu kry|te genz / |y |ye obyetowal bohu otczy / obyety y offyeru prawu / czy|tu y nepo|kwrnyenu na oltarzy |wa / 6-10 theho krzyze za ny hubene yhrzye|ne / lydy genz|y nam dal twe|wate tyelo a / twu swatu krew kuprzygymany a usta / wyl|| te |wate |watynye tagem|twye y / przykrytye u moczy twych|low y tweho / 11-15 duchu rzeczenye arzka kolykrackoly to / uczynyte geducze me tyelo apycze mu / krew: u mye napamyet y u me pamyety / to uczynyte(I Cor 11,23-25); Pro|ly tebe ho|podyne. |krze / twu |watu drahu krew. ge|to gelt wely / 16-18 ka wyplata na|heho |pa|lenye y duchow / nyeho zaniwye na|fym du|fym. Pro|ly / tebe boze myly. |krze tu dywnu newy /

1-5 Summe sacerdos et vere / pontifex Jesu Christe, qui te / obtulisti Deo Patri / in ara crucis / hostiam puram et immaculatam /

6-10 pro nobis miseris peccatoribus, / et qui dedisti nobis carnem tuam ad manducandum, et / sanguinem tuam ad bibendum, et posuisti / mysterium in virtute Spiritus sancti, /

11-15 dicens: Haec quotiescumque / feceritis, / in mei memoriam facietis (1 Cor 11, 23-25); / rogo per / tuum sanguinem pretiosum, magnum

16-18 salutis nostrae pretium / rogo per hanc miram et ineffabilem /

Fortsetzung des Priestergebets nach PL 17, 1845, Sp. 829-833. Das Gebet ist später abschnittsweise den einzelnen Wochentagen (hier eingefügt) zugeordnet worden:

charitatem, qua nos miseros et indignos sic amare dignatus es, ut lavares nos a peccatis nostris in sanguine tuo; doce me servum tuum indignum, quem inter caetera dona tua ad officium sacerdotale vocare dignatus es nullis meis meritis, sed sola dignatione misericordiae tuae: doce me, quaeso, per Spiritum tuum tantum mysterium tractare ea reverentia et honore, eaque devotione et timore, quibus

oportet et decet. Fac me, Domine Jesu Christe, per gratiam tuam semper illud de tanto mysterio credere et intelligere, sentire et firmiter retinere, dicere et cogitare, quod tibi placet, et expedit animae meae. Intret Spiritus tuus bonus in cor meum, qui sonet ibi sine sono, et sine strepitu verborum loquatur omnem veritatem tantorum mysteriorum. Profunda sunt nimis, et sacro tecta velamine. Propter magnam clementiam tuam concede mihi hodie et semper missarum solemnia puro corde et pura mente celebrare. Libera cor meum ab immundis et nefandis, vanis et obnoxiiis cogitationibus. Muni me beatorum angelorum pia et fida tutela, atque fortissima custodia; ut hostes omnium bonorum confusi discedant per virtutem tanti mysterii, et per manum sancti angeli tui. Repelle a me, Domine Jesu Christe, et a cunctis servis tuis durissimum spiritum superbiae, cenodoxiae, invidiae, iracundiae, fornicationis et immunditiae, dubietatis et blasphemiae. Confundantur qui nos persequantur, pereant illi qui cuncta perdere festinant. (**Montag:**) Rex virtutum, castitatis et integritatis amator Deus, coelesti rore benedictionis tuae exstingue in corpore meo totum fomitem ardentem libidinis, ut maneat in me tenor totius castitatis animae et corporis. Mortifica in me carnis stimulos, et omnes libidinis commotiones, et da mihi veram et perpetuam castitatem cum caeteris donis tuis, quae tibi placeant in veritate; ut sacrificium laudis casto corpore et mundo corde valeam tibi offerre. Quanta enim, Domine Jesu Christe, cordis contritione, et lacrymarum fonte, quanta reverentia et tremore, quanta corporis castitate, et animi puritate illud divinum et coeleste sacrificium est celebrandum; ubi caro tua in veritate sumitur, ubi sanguis tuus in veritate bibitur, ubi summa imis iunguntur, ubi adest praesentia sanctorum angelorum, ubi tu es sacerdos et sacrificium mirabiliter et ineffabiliter constitutus! (**Dienstag:**) Quis digne hoc celebrare poterit, nisi tu, Deus omnipotens, offerentem feceris dignum? Scio, et vere scio, et ipsum pietati tuae confiteor quia non sum dignus accedere ad mysterium tantum propter nimia peccata mea, et infinitas negligentias meas. Sed scio veraciter, et credo ex toto corde et ore confiteor, quia potes me facere dignum; qui solus potes mundum facere de immundo conceptum semine, de peccatoribus facere iustos et sanctos. Per hanc omnipotentiam tuam te rogo, ut concedas mihi peccatori hoc coeleste sacrificium celebrare cum timore et tremore, cum cordis puritate, et lacrymarum fonte, cum laetitia spiritali, et coelesti gaudio. Sentiat mens mea dulcedinem beatissimae praesentiae tuae, et excubias sanctorum angelorum tuorum in circuitu meo. (**Mittwoch:**) Ego enim, Domine, memor venerandae passionis tuae accedo ad altare tuum, licet peccator; ut offeram tibi sacrificium, quod tu instituisti, et offerre praecepisti in commemorationem tui pro salute nostra. Suscipe ergo istud, quaeso, summe Deus, dulcissime Jesu Christe, pro Ecclesia tua sancta, et pro cuncto populo tuo, quem acquisisti sanguine tuo pretioso. Et quoniam me peccatorem inter te et eundem populum medium esse voluisti, licet in me boni operis testimonium non agnoscas, officium dispensatione creditae non recuses, nec per me indignum famulum tuum eorum salutis pereat pretium, pro quibus victima factus, salutaris dignatus es esse redemptio propitius intueri tribulationes plebium, pericula populorum, captivorum gemitum, miseriam orphanorum, necessitates peregrinorum, inopiam debiliu, desperationes languentium, defectus senum, suspiria iuvenum, vota virginum, lamenta viduarum; (**Donnerstag:**) tu enim misereris omnium, Domine, et nihil odisti omnium quae fecisti. Memorare quae sit nostra substantia, quia tu Pater noster es; ne irasaris satis, neque multitudinem viscerum tuorum super nos contineas. Non enim in iustificationibus nostris prosternimus preces nostras ante faciem tuam, sed in miserationibus tuis multis. Aufer a nobis, Domine, iniquitates nostras, et ignem sancti Spiritus in nobis clementer accende. Aufer cor lapideum de carne nostra, et da nobis cor carneum quod te timeat, diligat et honorificet, te delectetur, te sequatur, et te perfruatur. Oramus, Domine, clementiam tuam, ut sereno vultu familiam tuam sacri tui nominis officia praestolantem ascipere digneris. Et ut nullius sit irritum votum, nullius vacua postulatio, tu nobis preces suggere, quas ipse audire propitius et exaudire delecteris. (**Freitag:**) Rogamus etiam te, sante Pater, pro spiritibus fidelium defunctorum, ut sit illis salus aeterna, ac perpetua sanitas, gaudium et refrigerium sempiternum, hoc magnum pietatis sacramentum. Domine Deus meus, sit illis hodie magnum et plenum gaudium de te pane vivo et vero, qui de coelo descendisti, et das vitam mundo, de carne sancta et benedicta, agni videlicet immaculati qui tollis peccatum mundi, et potari de fonte pietatis tuae, qui per lanceam militis de latere emanavit crucifixi Domini nostri; ut consolati exsultent in laude et gloria tua sancta. Peto, Domine, clementiam tuam, ut descendat super hunc panem et calicem istum plenitudo divinitatis tuae. Descendat etiam, Domine, illa sancti Spiritus tui invisibilis forma, et incomprehensibilis maiestas, sicut quondam in Patrum hostias descendebat, qui et oblationes nostras corpus et sanguinem tuum efficiat, et me indignum sacerdotem tuum doceat tantum tractare mysterium, ita ut placide ac benigne sacrificium suscipias de manibus meis ad salutem omnium tam vivorum quam defunctorum. (**Sonnabend:**) Rogo te, Domine, per ipsum sacrosanctum mysterium corporis et sanguinis tui, quo quotidie in Ecclesia tua pascimur et potamur, abluimur et sanctificamur, atque unius tuae summaeque divinitatis participes efficimur; quatenus des mihi virtutes tuas sanctas, quibus repletus, bona conscientia ad altare tuum accedam, ita ut haec coelestia sacramenta efficiantur mihi salus et vita. Tu enim dixisti ore tuo sancto et benedicto: Panis quem ego dederam, caro mea est pro mundi vita (Io VI,52). Et Qui manducat me, vita vivet propter me, et ego in eo. Ego sum

panis vivus qui de coelo descendit: si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum (Io VI,58.57.51.52). Panis dulcissime, sana palatum cordis mei, ut sentiam suavitatem amoris tui: sana ab omni languore, ut nullam praeter te amam pulchritudinem. Panis candidissime, habens in te omnem delectamentum, et omnis saporis suavitatem, qui nos semper reficis; comedat te cor meum, et dulcedine saporis tui repleantur viscera animae meae. Manducat te angelus pleno ore, manducet te peregrinus homo pro modulo suo; ne deficere possit in via, tali recreatus viatico. Panis sancte panis vive, panis pulcher, panis munde, qui descendisti de coelo, et das vitam mundo, veni in cor meum, et munda me ab omni inquinamento carnis et spiritus. Intra in animam meam, et sanctifica me intus et exterius. Esto tutamen et perpetua salus corporis et animae meae. Repelle a me insidiantes mihi. Hostes recedant procul a praesentia tua, ut foris et intus per te munitus, recto tramite perveniam ad tuum regnum; ubi non mysteriis, sicut in hoc tempore agitur, sed facie ad faciem te videbimus, cum tradideris regnum Deo Patri, et erit Deus omnia in omnibus. Tunc me de te satiabis satietate perpetua, ut nec esuriam, nec sitiam in aeternum: qui cum eodem Deo Patre et Spiritu sancto vivis et regnas per omnia saecula saeculorum, amen.

1-5 O höchster Priester und wahrer / Bischof Jesu Christe, der du / dich darbrachtest Gott, dem Vater, / als Opfer und rechtes, / reines und unbeflecktes Opfer am Altar des heiligen /
6-10 Kreuzes für uns elende und sündige / Menschen, der du uns gabst deinen hl. Leib und / dein hl. Blut zum Abendmahl und aufrichtetest / deine hl. Heiligtümer, Geheimnisse und / Verborgenenheiten in der Kraft deiner Worte und deines /
11-15 Geistes Spruch, als du sagtest: "Sooft ihr das / tut, indem ihr meinen Leib eßt und mein Blut trinkt, / tut das zu meinem Gedächtnis." (1 Kor 11,23-25) / Ich bitte dich, Herr, durch / dein hl. teures Blut, welches ist das große /
16-20 Lösegeld unserer Errettung und der geist- / lichen Gesundheit für unsere Seelen, Ich bitte / dich, lieber Gott, durch diese wunderbare unaussprechliche Liebe,)

Übersetzung des Priestergebetstextes in PL 17, 1845, Sp.829-833:

mit der du uns Elende und Unwürdige so zu lieben geruhtest, daß du uns von unseren Sünden in deinem Blute reinwuschest; lehre mich, deinen unwürdigen Diener, den du unter deinen anderen Gaben zum Priesterdienst zu rufen geruhtest ohne mein Verdienst, sondern allein durch die Herablassung deiner Barmherzigkeit: lehre mich, ich bitte, durch deinen Geist, ein so großes Geheimnis mit der Ehrfurcht und Ehre und mit der Andacht und Furcht zu behandeln, mit denen es sich gehört und ziemt. Bewirke, daß ich, Herr Jesu Christe, durch deine Gnade immer jenes von einem so großen Geheimnis glaube und verstehe, meine und fest bewahre, sage und denke, was dir gefällt und meiner Seele vorteilhaft ist. Dein guter Geist trete in mein Herz ein, daß er dort ohne Laut ertöne und ohne Wortgetöse alle Wahrheit so großer Geheimnisse spreche. Sie sind überaus tief und mit einem heiligen Schleier bedeckt. Wegen deiner großen Milde erlaube mir heute und immer, das Hochamt der Messen mit reinem Herzen und reiner Gesinnung zu feiern. Befreie mein Herz von unreinen und gottlosen, nichtigen und bedenklichen Gedanken. Schütze mich mit der liebevollen und gewissenhaften Obhut und der starken Wacht der seligen Engel; damit die Feinde alles Guten verwirrt abziehen durch die Kraft eines so großen Geheimnisses und durch die Hand deines heiligen Engels. Entferne von mir, Herr Jesu Christe, und von allen deinen Dienern den sehr harten Geist des Hochmuts, des nichtigen Ruhms, des Neides, des Jähzorns, der Hurerei und Unreinheit, des Zweifels und der Gotteslästerung. Verwirrt werden mögen, die uns verfolgen, zugrunde gehen mögen jene, die alles zu verderben eilen. König der Tugenden, Liebhaber der Keuschheit und Reinheit, Gott, lösche durch den Tau deines Segens in meinem Leibe allen brennenden Brennstoff der Begierde, damit in mir der Grundzug aller Keuschheit der Seele und des Leibes bleibe. Töte ab in mir die Stachel des Fleisches und alle Bewegungen der Begierde und gib mir wahre und beständige Keuschheit mit deinen anderen Gaben, die dir in Wahrheit gefallen; damit ich dir das Opfer des Lobes mit keuschem Leib und reinem Herzen darbringen kann. Denn, Herr Jesu Christe, mit wie großer Zerknirschung des Herzens und Quelle der Tränen, mit wie großer Ehrfurcht und Zittern, mit wie großer Keuschheit des Leibes und Reinheit des Geistes ist dieses göttliche und himmlische Opfer zu feiern; wo dein Fleisch in Wahrheit genommen wird, wo dein Blut in Wahrheit getrunken wird, wo das Höchste mit dem Niedrigsten vereinigt wird, wo die Gegenwart der heiligen Engel erscheint, wo du, in wunderbarer und unaussprechlicher Weise eingesetzt, Priester und Opfer bist! Wer wird dies in würdiger Weise feiern können, wenn du, allmächtiger Gott, den Darbringenden nicht würdig machst? Ich weiß, und ich weiß wahrhaftig, und ich bekenne es deiner Milde, daß ich nicht würdig bin, mich einem so großen geheimnis zu nähern wegen meiner sehr großen Sünden und meiner unendlichen Nachlässigkeiten. Aber ich weiß gewiß und glaube aus ganzem Herzen und bekenne es mit meinem Munde, daß du mich würdig machen kannst; der du allein den von unreinem Samen Empfangenen rein machen, aus Sündern Gerechte und Heilige machen kannst. Durch diese deine Allmacht

bitte ich dich, daß du mir Sünder dieses himmlische Opfer zu feiern erlaubst mit Furcht und Zittern, mit Reinheit des Herzens und Quelle der Tränen, mit geistlicher Freude und himmlischer Wonne. Mein Geist fühle die Süße deiner herrlichen Gegenwart und die Wachen der heiligen Engel in meinem Umkreis. Denn ich Herr, nähere mich deinem Altar, eingedenk deines ehrwürdigen Leidens, wenn auch ein Sünder; damit ich dir das Opfer darbringe, das du eingesetzt hast und von dem du gelehrt hast, daß es zu deinem Gedächtnis für unser Heil dargebracht wird. Nimm also dieses an, ich bitte, höchster Gott, süßester Jesu Christe, für deine heilige Kirche und für dein ganzes Volk, das du mit deinem kostbaren Blut erworben hast. Und weil du wolltest, daß ich Sünder ein Mittler zwischen dir und demselben Volk sei, wenn du auch in mir kein Zeugnis eines guten Werkes erkennst, mögest du die Feier des geglaubten göttlichen Willens nicht zurückweisen, und durch mich, deinen unwürdigen Diener, möge der Preis des Heils derer nicht verlorengehen, für die zum Opfertier geworden du geruhstest, gnadenreiche Erlösung zu sein. Ich bringe also vor, Herr, wenn du sie gnädig anschauen willst, die Drangsale der Gläubigen, die Gefahren der Völker, das Seufzen der Gefangenen, das Elend der Waisen, die Nöte der Fremden, den Mangel der Gebrechlichen, die Verzweiflungen der Kranken, die Schwäche der Greise, die Seufzer der Jünglinge, die Wünsche der Jungfrauen, die Wehklagen der Witwen; denn du erbarmst dich aller, Herr, und hassest nichts von allem, was du gemacht hast. Gedenke, was unser Wesen ist, denn du bist unser Vater; du mögest nicht sehr zürnen und nicht die Menge deiner Gaben auf uns zurückhalten. Denn nicht in unseren Rechtfertigungen werfen wir unsere Bitte vor deinem Angesicht nieder, sondern in deinen vielen Barmherzigkeiten. Nimm weg von uns, Herr, unsere Ungerechtigkeiten, und zünde das Feuer des heiligen Geistes gnädig in uns an. Nimm weg das steinerne Herz von unserem Fleisch, und gib uns ein fleischernes Herz, das dich fürchte, liebe und ehre, dich erfreue, dir folge und dich ganz auskostet. Wir bitten, Herr, deine Milde, daß du mit heiterer Miene deine Dienerschaft der Feiern deines heiligen Namens warten zu sehen geruhst. Und damit der Wunsch keines unerfüllt sei, das Verlangen keines eitel, gib du uns Bitten ein, die du selbst gnädig zu hören und zu erhören dich freust. Wir bitten dich auch, heiliger Vater, für die Geister der verstorbenen Gläubigen, daß jene das ewige Heil und beständige Gesundheit, Freude und immerwährende Erquickung haben, dieses große Sakrament der Frömmigkeit. Herr mein Gott, mögen jene heute die große und volle Freude an dir, dem lebendigen und wahren Brot, haben, der du vom Himmel herabgestiegen bist und der Welt Leben gibst von dem heiligen und gesegneten Brot, nämlich des unbefleckten Lammes, der du die Sünde der Welt trägst, und zu trinken vom Quell deiner Milde, der durch die Lanze des Soldaten aus der Seite unseres gekreuzigten Herrn herausgeflossen ist; damit sie getröstet frohlocken in deinem heiligen Lob und Ruhm. Ich bitte, Herr, deine Milde, daß auf dieses Brot und diesen Kelch die Fülle deiner Göttlichkeit herabsteige. Herabsteige auch jene unsichtbare Gestalt deines heiligen Geistes, und die unfaßbare Hoheit, wie sie einst auf die Opfertiere der Väter herabstieg, der auch unsere Opfergaben zu deinem Leib und Blut mache und mich, deinen unwürdigen Priester, lehre, ein so großes Geheimnis so zu behandeln, daß du das Opfer gütig und freundlich aus meinen Händen annimmst zum Heil aller, so Lebender wie Toter. Ich bitte dich, Herr, durch das unverletzliche Geheimnis deines Leibes und Blutes selbst, das wir täglich in deiner Kirche essen und trinken, durch welches wir abgewaschen und geheiligt werden und zu Teilhabern deiner einen und höchsten Göttlichkeit gemacht werden; daß du mir deine heiligen Tugenden gibst, damit ich, mit ihnen erfüllt, mit gutem Gewissen mich deinem Altar nähere, so daß mir diese himmlischen Sakramente Heil und Leben werden. Denn du hast mit deinem heiligen und gesegneten Mund gesagt: Das Brot, das ich gebe, ist mein Fleisch für das Leben der Welt (Joh 6,52). Und, Wer mich ißt, der wird um meinetwillen leben, er selbst bleibt in mir, und ich in ihm. Ich bin das lebendige Brot, der ich vom Himmel herabgestiegen bin: wenn jemand von diesem Brot ißt, wird er ewig leben (Joh 6,58.57.51.52). Süßestes Brot, heile den Gaumen meines Herzens, damit ich die Süße deiner Liebe schmecke: heile von aller Trägheit, damit ich keine Schönheit außer dir liebe. Strahlendstes Brot, in dir allen Wohlgeschmack und alle Süße des Geschmacks habend, das du uns immer speisest; es esse dich mein Herz, und mit der Süße deines Geschmacks möge das Innere meiner Seele erfüllt werden. Es ißt dich der Engel mit vollem Mund, es esse dich der pilgernde Mensch nach seinem kleinen Maß; damit er nicht auf dem Wege ermatten kann, durch solche Wegzehrung gekräftigt. Heiliges Brot, lebendiges Brot, schönes Brot, reines Brot, das du vom Himmel herabgestiegen bist und der Welt Leben gibst, komm in mein Herz und reinige mich von aller Unreinheit des Fleisches und des Geistes. Tritt ein in meine Seele und heilige mich innen und außen. Sei Schutz und beständiges Heil meines Leibes und meiner Seele. Wehre von mir ab die, die mir nachstellen. Die Feinde mögen weit hinwegweichen vor deiner Gegenwart, damit ich, außen und innen durch dich geschützt, auf rechtem Wege zu deinem Reich gelange; wo wir dich nicht durch Geheimnisse, wie es in dieser Zeit zugeht, sondern von Angesicht zu Angesicht sehen werden, wenn du das Reich Gott dem Vater übergibst und Gott alles in allem sein wird. Dann wirst du mich von dir mit beständiger Sättigung sättigen, so daß ich in Ewigkeit weder Hunger noch Durst habe: der du mit demselben Gott dem Vater und dem Heiligen Geist lebst und herrschst in alle Ewigkeit. Amen

Literatur:

Breviarium Romanum, 1850, S.CLIX-CLXII

Gebauer,J.: Slovník, 1970

Jungmann,J.A.: Missarum sollemnia I, 1962, S.358f

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.122

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.379

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.117

PL 17, 1845, Sp.829-833

Topographie, Böhmen, XXVII, 1910, S.304f, *Fig.187*

274 Rom (Roma), Biblioteca Casanatense, cod lat 1394

E.13.Jh. / E.14.Jh. (Handschrift), 1.H.15.Jh. (angehängtes Blatt); 30,5 x 24,5 cm

Kommentar: Neben der bekannten Mosaikikone (Abb.21) befindet sich im Besitz von Sta. Croce in Gerusalemme in Rom eine 183 Blatt umfassende Handschrift, die neben einem Kalendarium und den Texten für die Meßfeier am Schluß der Handschrift ein dreiteiliges, nachträglich angeheftetes Blatt enthält, auf dessen Mittelteil eine „Schmerzensmanndarstellung“ zu sehen ist. Die skizzenhaft ausgeführte Federzeichnung unterscheidet sich erheblich von der Ikone. Sie zeigt den „Schmerzensmann“ in einem offenen Sarkophag stehend, mit nach rechts geneigtem Haupt und vor dem Körper gekreuzten Händen. Die Hände sind auf dem Rand des Sarkophags abgelegt, der Körper ist mit Wunden bedeckt. Hinter der Halbfigur ragt ein Kreuz mit lateinischem Titulus auf, in dessen weit ausladenden Querbalken zwei Nägel stecken, an denen jeweils Geißeln hängen. Doch nicht nur die Ausführung der beiden „Schmerzensmanndarstellungen“ differiert, sondern auch der Zusammenhang, in dem sie anzutreffen sind. Während die Ikone in ein Reliquiar eingesetzt wurde und dort im Zentrum gleichmäßig angeordneter und gestalteter Fächer steht, ist die Federzeichnung zusammen mit gewichtigen Texten, die in jeder Meßfeier in der hier wiedergegebenen Reihenfolge vorkommen, - dem Gloria, dem Credo, den Einsetzungsworten und dem Beginn des Johannesevangeliums - auf einem Blatt fixiert und unter diesen Texten klar den Einsetzungsworten zugeordnet worden. Die beiden aus Sta. Croce in Gerusalemme in Rom stammenden „Schmerzensmanndarstellungen“ zeigen deutlich, daß - selbst wenn an einem Ort ein hochgeschätztes Exemplar einer Darstellung (Abb.21) vorhanden ist - keine bedingungslose Nachahmung erfolgen muß, sondern daß für einen anderen Zusammenhang eine andere Ausführung dieser Darstellung gewählt werden kann und in diesem Fall gewählt worden ist. Die Federzeichnung erweitert die Darstellung gegenüber der Ikone um die Nägel und die Geißeln am Kreuzquerbalken sowie um die den Körper bedeckenden Wunden und den Sarkophag, sie erweitert sie also in einem Dreischritt, zum einen durch Gegenstände, die den Leib schmerzhaft verletzen, zum zweiten durch die dadurch entstandenen Wunden und zum dritten durch ein Gebilde, das vonnöten ist, wenn der Körper daraufhin seinen Dienst versagt. Das Missaleblatt legt im Unterschied zur Ikone in seiner Darstellung besonderen Wert auf das, was dem Körper widerfährt, und deutet damit schon in der Darstellung selbst einen Bezug zu jenem Text an, durch den der Zusammenhang dann ganz eindeutig

festgelegt wird. Der unter der Darstellung wiedergegebene Text hat somit für die Darstellung eine wichtige Funktion, „profitiert“ jedoch auch seinerseits von dieser, denn er erfährt - obwohl er schon durch eine zentrale Stellung auf dem Blatt und durch sehr große Buchstaben als zentraler Text unter den wiedergegebenen Texten der Meßfeier hervorgehoben ist - durch die Darstellung eine zusätzliche Aufwertung.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

linke Seite:

Gloria in excelsis deo et in
terra pax hominibus bon(a)e
uoluntatis. Laudamus te
Benedicimus te Adoramus te Glo-
rificamus te Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam Do-
mine deus rex c(o)elestis deus pater
omnipote(n)s. Domine Fili unigenite
yh(es)u xp(ist)e D(omi)ne deus agnus
dei fili(us) /
patris Qui tollis pecc(at)a mu(n)di
misere(re) /
nobis. Qui tollis pecc(at)a mu(n)di
susci(p)e /
deprecationem nostra(m). Qui sedes ad
dextera(m) p(at)ris miserere nob(is)
Q(uonia)m /
Tu solus s(anc)t(u)s Tu solus D(omi)n(u)s
Tu solus /
altissimus yh(es)u xp(ist)e Cu(m) s(an)c(t)o
sp(irit)u in /
gloria dei patris. Amen

Credo in unum deu(m) patrem
omnipotente(m) factorem c(o)eli et
terr(a)e uisibil(iu)m omnium et
i(n)u(is)ibil(iu)m. Et /
i(n) unu(m) d(omi)n(u)m yh(esu)m
xp(istu)m filium dei uni- /
genitu(m). Et ex p(a)t(r)e natu(m) ante
om(n)ia /
s(a)ecula. Deu(m) de deo lumen de
lumine /
deu(m) ueru(m) de deo uero genit(um)
no(n) factu(m) /
co(n)substantialia(m) p(at)ri per que(m)
o(mn)ia facta su(n)t. /
Qui propter nos ho(m)i(n)es et propter
nostram /

Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf
Erden Friede den Menschen, die guten
Willens sind (Lk 2,14). Wir loben Dich.
Wir preisen Dich. Wir beten Dich an. Wir
verherrlichen Dich. Wir sagen Dir Dank
ob Deiner großen Herrlichkeit. Herr
und Gott, König des Himmels, Gott all-
mächtiger Vater! Herr Jesus Christus, ein-
geborener Sohn! Herr und Gott, Lamm
Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
erbarme Dich
unser. Du nimmst hinweg die Sünden der
Welt: nimm unser Flehen
gnädig auf. Du sitzt zur Rechten
des Vaters: erbarme Dich unser.
Denn Du allein bist
der Heilige. Du allein der Herr. Du allein
der Höchste,
Jesus Christus. Mit dem Heiligen
Geiste, in
der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Ich glaube an den einen Gott. Den all-
mächtigen Vater, Schöpfer des Himmels
und der Erde, aller sichtbaren und unsicht-
baren Dinge. Und
an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes
eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren vor
aller
Zeit. Gott von Gott, Licht vom
Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott;
Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater; durch Ihn
ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und um unsres
Heiles

salutatem descendit de c(a)elis. Et
incarna- /
tus est de sp(irit)u s(an)c(t)o ex maria
virgine /
et homo factus est. Crucifixus etia(m) pro
nobis sub pontio pilato passus et
sepult(us) /
est. Et resurrexit tertia die s(ecundu)m
scriptu- /
ras. Et ascendit in c(a)elum sedet ad dex-
teram p(a)tr(s). Et iteru(m) uenturu(s) est
cum

Mitte:

hoc est e(n)im corpus meu(m)
hic est en(i)m calix sanguinis
mei noui et (a)eterni testame(n)ti
mysterium fidei qui p(ro) uobis
et pro multis effundetur i(n)
remissionem pecc(at)orum
(Mt 26,26-28)

gl(or)ia. iudicare uiuos et mortuos cuius
regni no(n) erit finis Et i(n) sp(iritu)m /
s(an)c(tu)m d(omi)n(u)m
et uiuificante(m) qui ex patre filioq(ue) /
proce-
dit. Qui cu(m) p(at)re et filio simul /
adoratur
et conglorificat(ur) qui locut(us) est /
per prophe-
tas. Et una(m) s(an)c(t)am catholi- /
cam et apostolica(m)
ecc(le)siam. Confiteor unum /
baptisma i(n) re-
missione(m) peccatoru(m). Et /
expecto resurre-
ctionem mortuo(rum) et uitam uenturi
s(a)eculi. Amen

rechte Seite:

In principio erat uerbu(m) et uer-
bum erat apud deum et deus erat
uerbu(m). Hoc erat i(n) principio
apud de- /
um om(n)ia per ip(su)m facta sunt
et sine /
ip(s)o factu(m) est nihil q(uo)d
factu(m) est in /
ipso uita erat. Et uita erat lux ho-
minu(m) et lux i(n) tenebris lucet
et tene- /
br(a)e eam no(n) comprehenderunt.
Fuit /

willen ist er vom Himmel herabgestiegen.
Er hat Fleisch angenommen
durch den Heiligen Geist aus Maria, der
Jungfrau,
und ist Mensch geworden. Gekreuzigt
wurde Er sogar für uns; unter Pontius
Pilatus hat er den Tod erlitten und ist be-
graben worden. Er ist auferstanden am
dritten Tage, gemäß der Schrift;
Er ist aufgefahren in den Himmel und sitze
zur Rechten des Vaters. Er wird wieder-
kommen in ...

Das ist Mein Leib. Das
ist der Kelch Meines Blutes, des
neuen und ewigen Bundes - Ge-
heimnis des Glaubens -, das für
euch und für viele vergossen
wird zur Vergebung der Sünden.
(Mt 26,26-28)

... Herrlichkeit, Gericht zu halten über
Lebende und Tote: und Seines Reiches
wird kein Ende sein. Ich glaube an den
Hl. Geist, den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet
und verherrlicht. Er hat gesprochen
durch die Propheten.
Ich glaube an die eine, hl., katholische
und apostolische
Kirche. Ich bekenne die eine Taufe zur
Ver-
gebung der Sünden. Ich erwarte die
Auferstehung
der Toten Und das Leben der zukünfti-
gen Welt. Amen

Im Anfang war das Wort, und das
Wort war bei Gott, und Gott war
das Wort. Schon im Anfang war Es
bei Gott.
Durch das Wort ist alles ge-
worden, und nichts,
was geworden, ward ohne das Wort.
In ihm
war das Leben, und das Leben war das
Licht der Menschen. Und das Licht
leuchtet in der Finsternis; aber die
Finsternis hat es nicht begriffen.
Da ward

<p>homo missus a deo cui nomen erat ioh(ann)es. Hic uenit i(n) testimoniu(m) ut te- / stimoniu(m) perhiberet de lumine ut om(n)es crederent per illum no(n) erat ille lux s(ed) ut testimoniu(m) perhiberet de lumine. Erat lux vera qu(a)e inluminat omne(m) homine(m) uenientem in / hunc mundu(m). In mundo erat et mundus per ips(u)m factus est et mundus eum / no(n) cognouit. In propria uenit et sui eu(m) non receperunt. Quotquot aut(em) / receperu(n)t eum dedit eis potestatem filios dei fieri his qui credu(n)t i(n) nomine / eius. Qui non ex sanguinibus neque ex uoluntate carnis neque ex uoluntate uiri s(ed) ex deo nat(i) su(n)t. Et uerbu(m) Ca(ro fact)u(m) est et habitauit in nobis / et uidimus gloria(m) eius gl(or)iam quasi unigeniti a p(at)re plenu(m) gr(atia)e et ueritatis. (Ioh 1,1-14) Deo gr(ati)as.</p>	<p>ein Mann von Gott gesandt; sein Name war Johannes. Dieser kam als Zeuge; er sollte Zeugnis geben von dem Lichte, auf daß alle durch ihn zum Glauben gelangten. Er selbst war nicht das Licht, er sollte nur Zeugnis von dem Lichte geben. Das war das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, der in diese Welt kommt. Er war in der Welt, und die Welt ist durch Ihn geworden. Allein die Welt hat Ihn nicht erkannt. Er kam in Sein Eigentum; doch die Seinigen nahmen Ihn nicht auf. Alle aber, die Ihn aufnahmen, gab Er Macht, Kinder Gottes zu werden, all denen, die an Seinen Namen glauben, die nicht aus dem Blute, nicht aus dem Verlangen des Fleisches, noch aus dem Wollen des Mannes, sondern aus Gott geboren sind. Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Und wir haben Seine Herrlichkeit gesehen, die Herrlichkeit des Eingeborenen vom Vater, voll der Gnade und Wahrheit. (Joh 1,1-14) Dank sei Gott.</p>
--	---

Literatur:

- Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, S.3f
 Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.49, Abb.16
 Ebner,A.: Quellen, 1896, S.158f
 Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.69
 Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.20, 198f, 207
 Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.116
 Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.24
 Ortmayr,P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.109-111, Abb.3
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.263f
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Savorini,G.S.: codici: Bf XXXVI, 1935, S.70f
 Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.386f, 390-392, 405f, 419-421
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.7
 Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.55, 67f, Fig.7
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.199

2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 109, 114, 118, 154, 156, 158, 173, 178, 217, 259-265, 302, 308, 311, 312, 319, 320, 343, 349, 367, 407, 415, 439, 441

275 Erfurt, Dom, Chorfenster um 1400; 74,8 x 53,9 cm

Kommentar: Im sog. Apostelfenster, dem zwanzigzeiligen nördlichen Fenster des 5/8-

Chorpolygons, des Erfurter Doms sind in vier durch turmähnliche Gebilde voneinander abgesetzte Bahnen zwanzig figürliche Darstellungen angebracht worden. Unter diesen Darstellungen finden sich - neben den Darstellungen von vier Propheten, den zwölf Aposteln und zwei Bischöfen - auch eine Marien- und eine „Schmerzensmann“-Darstellung“, und zwar in der vierten und fünften Fensterzeile zwischen den Ganzfiguren der Apostel Andreas und eines nicht zu benennenden Apostels mit einem Buch. Die beiden Apostel und Maria wenden sich dem „Schmerzensmann“ zu und mildern damit nicht nur die durch die Architekturgliederung geschaffene „Abschottung“ der vier Bahnen, sondern lenken auch die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf die Person des „Schmerzensmannes“. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“ ist in seiner Darstellung sehr stark auf die Wunden, die sein Körper seit der Kreuzigung und dem Lanzenstoß aufweist, konzentriert. Seine linke Hand liegt an der Seitenwunde, die rechte Hand ist erhoben und weist das Wundmal, und der Blick ist nach unten gerichtet, wo das Blut der Seitenwunde in einen neben dem rechten Fuß stehenden Kelch fließt. Sowohl in den Händen als auch in den Füßen sind die Wundmale sichtbar. Die Darstellung stellt den „Schmerzensmann“ formal so dar, wie er vom Kreuz abgenommen wurde, also mit einem Lendentuch bekleidet, der Dornenkrone auf dem Kopf und den fünf Wunden. Doch wäre sie als Darstellung des vom Kreuz Abgenommenen falsch interpretiert, denn der hier Dargestellte lebt, er beugt sich leicht herab und blickt zum Kelch, der einerseits den formalen Rahmen sprengt und andererseits das Sinn und Ziel des „Blutens“ augenfällig werden läßt. Der hier Dargestellte ist also mit Fug und Recht als ein „eucharistischer Schmerzensmann“ zu bezeichnen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Kunstdenkmale 1, 1929, S.174f, Taf.XVI

Drachenberg,E.: Glasmalerei, 1983, S.230-232, 235-238, Abb.784

Goern,H.: Bildfenster, 1961, S.37, 65-67, Taf.107

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.87, 105

276 St. Lambrecht, St. Peter, Altarflügel

um 1420

Kommentar: Auf der Außenseite eines Kreuzigungsaltars in der Peterskirche von St. Lambrecht - und damit von der Kreuzigung abgesetzt - ist die langgestreckte, mit einem Lendentuch bekleidete Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ mit leicht blutenden Wundmalen in Händen und Füßen und einer stark blutenden Seitenwunde zu finden. Die auf einem Wiesenstück angesiedelte Darstellung ist in der Feinabstimmung von Blick, Gestik und Attributen des „Schmerzensmannes“ nicht konsequent. Zwar steht auch hier - wie in Abb.275 - zu Füßen des „Schmerzensmannes“ ein Kelch, über dem eine Hostie schwebt, doch ist der am Rand eingefügte Kelch mit Hostie kein organischer Bestandteil des Altarflügels, sondern wirkt neben dem leicht auswärts gestellten rechten Fuß des „Schmerzensmannes“ eingezwängt und

steht außerhalb des höherliegenden Blickfeldes des „Schmerzensmannes“. Der „Schmerzensmann“ hat beide Hände an bzw. in seine Seitenwunde gelegt, doch auch diese Gestik liegt außerhalb des Blickfeldes. Der Blick der offenen, aber etwas müden Augen geht ins Leere. Es ist bei dieser Konstellation fraglich, ob der Kelch von Anfang an Bestandteil der Darstellung war oder ob er nicht später hinzugefügt wurde. Beide Möglichkeiten haben Argumente für sich. Im Fall einer nachträglichen Einfügung wäre zunächst - wie in den Abb.113-121 - die Unterscheidung von Kreuzigung und „Schmerzensmandarstellung“ im Blick gewesen. Im Fall einer von Anfang an mit Kelch konzipierten Darstellung wäre der Bezug auf das, was - in geschlossenem Zustand - unterhalb der Altartafel auf der Mensa geschieht, gegeben gewesen. Eine Entscheidung ist in diesem Punkt leider nicht möglich. Es bleibt nur festzustellen, daß der heutige Zustand, der eindeutig Bezug auf die Eucharistie nimmt, ein sinnvoller - wenn auch kompositorisch nicht durchgängig gelungener - ist.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Baldass,L.: Ende: Panth. 14, 1934, S.374, *Abb. auf S.373*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.80f

277 Erfurt, St. Wigberti, Steinplastik

nach 1433; etwa 2,20 m

Kommentar: Auch an der Westfassade der Erfurter Wigbertikirche steht als überlebensgroße Sandsteinfigur ein „Schmerzensmann“, dem ein Kelch beigegeben ist. Im Unterschied zu den Abb.275, 276, 279 und 280 hält der „Schmerzensmann“ hier jedoch den Kelch selbst mit der rechten Hand direkt unter seine Seitenwunde, und damit an den zentralen Punkt der Darstellung. Das aus der Seitenwunde in den Kelch rinnende Blut ist sowohl durch die Gestik - das Halten des Kelches mit der rechten Hand einerseits und die hinweisende Geste der flach auf den Körper gelegten linken Hand andererseits - als auch durch die Gewanddrapierung - das vor dem Körper in einer breiten, leicht durchhängenden Stoffbahn liegende Manteltuch, das die Seitenwunde umspielt - betont und die Darstellung damit als eucharistische kenntlich macht. Doch was soll eine solche Darstellung außen an der Fassade einer Kirche? Sie kann im Grunde nur als Erinnerung und Einladung verstanden werden, als Erinnerung an das, was mit dem, der den Kelch hält, geschehen ist, und als Einladung zu dem, was durch dieses Geschehen für jeden Gläubigen möglich geworden ist. Dieser Interpretation scheint der milde Blick des bärtigen „Schmerzensmannes“ entgegenzukommen, ihr scheint jedoch die relativ derbe Ausführung, die besonders in der Durcharbeitung der Beine spürbar ist, zu widersprechen. Zur Ausführung ist jedoch bei diesem Werk zu beachten, daß in Erfurt im plastischen Bereich bis ins 15.Jh. hinein vorwiegend im Relief gearbeitet wurde (vgl. Abb.362 und 372), so daß Erfahrungswerte für vollplastische Arbeiten nicht vorauszusetzen sind.

Literatur:

- Greinert,P.: Steinplastik, 1905, S.48
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.125
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.87, 154, *Abb.88*
Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.48ff
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.218f
Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.248

278 Erfurt, St. Lorenz, Steinplastik

nach 1433 / 1440-50; 1,54 m

Kommentar: Ein Abb.277 inhaltlich sehr eng verwandtes Werk findet sich an der Westfassade der Erfurter Lorenzkirche. Auch hier ist eine in Sandstein ausgeführte „Schmerzensmandarstellung“ aufgestellt worden, der ein Kelch beigegeben ist. Auch hier wird der Kelch vom „Schmerzensmann“ selbst unter die Seitenwunde gehalten, um das in einem breiten Strom aus der Seitenwunde fließende Blut aufzufangen. Doch neben aller Verwandtschaft gibt es zwischen beiden Darstellungen auch Unterschiede. So ist der an der Lorenzkirche aufgestellte „Schmerzensmann“ mit einem Mantel bekleidet, der an Schultern und Oberarmen eng anliegt und von der Taille in weichen, großen Falten zu Boden fällt, wodurch die nicht voll durchmodellierten Beine sehr gut kaschiert werden konnten. Er hat sein dornengekröntes Haupt nicht geneigt, der Blick ist geradeaus gerichtet. Er hält in seinen Armen einige arma Christi, so im rechten Arm - neben dem Kelch - eine Rute und im linken Arm - sehr eng an den Körper gepreßt - eine Geißel. Er betont damit den Aspekt der „Erinnerung“ noch stärker, als Abb.277 dies tut, geht aber in der „Formulierung“ der „Einladung“ mit dem „Schmerzensmann“ der Wigbertikirche konform.

Literatur:

- Greinert,P.: Steinplastik, 1905, S.49f
Kunstdenkmale 2.2, 1932, S.417, *Abb.398b*
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.125
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.87, 154, *Abb.89*
Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.48ff, *Taf.8*
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.218f
Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.248

279 Mantua (Mantova), Accademia Virgiliana, Steinplastik

1450-60; 1,22 x 0,66 m

Kommentar: Auf dem aus der Donatello-Schule (um 1383/86-1466) stammenden Tuffsteinrelief der Accademia Virgiliana Mantua ist - wie z.B. in den Abb.275 und 276 - ein ganzfiguriger „Schmerzensmann“ zu sehen, zu dessen Füßen ein großer Kelch steht. Über dem Kelch schwebt eine Hostie mit dem Corpus am Kreuz. Die Darstellung, die auf den ersten Blick anderen Darstellungen sehr ähnlich zu sein scheint, zeigt jedoch bei genauerer Betrachtung sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht Besonderheiten. So steht die mit einem knielangen Lententuch bekleidete, ponderierte Ganzfigur des Mantuaner Flachreliefs zwischen zwei etwas kleineren Engeln, von denen der rechte ein Kreuz, der linke die Lanze und drei Nä-

gel trägt. Sie hält die rechte Hand über den Kelch und wendet sich dem rechts neben ihm stehenden Engel zu, der Oberkörper ist der Blickrichtung entsprechend gedreht. In der Darstellung heben sich also im Vordergrund ein lebender „Schmerzensmann“ und ein neben diesem stehender Kelch von zwei arma-tragenden Engeln im Hintergrund ab, d.h. der eucharistische Sachverhalt ist auf dem Hintergrund der Passion Jesu Christi gesehen worden. Doch mit dieser Deutung ist außer acht gelassen, daß das Relief in Mantua und für Mantua gearbeitet wurde und daß deshalb eine besondere - von Horster sehr deutlich herausgestellte - lokale Tradition, und zwar die des in Mantua aufbewahrten Hl. Blutes, nicht einfach auszuschließen ist. Die Darstellung würde sich durch ihre Einbeziehung sowohl in der Bestimmung ihres Vorder- als auch in der ihres Hintergrundes verändern. Denn der Kelch wäre nun nicht nur ein Hinweis auf die Eucharistie sondern auch ein Hinweis auf die Aufbewahrung des Hl. Blutes. Auch die arma-tragenden Engel wären nun genauer bestimmbar. „Denn das kostbare Blut, so erzählt die Legende, aus der Seitenwunde Christi von Longinus, dem Lanzenträger, nach Mantua gebracht, wurde dort, mehrmals geborgen vor feindlichem Raub, allein durch die Vision des H. Andreas wieder aufgefunden.“ (S.162) Die im Hintergrund stehenden Engel tragen mit der Lanze und dem Kreuz die Attribute der hll. Longinus und Andreas und wären damit auf die mit der Verehrung des Hl. Blutes verbundenen Hll. bezogen. Doch die Bezüge auf die Verehrung des Hl. Blutes gehen nicht vollständig auf, da der rechts neben dem „Schmerzensmann“ stehende Engel - und zwar sehr betont - die drei Nägel für die Kreuzannagelung in der rechten Hand hält. Diese sind nicht mit der Verehrung des Hl. Blutes, sondern nur mit der Passion zu begründen, so daß die allgemeinere Deutung den Vorteil, alle Bildelemente einbeziehen zu können, auf ihrer Seite hat. Eine Entscheidungshilfe, ob die Verehrung des Hl. Blutes tatsächlich einzubeziehen ist, würde vielleicht die ursprüngliche Verwendung bieten, doch ist die nicht bekannt. Das Relief, dessen obere rechte Ecke weggebrochen ist und 1960 ergänzt wurde, ist nur mit der eher allgemeinen Bezeichnung „Il Redentore e due Angeli“ überliefert.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Horster, M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963, S.151, 162, 167, 177-180, Abb.129

Venturi, A.: Storia dell'arte VI, 1908, S.470, Fig.313

280 München, Bayerisches Nationalmuseum, Alabasterrelief

um 1450; 73 cm

Kommentar: Durch einen uneinheitlich proportionierten Körper besonders auffällig ist die Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“, die umringt von Engeln das Zentrum eines im Bayerischen Nationalmuseums München aufbewahrten Alabasterreliefs bildet. Die Figur, die in ihren Proportionen zum Kopf hin zunimmt, ist auf kurze, schwächlich ausgebildete Beine gestellt, die schräg stehen, so daß sie eigentlich den

gerade auf die Beine aufgesetzten und damit auch in Schräglage geratenen Körper nicht halten können. Über dem knappen Lententuch, das den Übergang zwischen den Beinen und dem Oberkörper kaschiert, schließen sich ein gut durchgearbeiteter Rumpf, ein im Verhältnis zum Rumpf überdimensionierter Kopf mit noch größerem Kreuznimbus und zur Größe des Kopfes passende angewinkelte Arme an. Die Figur, die durch ihre Schwächen in der Proportionierung unbeholfen wirkt, ist jedoch in dem Relief in ein größeres und damit von den Details der Körperbildung ablenkendes Umfeld eingefügt. Zwei neben dem „Schmerzensmann“ kniende Engel halten jeweils einen Kelch in Richtung der in den Händen sichtbaren Wundmale, ein dritter Engel über dem „Schmerzensmann“ hält ein langes Tuch, das von zwei weiteren in Höhe des Kopfes angeordneten Engeln ausgebreitet wird und hinter dem Körper bis in Kniehöhe herabfällt. Während das Motiv eines durch Engel hinter dem „Schmerzensmann“ gehaltenen Vorhangs die Münchner Darstellung z.B. mit den Abb.96, 99, 148, 174, 228, 309, 310, 322, 376, 413 und 416 verbindet, nimmt die Darstellung mit dem Motiv zweier kelchhaltender Engel eine Sonderstellung ein. Aufgefangen wird hier also nicht das Blut aus der Seitenwunde bzw. das Blut aus der Seitenwunde und den anderen Wunden, sondern das Blut aus den Wunden in den Händen. Das Motiv, das wahrscheinlich so gestaltet wurde, um die Symmetrie der Darstellung zu wahren, zeigt jedoch mit dieser Gestaltung deutlich, daß die Wundmale in Händen und Füßen nicht nur im „Schlepptau“ der bedeutenden Seitenwunde von Bedeutung waren, sondern auch als eigenständig betrachtet wurden. Eine weitere Besonderheit dieser Darstellung ist, daß von dem „Schmerzensmann“, der mit dem in den Kelchen aufzufangenden Blut als ein eucharistischer zu verstehen ist, keine Erwidern des von drei der fünf Engel auf den „Schmerzensmann“ gerichteten Blicks zu erwarten ist, daß seine Augen vielmehr - anders als in den anderen Beispielen, in denen dem „Schmerzensmann“ ein Kelch beigegeben wurde, - geschlossen sind.

andere mögliche Zuordnung:

(Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.))

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.119f, 156, *Abb.149*

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.615

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.69

2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 11, 102, 104, 115, 116, 134, 146, 153, 155, 159, 160, 167, 169, 176, 197, 224, 227, 230, 238, 240, 244, 245, 256, 257, 267, 276, 306, 315, 319, 320, 322, 324-328, 330, 339, 340, 354, 376, 409, 411, 414, 417, 422, 425, 435

281 Florenz (Firenze), Casa Horne, Predella

2.V.14.Jh.; 164 x 19,5 cm

Kommentar: Auf der Predella eines Lippo Memmi (1317-47 nachweisbar) zugeschriebenen Altarwerks, von dem sich außer der Predella nichts erhalten hat, sind

- einen mit Rankenwerk gefüllten Schmuckstreifen unterbrechend - fünf in Tondi eingefügte Halbfiguren untergebracht. Das Bildfeld im Zentrum der Predella zeigt einen „Schmerzensmann“, die angrenzenden Bildfelder Maria und Johannes und die äußeren Michael und Jakobus d.Ä.. Alle vier Hll. der Seitenfelder scheinen auf den „Schmerzensmann“ bezogen, die männlichen Hll. wenden sich dem „Schmerzensmann“ direkt zu, Maria, die ihren Kopf zwar abwendet, weist jedoch mit der Hand auf den Sohn. Und doch sind alle vier sehr weit vom „Schmerzensmann“ entfernt. Durch die starke Isolierung der Bildfelder entsteht der Eindruck, daß die Predella fünf separate Darstellungen zeigt und daß auch die - bei anderen Beispielen mögliche - Herauslösung einer Zentralgruppe von „Schmerzensmann“, Maria und Johannes aus einer größeren Figurengruppe hier nicht möglich ist. Der „Schmerzensmann“ ist somit - trotz formaler Anwesenheit anderer Personen - isoliert. Dies wird auch durch die Darstellung selbst deutlich. Der „Schmerzensmann“ hat seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt, so daß sowohl die blutenden Wundmale in den Händen als auch die blutende Seitenwunde sichtbar sind. Er hat das Haupt, auf dem eine Dornenkrone sitzt, nach rechts geneigt und seine Augen geschlossen, d.h. die Darstellung ist introvertiert. Einziges „grenzüberschreitendes“ Detail in dieser in sich abgeschlossenen Darstellung ist - wie auch auf den anderen Bildfeldern - ein verzierter Nimbus, der mit seinem oberen Abschluß außerhalb des Bildfeldes verschwindet.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.213f, 288, *Abb.683*

282 Macclesfield, (ehem.) Bromley-Davenport-Slg., Polyptychon
1.H.14.Jh.

Kommentar: Fünf Ambrogio Lorenzetti († 1348) bzw. dem Kreis des Giotto (1266/1276-1337) zugeschriebene, ursprünglich zu einem Polyptychon gehörende Tafeln sind bis 1991/92 in der Bromley-Davenport-Slg. auf Capesthorpe Hall Macclesfield aufbewahrt worden, dann jedoch durch Christies versteigert und von einem Käufer, der ungenannt bleiben möchte, erworben worden. Alle fünf Tafeln sind spitzbogig geschlossen und zeigen in mit Lanzettbogen abgeschlossenen Hauptfeldern jeweils die Halbfigur eines Hl. bzw. die des „Schmerzensmannes“ sowie über der Spitze des Lanzettbogens jeweils die Halbfigur eines Propheten bzw. über dem „Schmerzensmann“ zwei fliegende Engel. Drei der vier dargestellten Hll. - zur Rechten des „Schmerzensmannes“ Franz von Assisi und Petrus sowie zu seiner Linken der außen angebrachte Philippus - sind dem „Schmerzensmann“ in ihrer Mitte zugewandt. Der vierte, Paulus, deutet eine solche Zuwendung nur an. Es ist wegen der differierenden Gestik, aber auch wegen der Auswahl der Personen - drei Apostel und ein Ordensmann - fraglich, ob die fünf Tafeln wirklich den vollständigen Bestand des Polyptychons darstellen oder ob nicht vielmehr Tafeln fehlen. Sicher ist nur, daß die „Schmerzensmann Tafel“ von Anfang an als dessen Zentraltafel gedacht

war. Dies kommt sowohl in der reicheren Gestaltung des Zwickelfeldes als auch in der mehr oder weniger starken Zuwendung der zu beiden Seiten angeordneten Hll. zum Ausdruck, wird aber auch dadurch deutlich, daß diese Tafel etwas breiter und vor allem höher ist als die seitlichen Heiligentafeln. Der „Schmerzensmann“ der Tafel steht vor einem Kreuz mit Titulus. Er hat sein Haupt nach rechts geneigt, die Augen geschlossen und hält seine Hände vor einem knöchern wirkenden Brustkorb übereinandergelegt, so daß im Handrücken der rechten Hand und in der Seite die Wunden von Nagel und Lanze zu erkennen sind.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.9, 11, *Fig.14*

283 London, British Library, MS Cotton Tib 8, fol 64r

um 1365; 27,9 x 19 cm

Kommentar: In der heute als MS Cotton Tiberius B.VIII in der British Library London aufbewahrten Pergament-HS sind 46 Blätter enthalten, die 1423 in der kgl. Bibliothek des Louvre erwähnt wurden, danach in den Besitz von John, Herzog von Bedford, übergingen und im 17. Jh. in der Bibliothek von Sir Robert Cotton auftauchten. Die mit 38 erhaltenen Miniaturen sehr reich ausgestatteten Blätter schildern den Ablauf der Krönung der Könige von Frankreich, behandeln also einen Gegenstand, der von Hause aus keine Verbindung zu den Darstellungen des „Schmerzensmannes“ nahelegt. So findet sich z.B. in der Miniatur auf fol 64r in der linken - in der Abb. nicht sichtbaren Bildhälfte - eine auf vier Säulen ruhende Empore, auf der die bei der Krönung anwesenden Personen ihren Platz genommen haben. Sie zeigt den Augenblick des Zeremoniells, in dem der Erzbischof von Reims Karl V zum Zeichen seiner Verehrung küßt. Das Krönungszeremoniell - und somit auch der Kuß des Erzbischofs - vollziehen sich jedoch im Angesicht eines - in der Abb. sowie in weiteren Miniaturen der HS sichtbaren - Altars mit einem zweiflügeligen Aufsatz. Auf dem linken Flügel dieses Aufsatzes ist die Darstellung eines halbfigurigen, im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“, der seine Hände vor dem Körper übereinandergelegt und sein von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt nach rechts geneigt hat, sichtbar. Leider ist, da rechts und links neben dem Altar über Stangen gespannte Altarvelen seitliche Einblicke verwehren, von dem rechten Flügel nur ein Spitzgiebel mit Krabbenbesatz und Kreuzblume, nicht jedoch die Darstellung selbst zu erkennen. Hier könnte evtl. eine Maria mit dem Kind ihren Platz haben, doch bleibt dies eine Vermutung. Das Programm des kleinen Altaraufsatzes bleibt somit zwar verborgen, doch ist die Aufnahme des Altars in die Miniatur trotzdem sehr wertvoll, da hier ein „Schmerzensmann“ in situ dargestellt ist.

andere mögliche Zuordnungen:

(Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a))

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

- Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.46
Catalogue of the Manuscripts in the Cottonian Library, 1802, S.36
Coronation Book, 1899, o.S., Taf.4
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Ringbom, S.: Icon, 1965, S.67, *Abb.24*
Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.182
Warner, G.F.: manuscripts IV, 1903, o.S.

284 Hannover, Landesmuseum, Tafelbild

1403; 34,4 x 35,4 cm (bemalte Fläche)

Kommentar: Wie in Abb.283 ist auch auf einem im Landesmuseum Hannover aufbewahrten Werk die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ Bestandteil eines, in einem Kunstwerk dargestellten Altars. Doch ist die Situation gegenüber Abb.283 dadurch zugespitzt, daß die Darstellung des Altars hier auf einer Altarpredella angebracht wurde, d.h. daß ein Altar auf dem Altar dargestellt ist. Taddeo di Bartolo (um 1362/63-um 1422) zeigt in der Predella seines 1403 für die Kirche S. Francesco al Prato in Perugia geschaffenen Altars neben anderen Szenen aus dem Leben des hl. Franz von Assisi (Franz vor dem Sultan von Babylonien, Papst Innozenz III bestätigt seinen Orden, Franz erscheint seinen Brüdern im feurigen Wagen, Franz erweckt den Quell in der Einöde, Franz predigt den Vögeln und Franz erscheint während einer Predigt des hl. Antonius von Padua in Arles seinen Nachfolgern und zeigt seine Wundmale) auch eine Szene aus der Weihnachtmesse von Greccio, jener Messe, für die Franz von Assisi - mit der Erlaubnis Papst Honorius' III - die Weihnachtsgeschichte nachgestaltete, und in deren Verlauf er dann das Kind aus der Krippe nahm und sich dieses auf seinen Armen belebte. Auf dem Altar, über dem er das lebende Kind in der Darstellung hält, steht ein Triptychon, das auf drei rundbogig schließenden Bildfeldern mit Dreiecksgiebeln jeweils eine Halbfigur zeigt. Während die Halbfiguren auf den Seitenflügeln nur skizzenhaft angedeutet sind, ist die Halbfigur auf dem Mittelflügel deutlich als Darstellung eines „Schmerzensmannes“ auszumachen. Obwohl auch diese Figur nicht bis ins letzte Detail durchgearbeitet ist, ist deutlich erkennbar, daß sie ihr von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt nach rechts geneigt hat, daß sie nur mit einem Lententuch bekleidet ist und ihre Arme locker vor dem Körper übereinandergelegt hält, so daß in der rechten Hand und der Seite zwei Wundmale sichtbar sind. Die Augen sind geschlossen, so daß kein Bezug des „Schmerzensmannes“ auf das Geschehen „vor“ ihm, und damit ein Bezug auf die Inkarnation, gegeben ist, sondern der „Schmerzensmann“ wirklich als eine „Altarfigur“ in Erscheinung tritt.

Literatur:

- Europäische Kunst, 1962, S.154
Niedersächsisches Landesmuseum, Die italienischen Gemälde, 1995, S.177-182
Osten, G.v.d.: Schmerzensmann: FS Theodor Müller, 1965, S.102, *Abb.4*

285 Pisa, Museum, Polyptychon

um 1320; 35 x 64 cm (Größe des in der Ausschnittsaufnahme gezeigten Teils)

Kommentar: Das früher in S. Catarina Pisa aufgestellte, jetzt im Museum aufbewahrte Polyptychon konfrontiert den Betrachter mit 43 Einzelfiguredarstellungen in jeweils separat gerahmten Bildfeldern und damit mit einer Überfülle, die sich zunächst nur schwer entwirren läßt, die jedoch, sobald das Gliederungssystem erkannt ist, übersichtlich und logisch wirkt. Das von Bruder Petrus aus dem Katharinenkonvent bestellte Werk ist vierzönig und siebenachsig, wobei die Figuren in den sechs seitlichen Achsen jeweils zonenweise geordnet sind. In den beiden unteren Zonen sind Hll., in der dritten die Apostel und in der vierten Propheten dargestellt. Für die vertikale Gliederung, die für die sechs Seitenachsen übereinstimmend gewählt wurde, heißt dies, daß Gestalten des Alten Testaments, des Neuen Testaments und der Zeit der Kirche übereinanderstehen. Diesem Gefüge entziehen sich jedoch - sowohl was die formale Gestaltung als auch was die inhaltliche Anordnung betrifft - die Mittelafeln. Sie sind in einer Mittelachse angebracht, die höher und auch breiter ist als die nebenstehenden Achsen, wodurch in der Predellenzone statt der sonst dargestellten zwei Figuren drei anzutreffen sind. Sie zeigen aber auch andere, aus dem Schema Altes Testament/Neues Testament/Kirche herausfallende Darstellungen. Im mit Krabben- und Kreuzblumenbesatz versehenen dreieckigen Giebelfeld ist die Darstellung Jesu Christi als Segnender, in der darunterliegenden Zone die der beiden Erzengel Michael und Gabriel, darunter in der Hauptzone die von Maria mit dem Kind und schließlich im dreibogigen Mittelfeld der Predella die des „Schmerzensmannes“ zwischen Maria und Markus zu sehen. D.h. die Mittelachse zeigt überwiegend christologische Darstellungen, die mit Geburt, Opfertod und Herrlichkeit die wesentlichen Eckpunkte markieren. Für die Verdeutlichung des Opfertodes, die sinnvollerweise in unmittelbare Nähe zur Altarmensa gerückt worden ist, ist die Darstellung eines halbfigurigen, im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“ gewählt worden. Dieser neigt sein Haupt nach rechts, seine Augen sind geschlossen. In den auf einem Tuch auf der Vorderwand des Sarkophags liegenden Händen und in der Seite sind die Wunden von Nägeln und Lanze sichtbar. Der „Schmerzensmann“ wird von Maria und Markus, die sich in durch schmale Säulen und Rundbogen abgetrennten Bildfeldern anschließen, flankiert. Simone Martini (1284-1344) wählt damit eine sehr ungewöhnliche Dreiergruppe. Anstelle von Johannes, der sonst an dieser Stelle zu finden ist, erscheint Markus als Assistenzfigur des „Schmerzensmannes“. Eine Erklärung dafür liegt in der Tatsache, daß Johannes in der Apostelreihe des Polyptychons erscheint, so daß für seine Darstellung in der Predella die „Wahl“ eines „Stellvertreters“, der nicht durch das Programm eingebunden war, notwendig wurde. Die „Wahl“ fiel auf Markus, der kein Apostel, aber, wie die Tradition es von Johannes behauptet, Evangelist war.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Kontext:

Simone de Senis m(e) pinxit

Simone aus Siena hat mich gemalt

Literatur:

- Belting, H.: Bild, 1981, S.59, 61, 99, 135, 270, 308
Kermer, W.: Studien, 1967, I S.57
Marle, R.v.: development II, 1924, S.160, 168, 182, 189f, 199f, Fig.125
Ders.: maitre: GBA 73, 1931, S.21
Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XIV-XVI, XXXIII, Abb.8
Millet, G.: Recherches, 1916, S.488
Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.26
Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.71f, 74, Pl.14c
Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.263
Ringbom, S.: Icon, 1965, S.107
Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.8
Swarzenski, G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.72
Venturi, A.: Storia dell' arte VI, 1908, Fig.490
Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.205

286 Sarzana, Kathedrale, Retabel

14.Jh.

Kommentar: Wie in Abb.285 ist auch bei dem in der Thomaskapelle der Kathedrale von Sarzana aufgestellten Marmorretabel die Mittelachse des hier dreiachsigen Altaraufsatzes durch ihre formale und ihre inhaltliche Gestaltung von den Seiten abgehoben. In der gegenüber den Seiten breiteren Predella sind mit den Darstellungen des „Schmerzensmannes“ zwischen Maria und Johannes wieder drei statt der üblichen zwei Figuren eingefügt worden. Während die darüber befindliche Hauptzone in einem spitzbogig geschlossenen Bildfeld die Marienkrönung durch Jesus Christus, der im oberen Bildabschluß die beiden anderen Personen der Trinität beiwohnen, zeigt, schließen sich im nach oben stufenweise verjüngten Aufbau eine dreifigurige Kreuzigungsdarstellung und die Darstellung des Richters an. D.h. es wechseln Darstellungen, die sich auf den Opfertod beziehen, mit solchen, die sich auf die Herrlichkeit beziehen. Bemerkenswert ist, daß hier nicht nur die Gestalt Jesu Christi wiederholt auftaucht, sondern daß auch Maria und Johannes zweimal dargestellt sind. Sie stehen einerseits unter dem Kreuz und ergreifen andererseits die Hände des im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“ und neigen sich diesem zu. Kreuzigung und „Schmerzensmann“ sind bei gleichem Personenbestand also so verschieden, daß sie jeweils als Einzeldarstellungen erscheinen. Die bei den Abb.113-121 beobachtete Tendenz findet hier ihre Fortsetzung. Die doppelte Darstellung dürfte in diesem Fall in einer inhaltlichen Unterscheidung, und zwar in der Auffassung, daß die Kreuzigung ein einmaliges Ereignis und der „Schmerzensmann“ ein Bild des Leidens ohne lokale und zeitliche Konkretisierung zeigt, begründet sein.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Braun, J.: Altar 2, 1924, S.310, 343f, Taf.214

287 Venedig (Venezia), S. Zaccaria, Retabel

15.Jh. (laut Inschrift 1443)

Kommentar: Auch das in der Tarasiuskapelle von S. Zaccaria in Venedig aufgestellte Retabel zeigt - wie die Abb.285 und 286 - in seiner Mittelachse ein von den Seiten abgesetztes Programm. In dieses Programm ist die Predellenzone, die in Mittel- und Seitenteilen ornamentalen Schmuck trägt, nicht einbezogen. Das Bildfeld der Hauptzone ist geteilt. In seinem unteren Teil ist ein Tabernakel in das Retabel eingearbeitet worden, das mit einer von einem Ornamentrahmen umgebenen Tür zum Altar hin abgeschlossen ist. Auf der Tabernakeltür ist die Darstellung eines halbfigurigen „Schmerzensmannes“ angebracht. Das Programm nimmt jedoch nicht in dieser für den Betrachter sehr auffälligen Darstellung seinen Anfang, sondern in der baldachinartig bekrönten Auferstehungsdarstellung, die im oberen Teil des Bildfeldes der Hauptzone mit einer sehr selten dargestellten Szene ihre Fortsetzung findet. Und zwar wird hier den Jüngern die Auferstehungsbotschaft ausgerichtet. Als Überbringer werden in den Evangelien Maria von Magdala (Mk 16,9f; Joh 20,18) und die Frauen am Grab (Mt 28,8; Lk 24,9) genannt. Da in der Darstellung eine einzelne Frau in einer sich ihr interessierten zuneigenden Gruppe steht, ist augenscheinlich die erste Variante umgesetzt worden. Für das Programm heißt dies, daß dem Ereignis, daß Jesus Christus nicht im Grab bleibt, sondern aufersteht und lebt, der Beginn der Ausbreitung dieser Glaubensbotschaft folgt. Die Gegenwart dieses Herrn wird in der Eucharistie mit den hinter der Tabernakeltür aufbewahrten Spezies angeboten, so daß die „Schmerzensmann-darstellung“ hier sowohl durch das Programm als auch durch ihren Anbringungsort in einen eindeutig eucharistischen Zusammenhang gestellt worden ist.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Sakramentshäuser, -nischen und Tabernakel (2.2.2.5.)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.59

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.303, 451, 633, *Taf.249*

288 Nizza (Nice), La Misericordia, Retabel

15.Jh.

Kommentar: In seiner Gestaltung erinnert das Retabel der Misericordienkirche von Nizza an mehrflügelige Altarwerke. Doch es handelt sich bei dem Retabel de facto um ein gerahmtes Tafelbild, dem architektonische Gliederungselemente aufgelegt worden sind. Der Binnengliederung entsprechend ist das Tafelbild nicht auf eine Darstellung beschränkt, sondern scheinbar dreizonig und dreiachsig. Mit der Grablegung, der Auferstehung und der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena wurden in der Predellenzone drei szenische Darstellungen angebracht. Sie wurden so angeordnet, daß die Darstellung, die den eingetretenen Tod zeigt, von zwei Darstellungen gerahmt wird, die verdeutlichen, daß dieser scheinbar endgültige Zustand nicht engültig war. In der Hauptzone nimmt eine Schutzmantelmaria auf dem Mittelbild zahllose Menschen, unter denen auch Könige und geistliche

Würdenträger sind, in ihren Schutz. Ihr sind dabei die bei Pest angerufenen Hll. Sebastian und Gregor zur Linken und die wegen ihrer Heilkunst verehrten Hll. Cosmas und Damian zur Rechten zugeordnet. D.h. in der Hauptzone wird der in der Predella entwickelte Gedanke, daß auch ein scheinbar unveränderlicher Zustand veränderbar ist, durch zwei konkrete Hilfsangebote für Hilfesuchende, das der Maria und das der Hll., weitergeführt. Die dritte Zone schließlich bestätigt das in den unteren beiden Zonen entwickelte Programm mit weiteren vier kleinen Darstellungen von Hll. und durch einen „Schmerzensmann“. Der „Schmerzensmann“ steht in einem separaten „Gehäuse“ zwischen zwei kleinen Engeln, die von einer Außenseite zur anderen ein Tuch halten und damit den Bildausschnitt - in Anlehnung an den rundbogigen oberen Abschluß - abrunden. Er ist über dem Tuch als halbfigurige, mit einem Lendentuch bekleidete Figur, die die Arme vor dem Körper nach unten gekreuzt, das Haupt leicht geneigt und die Augen geschlossen hat, sichtbar. Er trägt in seinen Händen, der Seite, aber auch auf der Schulter Blutspuren von den Wunden der Nägel, der Lanze und der Dornenkrone. D.h. er trägt in einer an ein Grab erinnernden Umgebung keine Zeichen des Lebens an sich. Unter Einbeziehung des Sinns dieses Todes heißt dies für das Programm des Altars: der „Schmerzensmann“ ist gestorben, damit sich das für die Menschen unveränderlich gestört scheinende Verhältnis zu Gott verändert.

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.62

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.324, 451, 469, *Taf.239*

289 Impruneta, S. Maria, Retabel

Mi - E.14.Jh.

Kommentar: Obwohl ein mariologisch angelegtes Retabel wie das dreizonige Retabel in S. Maria Impruneta nicht unbedingt eine „Schmerzensmandarstellung“ erwarten läßt, ist hier eine solche in der Predella angebracht. Der in einem offenen Sarkophag stehende „Schmerzensmann“ wird von Maria und Johannes, aber auch von Maria Magdalena mit dem Salbgefäß und einer zweiten Hll. mit einem Palmzweig „ingerahmt“. Die Darstellung der Predella ist in Gegenüberstellung zu dem Mittelbild der Hauptzone, das die thronende, von Engeln umgebene Maria mit dem Kind zeigt, auch durchaus sinnvoll, indem sie auf das Ende und den Sinn des gerade begonnenen Lebensweges hinweist, wie dies auch die darüberliegenden Darstellungen des Marientodes und der Marienkrönung für Maria tun. Daß von der Zentraldarstellung ausgehend tatsächlich „vorausgegriffen“ wird, zeigen auch die dieser Darstellung in der Horizontale paarweise zugeordneten Apostel, die Begleiter des Erwachsenen und Verkünder des Auferstandenen, nicht jedoch des Kindes waren. Das Programm ist also von der Zentraldarstellung ausgehend sowohl horizontal als auch vertikal entfaltet, wobei in die entstehenden „Kreuzecken“ szenische Darstellungen eingefügt worden sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Braun, J.: Altar 2, 1924, S.343f, 452, 468, Taf.241

Marle, R.v.: development III, 1924, S.646f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

290 Rom (Roma), Kloster SS. Domenico e Sisto, Triptychon

1358

Kommentar: Das von Lippo Vanni (1341-75 nachweisbar) signierte Triptychon im Kloster der Hll. Dominikus und Sixtus in Rom erscheint kompositorisch sehr un- ausgewogen. Dies hat formale und inhaltliche Gründe. Einerseits sind dem Mittel- teil mit einer Zentraldarstellung und einer schmalen predellenartigen Zone Flügel mit je zwei etwa gleich großen Darstellungen angefügt worden, wodurch die hori- zontale Begrenzung der beiden Zonen „springt“. Andererseits entsteht durch die Überhöhung eines abgeschrägten Teils der Mitteltafel, die in den Flügeln wieder- kehrt, ein unruhiger, die Darstellungen z.T. beeinträchtigender oberer Abschluß. Inhaltlich gesehen läßt das Triptychon ein geschlossenes Programm vermissen. Die Zentraldarstellung der Mitteltafel zeigt Maria mit dem Kind, die von zwei im Hin- tergrund stehenden Engeln, sowie dem hl. Dominikus zu ihrer Rechten und der Märtyrerin Aurea von Ostia zu ihrer Linken verehrt wird. Vor dem Thron sitzt - im Maßstab um ein Vielfaches kleiner - Eva, neben ihr windet sich eine Schlange mit menschlichem Kopf. Sowohl die Flügel als auch die predellenartige Zone unter die- ser Zentraldarstellung greifen nun Personen aus der Zentraltafel auf. Die Flügel zei- gen vier Szenen aus dem Leben der hl. Aurea, und zwar 1., wie die Hl. an den Ar- men aufgehängt und gegeißelt wird, wie sie 2. in Ostia das tote Kind eines Schnei- ders erweckt, wie sie 3. deswegen ergriffen und ins Feuer geworfen wird und wie sie 4. schließlich mit einem um den Hals gebundenen Mühlstein ins Meer geworfen wird. Die predellenartige Zone unter der Zentraldarstellung nimmt auf den anderen Maria flankierenden Hl., nämlich Dominikus, Bezug. Sie zeigt ihn und den zweiten Patron des Klosters, Sixtus II von Rom, zu Seiten eines „Schmerzensmannes“. Da die drei Darstellungen durch breite querrrechteckige getriebene Felder mit linearem Ornament voneinander getrennt sind, fehlt ein Zusammenhalt. Die drei Bildfelder sind durch die trennenden Schmuckelemente eher als Einzeldarstellungen zu ver- stehen, wobei die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ - im Unterschied zu den ihr benachbarten Darstellungen - zusätzlich durch die waagrecht übereinandergeleg- ten Arme, das nach rechts geneigte Haupt und die geschlossenen Augen in sich ruht. Sie ist eher der über ihr liegenden Maria mit dem Kind zuzuordnen, und zwar nicht nur - wie z.B. in den Abb.230, 237, 245 und 256 - in dem Sinn, daß Beginn und Ende der Inkarnation Jesu Christi betrachtet sind, sondern daß Beginn und En- de der Inkarnation Jesu Christi für die Sünden des Menschen - die vor Maria auf dem Boden sitzende Eva weist auf die Schlange - geschahen.

andere mögliche Zuordnung:

Patrozinium (3.3.)

Bildtext:

Lippus Vannis de Senis
me pinxit. A(nno) D(omi)ni CCCLVIII.

Lippo Vanni aus Siena hat mich
gemalt. Im Jahre des Herrn 1358.

Literatur:

Marle, R.v.: *development II*, 1924, S.453, 456, 458, Fig.298, Fig.299
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

291 Grado, Dom, Antependium

1372; Zone 1: 49 cm, Zone 2 und 3: 90 cm

Kommentar: Zwei mit einem breiten Mittelfeld und drei flankierenden Feldern auf jeder Seite gleichmäßig gestaltete Bildzonen und eine darüberliegende durch eine breite Leiste abgehobene dritte Zone mit anderer Bildfeldaufteilung bestimmen den Eindruck eines im Dom von Grado befindlichen Werkes der Goldschmiedekunst und deuten die Problematik des Werkes an. Denn das, was in der formalen Gestaltung zu beobachten ist, setzt sich bei der Betrachtung des Programms fort. Während in Zone 1 die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ im Zentrum von den vier apokalyptischen Wesen und zwei nur halb sichtbaren Engeln flankiert wird, sind in Zone 2: der Darstellung Gottvaters, mit Felix von Aquileia, Petrus und Maria auf der linken Seite und dem Johannes, Paulus und Fortunatus von Aquileia auf der rechten Seite, sowie in Zone 3: der Darstellung des Evangelisten Markus, mit Erasmus von Aquileia, Thekla von Aquileia und noch einmal Fortunatus von Aquileia auf der linken Seite und Hermagoras von Aquileia, Euphemia von Aquileia und Dorothea von Aquileia auf der rechten Seite jeweils Hll. zugeordnet. Die Tafel besteht also sowohl formal als auch inhaltlich aus zwei verschiedenen Teilen. Diese Beobachtung veranlaßte Braun, die unteren beiden Zonen als Antependium, die obere Zone als dazugehöriges Retabel anzusprechen. Doch bleibt dabei unklar, warum beide Treiarbeiten, wenn sie von Anfang an für einen Altar bestimmt waren, weder formal noch inhaltlich Bezug aufeinander nehmen. Eine Herkunft aus verschiedenen Altären ist damit also nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Die erst durch Beschneidung der oberen Zone erreichte einheitliche Länge, das in Bezug auf die Uneinheitlichkeit auffälligste Merkmal der oberen Zone, liefert weder Anhaltspunkte für die eine noch für die andere Möglichkeit. Die Darstellungen der Zone 1 sind in jedem Fall klar von den Darstellungen der anderen Zonen abzusetzen. Alle sind in ihren quadratischen durch relativ starke Leisten voneinander abgetrennten Feldern in Vierpaßformen eingefügt. Der „Schmerzensmann“ im Zentrum ist als eine mit einem angedeuteten Lententuch bekleidete Halbfigur, die ihre Hände vor dem Körper übereinandergelegt hält, dargestellt. Die vier lebenden Wesen, die in Ez 1,5-25 und in Offb 4,6-8 als himmlische Wesen, die in der Herrlichkeit des Herrn den Thron umgeben, bezeugt werden, die aber auch sehr häufig als Evangelistensymbole auftreten, sind ganzfigurig. Das Programm, in dessen Zentrum der „Schmerzensmann“ steht, ist durch sie entweder auf die Herrlichkeit oder auf das in den Evangelien bezeugte Leiden und dessen Überwindung bezogen. Beide Aspekte erscheinen für ein am oder auf dem Altar angebrachtes Bildprogramm sehr sinnvoll.

Literatur:

Braun, J.: Altar 2, 1924, S.104, *Taf.138*

Gabelentz, H.v.d.: Plastik, 1903, S.210

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

292 Barcelona, Diözesanmuseum, Predella

2.H.14.Jh.

Kommentar: Wie in den Abb.159, 160, 238, 281, 285, 286, 289, 293-296 und 298 ist die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ auch auf einer von Pedro Serra (1363-99 nachweisbar) stammenden Tafel, die heute im Diözesanmuseum von Barcelona aufbewahrt wird, in einer Predella, d.h. der Zone, die der Mensa am nächsten ist, eingefügt worden. Der mit einem Lententuch bekleidete, als Halbfigur über einem gerade schließenden, wahrscheinlich als Sarkophag gemeinten Gegenstand sichtbare „Schmerzensmann“ hebt sich in einem nach oben mit einer Folge kleiner Rundbogenformen abgeschlossenen Bildfeld von einem ornamentierten Goldgrund ab. Die Tafel ist zwar im Bereich der Oberarme, der Brust und des Lententuchs des „Schmerzensmannes“ beschädigt, läßt aber das Wesentliche der Gestaltung dennoch erkennen. Das Haupt ist nach rechts geneigt und wirkt mit den geschlossenen Augen, einer aus dem Gesicht herausstechenden Nase und einem spitz zulaufenden Kinn leblos. Es sitzt auf dem Oberkörper einer schlanken Gestalt, die ihre schwächtigen, unkörperlich wirkenden Arme vor dem Körper fast waagrecht übereinandergelegt hält, wobei die Hände mit überlangten Fingern kraftlos herabhängen, so daß die in ihnen vorhandenen Wundmale sichtbar sind. Die Predellendarstellung zeigt also einen leblos wirkenden Körper, der sich dennoch ohne äußere Hilfe aufrechtzuhalten vermag.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.203, *Fig.19*

293 o.O., Altarbild

14.Jh.

Kommentar: Zwei Gruppen mit jeweils einer Zentralfigur, die von zwei anderen Figuren flankiert wird, und doch zwei Gruppen ganz unterschiedlichen Charakters, hat Jacopo di Cione (1368-1398 nachweisbar) auf seinem zweizonigen Altarbild, dessen heutiger Aufenthaltsort unbekannt ist, dargestellt. Im Zentrum des spitzbögigen Hauptbildes sitzt Maria mit Kind. Sie wird von den jeweils ganzfigurigen Hll. Laurentius von Rom und Margareta von Antiochien, denen jeweils ihre Attribute beigegeben sind, flankiert. In den am oberen und unteren Rand leicht angeschnittenen Medaillons der darunterliegenden Predellenzone ist die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ zwischen die ebenfalls als Halbfiguren gezeigten Maria und Johannes gestellt. Der „Schmerzensmann“ steht mit nach oben gekreuzten Armen und leicht nach rechts gewendetem Haupt vor einem Kreuz, an dem Geißel und Rute hängen.

Maria und Johannes wenden sich dem „Schmerzensmann“ in ihrer Mitte zu. Durch den weiten Abstand, in dem die Medaillons voneinander angebracht sind, kann jedoch zwischen den drei Figuren keine nachvollziehbare Beziehung aufgebaut werden, so daß die Darstellung in der Mitte weitgehend isoliert ist. Da die Darstellung durch die geringe Höhe der Predellenzone gegenüber der mächtigen Hauptzone zusätzlich in die Defensive gedrängt wird, ist auch ein Bezug auf die darüberliegende Maria mit Kind und damit eine - die Gleichwertigkeit beider Darstellungen voraussetzende - Gegenüberstellung von Beginn und Ende der Inkarnation Jesu Christi schwierig. Die „Schmerzensmandarstellung“ scheint in diesem Fall eher „Illustration“ der in Bedeutungsgröße dargestellten Maria mit Kind zu sein.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Berenson, B.: *trecento fiorentino: Dedalo 11, 1931, S.1057, Abb. auf S.1056*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

294 Florenz (Firenze), Refektorium von S. Croce, Polyptychon

14.Jh.

Kommentar: Ein Polyptychon im Besitz des Klosters S. Croce Florenz, bei dem wie in den Abb.245, 256, 257, 282, 285-290 und 295 die Mittelachse gegenüber den Seitenachsen sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht betont ist, wird dem in anderen Werken nicht nachweisbaren, mit dem aus Ugolino da Siena und Pietro Lorenzetti zusammengesetzten Notnamen bezeichneten Ugolino Lorenzetti zugeschrieben. Während die vier Seitenachsen in allen drei Zonen Heiligendarstellungen füllen, zeigt die Mittelachse mit einer Darstellung Jesu Christi als Segnendem oben, einer Maria mit dem Kind in der mittleren Hauptzone und einem „Schmerzensmann“ in der Predellenzone christusbezogene Darstellungen. Der in einem Sarkophag stehende „Schmerzensmann“, der sein Haupt leicht nach rechts neigt und den Blick auf den Betrachter gerichtet hat, ist dabei - wie in den Abb.285 und 295 - als Darstellung des Opfertodes inhaltlich zwischen Geburt und Herrlichkeit eingeordnet, formal jedoch in unmittelbare Nähe zur Altarmensa gerückt worden. Er ist - ebenso wie die anderen Darstellungen des Polyptychons - in seiner Ausführung nicht voll durchgearbeitet.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Marle, R.v.: *development II, 1924, S.113, 125, Fig.72*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

295 o.O., Slg. Panciatichi, Altarbild

14.Jh.

Kommentar: Obwohl zwischen Predella und Hauptzone durch eine breite gegenüber

der Predella rückspringende Zwischenzone, die die Basen für Eckpfeiler und Säulen der beiden oberen Zonen aufnimmt, der Eindruck erweckt wird, daß das vielfigurige Altarbild des Nanni di Jacopo (14.Jh.) zonenweise zu lesen ist, entwickelt auch dieses Altarwerk sein Programm achsenweise. Es zeigt in seiner Mittelachse in dem spitzgiebligen Feld der dritten Zone Jesus Christus segnend in Halbfigur, im dem spitzbogig geschlossenen Bild der Hauptzone Maria mit dem Kind und im querrrechteckigen Bildfeld der Predella den nur mit einem Lendentuch bekleideten „Schmerzensmann“, der mit ausgestreckten Armen im Sarkophag zwischen Maria und Johannes steht. Der „Schmerzensmann“ hat sein Haupt leicht nach rechts gewendet, blickt jedoch aus dem Bild heraus und weist in dieser Richtung auch die in seinen Händen sichtbaren Wundmale. Wie in den Abb.285 und 294 ist er auch hier als Darstellung des Opfertodes mit einer Darstellung der Geburt und der Herrlichkeit kombiniert worden, doch in diesem Fall unter einem speziellen Aspekt. Alle drei Darstellungen sind gegenüber den Abb.285 und 294 durch Bildelemente erweitert, die auf das Johannesevangelium deuten. Der Segnende hält ein aufgeschlagenes Buch, in dem das Wort aus Joh 8,12 „Ich bin das Licht der Welt“ zu lesen ist, das Kind im Schoß der Maria spielt mit einem Vogel, einem Adler en miniature, dem Evangelistensymbol des Johannes, und dem „Schmerzensmann“ sind mit Maria und Johannes Assistenzfiguren beigegeben, die nur bei Johannes ausführlich als Zeugen seines Todes beschrieben werden. Die Darstellungen von Geburt, Opfertod und Herrlichkeit sind hier als drei Darstellungen aufgefaßt worden, die das im Prolog (Joh 1,1-18) formulierte Programm des Evangeliums widerspiegeln: „Er kam in sein Eigentum - die Seinen nahmen ihn nicht auf - wie viele ihn aber aufnahmen...“. Diese, sehr beeindruckende Interpretation der auch in zwei anderen Polyptychen zu beobachtenden Darstellungsfolge setzt sich allerdings in den Seitenachsen nicht fort. Dort sind - wie in zahlreichen anderen mehrachsigen Altarwerken - in der Predellen- und der Hauptzone Hll., in den Giebelfeldern die Verkündigung, die nicht bei Johannes, sondern bei Lukas überliefert ist, zu sehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Berenson, B.: *trecento senese*: Dedalo 11, 1931, S.284, *Abb. auf S.284*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

296 Osservanza, Kirche, Tetrptychon

2.H.14.Jh.

Kommentar: Daß eine Darstellung des „Schmerzensmannes“ mitunter als zentrale Darstellung einer Predella vorkommen kann, ist bereits durch Abb.159, 160, 238, 281, 285, 286, 289 und 293-295 bekannt. In diesen Abb. ist, wenn der Altaraufbau zusammen mit der Predella erhalten ist, dem Bildfeld in der Predella je ein Bildfeld in den darüberliegenden Zonen zugeordnet worden. Dies ist bei dem Tetrptychon aus Osservanza (bei Siena) anders. Hier stehen in den beiden über der Predella

liegenden Zonen jeweils vier gleich große spitzbogig geschlossene Bildfelder nebeneinander, die in der Hauptzone die Hll. Johannes d.T., Franz von Assisi, Petrus und Johannes und in der dritten Zone die Hll. Jakobus d.Ä., Klara von Assisi, Laurentius von Rom und Paulus zeigen. Eine Zentraldarstellung ist in beiden Zonen nicht vorhanden, so daß in der Anordnung der Darstellungen zwischen Predellenzone und den darüberliegenden Zonen eine Spannung besteht. Da die Predella darüber hinaus etwas breiter ist als die vier über ihr angebrachten Tafeln, wirkt das Altarwerk auch in bezug auf die Seitenmaße unausgewogen. Zu den „Schwächen“ im Formalen kommt eine Spannung im Inhaltlichen. Der im Sarkophag vor einer Hüggellandschaft stehende „Schmerzensmann“, der mit einem nur angedeuteten Lententuch bekleidet ist, seine Arme vor dem Körper waagerecht übereinandergelegt und das Haupt nach rechts geneigt hält, steht zwischen Maria und Johannes. Alle drei Personen sind in ein gemeinsames Bildfeld eingefügt worden, neben dem in jeweils eigenen Bildfeldern auf jeder Seite drei Hll., und zwar u.a. Franz von Assisi und Klara von Assisi, d.h. Hll., die bereits in den darüberliegenden Zonen eingebunden waren, erscheinen. Unter Beachtung der auch formal bestehenden Unstimmigkeiten drängt sich damit bei diesem Werk der Verdacht auf, daß die Predella und die Tafeln der Haupt- und Giebelzone nicht als ein Werk geschaffen, sondern erst nachträglich zusammengefügt worden sind und die Predella somit als separates Werk zu betrachten ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Marle, R.v.: *development II*, 1924, S.573, 575f, *Fig.361*

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

297 Cambridge, Fogg Museum of Art, Altarflügel

um 1400; 67,9 x 38,4 cm

Kommentar: Mit dem einzelnen, Andrea di Vanni (um 1330-1413) zugeschriebenen Altarflügel des Fogg Museum of Art Cambridge, der ursprünglich zu einem größeren Altarzusammenhang, evtl. dem aus S. Eugenio in Siena, gehörte, taucht die Darstellung des „Schmerzensmannes“ an einer für die Darstellungen an und auf Altären ungewöhnlichen Stelle auf. Sie ist in einen Achtpaß im Wimberg des Flügels, also über dem Hauptbildfeld, das den Apostel Johannes zeigt, eingefügt worden. Der „Schmerzensmann“ ist mit sparsamer Binnenzeichnung als gebückt erscheinende Halbfigur mit zur Seite gesunkenem Haupt und nach unten gekreuzten Armen wiedergegeben. Doch trotz der vorhandenen Einfachheit in der Gestaltung ist in der Darstellung keinerlei Trostlosigkeit, sondern viel eher ein überirdischer Glanz zu bemerken, denn von dem „Schmerzensmann“ gehen feine Strahlen aus. Da sich gerade Johannes sehr darum bemüht, Jesus als „Fleisch gewordenes Wort Gottes“ darzustellen, also im Verlauf der Darlegung das Woher und Wohin Jesu Christi, d.h. das Kommen von Gott und das Gehen zu Gott, stets einzubeziehen, erscheint

die Zuordnung dieser „Schmerzensmandarstellung“ zur Person des Apostels Johannes sehr sinnvoll.

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Ziff,J.: reconstruction: ArtBull 29, 1957, S.138, 140f, Abb.2

298 Villahermosa, San Bartolomé, Predella

E.14./A.15.Jh.

Kommentar: Die Predellendarstellung in San Bartolomé Villahermosa, in deren Zentrum wie in den Abb.159, 160, 238, 281, 285, 286, 289 und 293-296 ein „Schmerzensmann“ steht, zeigt ein deutliches Bedeutungsgefälle, vom besonders großen, im Vordergrund stehenden „Schmerzensmann“ über die seitlich im Mittelgrund angeordneten Assistenzfiguren Maria und Johannes bis zu den arma Christi im Hintergrund, von denen der Sarkophag, eine Leiter, der Schwammstab, die facies Christi, eine Laterne, Geißeln, vier Hände, Stöcke, Essiggefäß, das abgeschlagene Ohr des Malchus, zwei Messer, ein Kelch und eine kurze Lanze, die Dornenkrone, eine Augenbinde, das Gewand, der Hahn, die Geißelsäule, Nägel, Stöcke, Messer, Knüppel, Hammer und Zange dargestellt sind. Der „Schmerzensmann“ dieser Predellendarstellung ruht in sich, d.h. er baut weder zu einer der ihn betauernden Assistenzfiguren noch zum Betrachter einen Kontakt auf. Die ihn umgebenden Personen bezeugen seinen Tod am Kreuz, die arma Christi erinnern an den Weg dorthin, doch können beide den, der sich ohne Hilfsmittel am Kreuz aufrechthält, obwohl kein äußeres Zeichen von Leben in ihm ist, nicht „erreichen“. Der nur mit einem schleierartig dünnen knielangen Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht, da seine Füße auf dem Suppedaneum eines großen Kreuzes ruhen, etwas erhöht. Er hat - wie in den Abb.108-112 - seine Arme vom Querbalken des Kreuzes gelöst, setzt diese aber nicht - wie etwa in den Abb.108 und 109 - zu einer aktiven Geste ein, sondern läßt sie auf den Körper gelegt ruhen. In seinen Händen, die leicht nach unten gesenkt sind, sind die Wundmale - wie in den Füßen und der Seite - deutlich sichtbar, sie sind jedoch hier wie dort nicht besonders betont. D.h. kein Detail der Ausführung stört das „Abgehobensein“ von dem im Bild angedeuteten irdischen Leid und der Trauer. Der „Schmerzensmann“ ist - wie die Darstellung des Pelikan, die über dem Kreuznimbus angebracht ist, sehr deutlich werden läßt - als Darstellung des geopferten Gottessohnes zu verstehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.203, Fig.20

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.371, Abb.107

299 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 2722, fol 18v

vor 1437; 21 x 14,5 cm

Kommentar: Obwohl es sich bei dem 222 Pergamentblätter umfassenden Gebetbuch Herzog Albrechts V um eine Handschrift privaten Charakters handelt, die neben den Gebeten zur Passion die Stundengebete vom Lob des Vaters, des Sohnes und des hl. Geistes und schließlich die sieben Bußpsalmen enthält, ist auf fol 18v eine Miniatur eingefügt, die den Herzog beim Besuch einer Messe zeigt. Der Herzog kniet in einem angedeuteten Kirchenraum neben dem Altar und verfolgt die Meßhandlung, die in ihrem Höhepunkt, der in der Elevation der Hostie angezeigten Wandlung, dargestellt ist. Auf dem Altar, an dem sich die Messe vollzieht, ist neben einem Missale, dem Kelch und zwei Kerzenleuchtern auch ein Diptychon zu finden, dessen linker Flügel den hl. Georg bei der Tötung des Drachens zeigt und dessen rechter, durch den Kopf des zelebrierenden Priesters weitgehend verdeckter Flügel eine „Schmerzensmann-darstellung“ erahnen läßt. Der „Schmerzensmann“, der nur als Halbfigur gegeben sein kann, hält eine Geißel im linken Arm, er ist nach rechts gewendet, trägt eine Taukrone, sein Haupt ist von einem verzierten Kreuznimbus hinterfangen. Seine in der Miniatur vollzogene Zusammenstellung mit der Darstellung des drachentötenden hl. Georg ist unter den anderen „Schmerzensmann-darstellungen“ nicht noch einmal überliefert, aber sie ist nicht unlogisch, denn beide setzen - jeder auf seine Weise - ihr Leben ein, um zum Ziel zu gelangen und das „Böse“ zu besiegen. In der dem Albrechtsmeister zugeschriebenen Miniatur von fol 18v ist wie in den Abb.283 und 284 eine „Schmerzensmann-darstellung“ in ihrer ursprünglichen Umgebung zu sehen. Derartige Darstellungen sind für die Einordnung und Deutung von „Schmerzensmann-darstellungen“ von großer Bedeutung, leider jedoch nur in geringer Anzahl erhalten. Die Tatsache, daß sich die Darstellung im cod 2722 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erhalten hat, ist angesichts der Odyssee, die die Handschrift durchgemacht hat - 1583 befand sie sich im Besitz von Magdalena Herberstoff, 1765 kam sie nach Wien, von 1809-15 war sie kurzzeitig in Paris -, nur um so höher zu bewerten.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Holter,K.; Oettinger,K.: *manuscripts: Bulletin de la Société...*21, 1938, S.104-106

Kermer,W.: *Studien*, 1967, I S.63, II S.206, *Abb.283*

Unterkirchner,F.: *Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek* 1, 1957, S.83

300 Zipser Neudorf (Spisská Nová Ves), Kathedrale, Kreuz

14.Jh.; 4,5 x 3,5 cm

Kommentar: Der Altar nahm neben Antependien und Altaraufsätzen im Mittelalter stets auch Reliquien auf, die in ihm verborgen lagen und in speziell dafür gefertigten Gefäßen auf ihn gestellt wurden. Ein solches Gefäß in Form eines Kreuzes, das in beiden Querarmen und im oberen Kreuzende der Vorderseite sowie im Schnitt-

punkt der Kreuzarme auf der Rückseite mit kleinen Deckeln verschlossene Reliquienfächer besitzt, ist in der Kathedrale von Zipser Neudorf erhalten. Das Silberkreuz des Mstr. Nicolas Gallicus erhebt sich über einem vierteiligen Kreuzfuß, in dessen unregelmäßig fünfeckige Felder links eine Darstellung des „Schmerzensmannes“, vorn eine Auferstehungsdarstellung, rechts eine Geißelung und hinten die Darstellung zweier Stifter in recht grober Manier eingraviert worden ist. Der Art der Ausführung entsprechend sind sowohl die Darstellung des „Schmerzensmannes“ als auch das Programm des Kreuzfußes nicht spannungsfrei. Der mit einem langen, etwas abstehenden Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“, der seine Arme waagrecht hält und dabei die Hände sehr stark ineinander verschränkt, erhebt sich als Dreiviertelfigur über einer nicht definierbaren spitzovalen Öffnung. Die räumlichen Verhältnisse, die ihn umgeben, sind damit - im Unterschied zu den anderen Darstellungen - in der Schwebe gehalten. Er neigt sein Haupt leicht nach rechts. Die grob eingeschnittenen Augen sind geöffnet, d.h. es ist Leben in ihm. Doch sind sein Oberkörper und die Arme über und über mit kleinen Wunden bedeckt, unter denen die Seitenwunde, als Zeichen des eingetretenen Todes, besonders hervorgehoben ist. Der auf dem Kreuzfuß dargestellte „Schmerzensmann“ ist in seiner Anlage nicht klar und wird dies auch durch die ihn umgebenden Darstellungen nicht. Er steht neben der Darstellung zweier Stifter, doch diese wenden sich nicht an ihn, sondern sind mit sich und ihrem Gebet beschäftigt, er steht zusammen mit der Darstellung einer Passionsszene und der Auferstehung und hat als Darstellung, die prinzipiell erstaunlich viele Aspekte und Begebenheiten in sich vereinigen kann, auch unter diesen auf konkrete Ereignisse bezogenen, szenisch angelegten Darstellungen keinen Platz, sondern steht in dem ihr auf dem Kreuzfuß zugeordneten Umfeld isoliert.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Kunst in der Slowakei, 1939, S.63, *Abb.522*, *Abb.523-525*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 287

301 Rothenburg, St. Jakob (am Sakramentshaus), Steinplastik

1375-1400; 1,60 m

Kommentar: Mit fünf Achsen und drei Bildzonen ist die Sakramentsnische der Rothenburger Jakobskirche ungewöhnlich breit angelegt. Ihr - trotz einiger Verluste - reiches Figurenprogramm hat in der Mittelachse, in der eine Darstellung der Grablegung, eine verschlossene und von den Hll. Barbara und Magdalena flankierte Sakramentsnische und eine Gnadenstuhldarstellung übereinanderstehen, sein Zentrum. In Höhe der Gnadenstuhldarstellung ist in dieses Programm zusammen mit

Maria, Johannes d.T. und Johannes auch ein „Schmerzensmann“ aufgenommen worden. Dieser steht - wie die drei anderen - auf einer figürlich ausgeführten Konsole und wird von einem sechseckigen Baldachin „beschirmt“. Er ist mit einem Manteltuch bekleidet, das durch die angewinkelten, vor dem Körper übereinandergelegten Arme im Bereich des Oberkörpers straff gezogen wird und Brust und Beine freiläßt, und zeigt damit ein Gestaltungselement, das in dieser Form besonders oft bei den Nürnberger Beispielen (vgl. Abb.34 und 44-47) auftritt. Der links neben der Gnadenstuhldarstellung stehende „Schmerzensmann“ hat in der rechts stehenden Maria ein Pendant, dem er sowohl in der Blickrichtung als auch im Standmotiv angeglichen ist. Da der „Schmerzensmann“ jedoch im Unterschied zu Maria kein Kind hält, wirkt das gewählte Standmotiv bei ihm ungenau. Durch einen mächtigen Kreuznimbus gegenüber allen anderen Darstellungen, somit auch gegenüber den ebenfalls Jesus Christus zeigenden Darstellungen der Grablegung und des Gnadenstuhls, ausgezeichnet, ist die Stellung des „Schmerzensmannes“ in diesem Programm zunächst rätselhaft, denn klar ist, daß er - obwohl an einer Sakramentsnische angebracht - nicht direkt auf die Eucharistie bezogen ist. Dies ist die Aufgabe der Darstellungen der Mittelachse. Der „Schmerzensmann“ ist hier stattdessen in die Reihe derer gestellt, die zur Erfüllung des Gotteswillens „vonnöten“ waren. In dieser Reihe stehen der Vorläufer und ein Zeuge sowie die Magd des Herrn und der Knecht des Herrn. Ein Bezug des „Schmerzensmannes“ zur Eucharistie besteht somit indirekt, da der Knecht des Herrn „vonnöten“ war, um das in der Eucharistie für jeden erfahrbar werdende Opfer zu erbringen.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b))

Literatur:

Kunstdenkmäler Mittelfranken, VIII, 1959, S.193-196

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 53, 79, 152, *Abb.17*

Stuhr,M.: Symbol: Skulptur, 1987, S.251

302 Rom (Roma), S. Giovanni dei Genovesi, Tabernakel

A.15.Jh.; 183 x 83 cm

Kommentar: Die Sakramentsnische von S. Giovanni dei Genovesi in Rom hat die Form einer Ädikula. Diese durch Pilaster, Gebälk und einen Dreiecksgiebel gebildete Form wird innerhalb der Nische bei der Gestaltung der Wandöffnung, die die eucharistischen Spezies aufnehmen soll, verkleinert wiederholt. Es wird durch diese Wiederholung, aber auch durch die Brechung des Gebälks, das oberhalb der Wandöffnung läuft, die Illusion eines Tiefenraumes erzeugt, der in der Wandöffnung seinen Fluchtpunkt hat und somit den Blick des Betrachters auf diese Wandöffnung zieht. Durch die neben der Wandöffnung stehenden Engel in langen Gewändern mit aufwendig gestalteten Flügeln, die ehrfürchtig auf die Öffnung zwischen sich achten, wird dann auf den nicht alltäglichen Charakter dieser Wandöffnung hingewiesen, und durch die über diesen, am Eingang eines zweiten auf der Fläche erzeugten tonnengewölbten Raumes, stehende Ganzfigur eines „Schmerzensman-

nes“, die im linken Arm das Kreuz hält und mit der rechten Hand auf den neben ihm stehenden Kelch weist, wird dieser nicht alltägliche Charakter sinnfällig spezifiziert. Die ponderierte mit einem Lententuch bekleidete Ganzfigur, die von zwei nimbierten Figuren, die jeweils ein leeres Schriftband in der Hand halten und damit keinen Hinweis auf ihre Identität bieten, flankiert wird, macht die Nische als Sakramentsnische kenntlich. Die Inschrift, die auf das hl. Öl verweist, ist jüngeren Datums und deutet eine vom ursprünglichen Sinn abweichende, jedoch weiterhin im sakramentalen Bereich angesiedelte Nachnutzung an.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

sanctum (o)leum infirmor(um)

hl. Öl der Kranken

Literatur:

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.589, Taf.346

303 Rothenburg, Spitalkirche, Sakramentsnische

um 1400; 80 cm

Kommentar: Als eine in ihrem Figurenprogramm inhomogene Gestaltung tritt die zweizonig und dreiachsig angelegte Sakramentsnische der Spitalkirche Rothenburg o.d.T. heute dem Betrachter entgegen. Die farbig gefaßten Ganzfiguren einer Verkündigungsgruppe zu beiden Seiten der für die eucharistischen Spezies bestimmten Wandöffnung sowie die über dieser Öffnung angeordneten Figuren von Maria und Johannes, die einen mit einem knielangen, mit einer Borte eingefassten Lententuch bekleideten „Schmerzensmann“ flankieren, gehören nicht zusammen, sondern sind nach Größe, Gewanddrapierung und Körperbildung verschieden, so daß sich das ursprüngliche, fünffigurige Programm der Sakramentsnische nicht mehr ermitteln läßt. Interessant ist jedoch, daß der „Schmerzensmann“ - auch wenn dies erst nachträglich geschehen ist - wie in den Abb.302 und 306-308 direkt über der Öffnung aufgestellt und damit in eine Verbindung zu den darunterliegenden eucharistischen Spezies gebracht worden ist. Die Gestaltung der Figur selbst gibt keinen eindeutigen Hinweis auf einen solchen Bezug, auch wenn Indizien dahingehend gedeutet werden können. Der „Schmerzensmann“ steht auf den Schultern einer händeringend am Boden liegenden männlichen Gestalt. Diese Gestaltungsform, die für die Darstellungen von Hll., die auf ihren Peinigern oder deren Köpfen stehen, bekannt ist, ist für den „Schmerzensmann“ sehr ungewöhnlich, und lediglich in Abb.73 in abgewandelter Form zu finden. Dort steht der „Schmerzensmann“ auf einem Totenschädel als dem Zeichen für Sünde und Tod, die überwunden sind. Hier steht er den Blick fest geradeaus auf den Betrachter gerichtet und vom dem flehenden Blick und der Bittgeste anscheinend ungerührt auf einem Lebenden. Zwei gegensätzlich scheinende Deutungen dieser Form sind möglich, zum einen - im Anschluß an Abb.73 -: die Überwindung ist endgültig, es hilft kein Bitten und Flehen seitens finsterer Mächte, zum anderen - in bezug auf den Betrachter -: der, der am Kreuz

gestorben ist und an seinem Körper sehr betont die Male seines Todes trägt, kann dir, auch wenn du - wie die dargestellte Figur - in scheinbar auswegloser Bedrängnis bist, Hilfe zuteil werden lassen. Beide Deutungen, auch wenn sie von gegensätzlichen Positionen ausgehen, führen doch zu einer einheitlichen Aussage. Sowohl die Endgültigkeit der Überwindung als auch das Hilfsangebot dessen, der am Kreuz gestorben ist, ermöglichen den Neuanfang. Dieser wird - und hier liegt ein möglicher, aber keineswegs zwingender Bezug der Figur zur Eucharistie - mit der Eucharistie immer wieder angeboten. Der hölzernen wirkende „Schmerzensmann“ ist für seine Konsole zu schwächig, seine Anfertigung für diese Sakramentsnische also fraglich, inhaltlich jedoch ist seine Einordnung in diesen Zusammenhang durchaus passend.

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b))

Literatur:

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 79, 117, 153, *Abb.66*

304 Oberleinach, Kirche, Sakramentshäuschen

um 1400; 3,80 x 1 m

Kommentar: Über einem modernen, mit wenig Feingefühl eingesetzten Eisengitter schließt sich im Sakramentshäuschen der Kirche von Oberleinach ein skulptiertes Bildfeld an, in dem zwei kniende Engel eine Monstranz mit darin sichtbarer Hostie halten. Dieses Bildfeld ist mit einem hohen Kielbogen geschlossen und mit einer wuchtigen Kreuzblume bekrönt. Es wird von zwei im Relief gearbeiteten Fialen mit Krabben und Kreuzblumen flankiert. Der sehr aufwendige Aufbau steht in einem eigenartigen Gegensatz zu dem schlicht gehaltenen „Herzstück“ des Sakramentshäuschens, den zu beiden Seiten des Gitters stehenden Ganzfiguren Marias und des „Schmerzensmannes“. Beide stehen unter Baldachinen, beide scheinen mit ihrem jeweils nach außen gerichteten Körperschwung die durch das Eisengitter verdeckte Öffnung zu rahmen, und beide sind einander in der Gestik angeglichen. Und doch wenden sie sich sowohl voneinander als auch von der Öffnung für die eucharistischen Spezies ab und sind als eigenständige Figuren zu betrachten. Der hagere, leicht untersetzte „Schmerzensmann“ ist mit einem Lententuch und einem Mantel bekleidet, die Brust und Beine unbedeckt lassen. Er hat in Händen und Füßen Wundmale, die durch die Schrägstellung der Füße und die an die Seitenwunde gelegten Hände sehr betont sind. Die Seitenwunde ist hier ungewöhnlich weit in die Mitte des Brustkorbes gezogen. Dies hat jedoch sehr wahrscheinlich keine tiefere Bedeutung, sondern ist eine Angleichung an die auf der Brust liegenden gefalteten Hände der Maria. Beide, Maria und der „Schmerzensmann“, stehen unter Baldachinen, die einen geraden oberen Abschluß aufweisen, was die Vermutung nahelegt, daß sie ursprünglich zur Aufnahme von Figuren bestimmt waren. Das Figurenprogramm des Sakramentshäuschens wäre damit ursprünglich um zwei Figuren reicher und in der äußeren Gestalt harmonischer gewesen und hätte vermutlich

auch die heute schwierige Einordnung der „übriggebliebenen“ Maria erleichtert. Leider ist dieses Programm - wie etwa auch in Abb.303 - nicht erhalten.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, *Abb. auf S.8*

Eisler,C.: Golden Christ: *ArtBull* 51, 1969, S.240

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 79

305 Laase, Kirche, Sakramentsschrank

1350-1430

Kommentar: Anders als in den Abb.301-304, 306-308 und 310-312 ist die Gestaltung der für die Aufnahme der eucharistischen Spezies bestimmten Wandöffnung in der Kirche in Laase sehr schlicht gehalten. An der Nordwand der Kirche ist lediglich eine hochrechteckige Wandvertiefung angebracht worden, die mit einem Metallgitter und einem darüberzuklappenden Türchen zu verschließen ist. Beim Öffnen des Türchens wird auf dessen Innenseite ein ungelentk wirkender „Schmerzensmann“ sichtbar, der in seiner Darstellung sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht spannungsgeladen ist. Denn: Oberkörper und Kopf des „Schmerzensmannes“ sind im Vergleich zu den Beinen zu mächtig ausgebildet. Ferner sind die Beine in einer auf die Wandöffnung hin gerichteten Schrittstellung, der Oberkörper hingegen frontal gegeben, so daß die Figur im Bereich des Beckens „zerbricht“. Der Darstellung geht durch diese formalen Schwächen ein großer Teil jener beabsichtigten Aussagekraft verloren, die durch im Inhaltlichen bestehende Unstimmigkeiten weiter geschwächt zu werden scheint. Denn: der ganzfigurige, nur mit einem kurzen Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ steht bzw. geht einerseits auf einer Wiese, ist also in eine idyllische, von irdischem Schmerz abgehobene Umgebung gesetzt, hält aber andererseits im linken Arm eine ungewöhnlich große Geißel mit dicken Knotenenden und im rechten Arm eine nicht minder große Rute vor einem mit Wunden bedeckten Oberkörper, erinnert also auf diese Weise sehr eindringlich an die Passion. D.h. die Darstellung bezieht sich auf zwei unterschiedliche Zusammenhänge und versucht diese - voneinander abgesetzt - in einer Figur „unterzubringen“, und zwar, indem ein wundenbedeckter Oberkörper mit arma Christi, gekreuzt auf dem Oberkörper ruhenden Armen und leicht nach rechts geneigtem, dornengekröntes Haupt auf eine in Bewegung befindliche und damit Leben andeutende, wundenfreie, in einer idyllischen Landschaft angesiedelte untere Körperhälfte gesetzt worden ist. Der damit verfolgte Gedanke, daß das mit dem Tod Jesu Christi erbrachte Opfer die Grundlage des in der Eucharistie zu Erfahrende ist, ist zwar gut und richtig, doch ob für seine Umsetzung mit dieser „Schmerzensmann-darstellung“ eine künstlerisch ansprechende Lösung gefunden worden ist, darf bezweifelt werden.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.59, 61

Ders.: Pie Jesu, 1931, Abb. auf S.4

Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.61

Kunst- und Geschichts-Denkmäler 3, 1899, S.471, *Abb. auf S.471*

306 Boston, I. Stewart Gardner Museum, Retabel

15.Jh.; 2,33 x 1,60 m

Kommentar: In den mittleren Teil eines dreiteiligen venezianischen Retabels, das heute im I. Stewart Gardner Museum Boston aufbewahrt wird, ist eine von einer Blumengirlande umrahmte, heute offene hochrechteckige Nische für die eucharistischen Gaben eingelassen. Über ihr erhebt sich ein halbfiguriger „Schmerzensmann“, der die Arme nach unten - bis in den Rahmen der Nische eingreifend - ausgestreckt und die Handflächen nach vorn gedreht hält. Die strenge Symmetrie, die in dieser Gestik zum Ausdruck kommt, ist für die Gestaltung des in das Retabel eingefügten „Schmerzensmannes“ bestimmend, und zwar so stark, daß selbst das nimbierte Haupt trotz geschlossener Augen gerade gehalten wird und sich nur die im Brustkorb sichtbare klaffende Seitenwunde des „Schmerzensmannes“ diesem Prinzip entziehen kann. In der Gesamtgestaltung des Retabels - und dies verwundert zunächst - ist dieses Prinzip weit weniger streng beachtet worden. So sind Mittelteil und Seitenteile des Retabels mit jeweils individuell ornamentierten Kielbögen nach oben abgeschlossen und die in den beiden schmaler gehaltenen Seitenteilen stehenden Ganzfiguren von Johannes d.T. links und einer männlichen Gestalt in zeitgenössischem Gewand rechts in Standmotiv, Gestik und Gewandung jeweils differenziert. Die streng symmetrische Anlage des „Schmerzensmannes“ dürfte somit ein bewußt eingesetztes Gestaltungsmittel sein, das die zentrale Bedeutung der Mittelachse als Aufbewahrungsort für die eucharistischen Gaben unterstreichen und den Eindruck von einem Toten hin zu einem mit ausgestreckten Armen im Sarkophag aufrecht Stehenden, und damit Lebenden, im Sinn des Aufbewahrten verändern soll.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.122, *Abb.39*

307 Viterbo, S. Trinità, Tabernakel

Mi 15.Jh.

Kommentar: In S. Trinità Viterbo hat sich ein von Isaia da Pisa (um 1450-64 nachweisbar) geschaffenes Tabernakelfragment erhalten. Es besteht aus zwei Seitenteilen und einem halbrunden, in einen Rechteckrahmen eingefügten oberen Abschluß. Wie in den Abb.302f, 306, 308 und 312 ist auch in diesem Fragment die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ über der für die eucharistischen Gaben vorgesehene Nische angebracht. Im Unterschied zu diesen Darstellungen ist der „Schmerzensmann“ von Viterbo jedoch eindeutig als eine im Sarkophag stehende Person dargestellt. Doch der damit angedeutete Bezug zur Passion ist nicht dominierend, da neben dem „Schmerzensmann“ ungewöhnlich viele Engel angebracht sind, und

zwar zwei in den Zwickeln der Rechteckrahmung, sieben in der Leibung des Rundbogens, vier auf den Seitenteilen und zwei im Bildfeld des „Schmerzensmannes“ selbst. Die Darstellung des mit vor dem Körper zusammengelegten Händen in einem verhältnismäßig kleinen Sarkophag Stehenden ist damit - ebenso wie das in der Nische Aufzubewahrende - als Teil der Herrlichkeit vor Augen gestellt worden.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Venturi, A.: *Storia dell' arte* VI, 1908, S.380, *Fig.239*

308 Peretola, S. Maria, Sakramentshäuschen

1441-43

Kommentar: Von Luca della Robbia (1399/1400-1482) ist für das Kolleg von Peretola ein Sakramentshäuschen geschaffen worden, das 1441 in S. Maria aufgestellt und 1443 mit Hilfe des Antonio di Cristofano (um 1441/43 nachweisbar) beendet worden ist. Es zeigt erstmals die Technik der Fayence, des Überzugs von Ton mit einer Zinnglasur, auf einem Werk, das nicht der Kleinplastik zuzurechnen ist. Das Sakramentshäuschen, das eine Abb.302 entsprechende Ädikulaform besitzt, zeigt zwei „Schmerzensmandarstellungen“, und zwar eine als Relief auf der Metalltür, die die Nische, in der die eucharistischen Gaben aufbewahrt werden, verschließt, und eine zweite im Rundbogenfeld, das unter dem Ädikulaaufbau eingefügt ist. Während die erste Darstellung einen die volle Bildhöhe einnehmenden „Schmerzensmann“ zeigt, der mit einem Kreuz im linken Arm und einem am Boden stehenden, das Blut aus der Seitenwunde aufnehmenden Kelch den Zusammenhängen von Passion und Eucharistie zugeordnet werden muß, ist der zweite „Schmerzensmann“ Bestandteil einer Trinitätsdarstellung, die sich über drei Zonen erstreckt. Im Giebel zeigt sich Gott-Vater, im darunterliegenden Rundbogenfeld wird der Sohn von einem Engel gehalten und im darunterliegenden hochrechteckigen Feld halten zwei Engel einen Clipeus mit der Taube des Hl. Geistes. D.h. diese Trinitätsdarstellung nimmt als zweite Person der Trinität eine von der Passion gezeichnete Person auf, eine Person, die von einem Engel gehalten werden muß und von Maria und Johannes flankiert wird, eine Person, die nur mit einem Lententuch bekleidet ist und deren nimbiertes Haupt zur Seite gesunken ist. Durch die beiden „Schmerzensmandarstellungen“ des Tabernakels wird damit eine von der Passion über die Eucharistie hin zur Herrlichkeit reichende Spannung aufgebaut, deren Dreh- und Angelpunkt durch Maria, die aus dem Bild herausblickt und auf den Sohn weist, dem Betrachter vermittelt wird.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Eucharistie, Passion und Eucharistie (2.2.2.1.)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Trinität (3.1.)

Engelpietà (3.2.)

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.242f

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.298

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.231

Venturi,A.: Storia dell'arte VI, 1908, S.560, 562, Fig.375

309 Padua (Padova), Heilig-Geist-Kirche, Relief

1449, 58 x 56 cm

Kommentar: Während in den Abb.302, 304 und 307 die beigegebenen Engel auf eine über das Irdische hinausgehende Dimension verweisen, zeigen die beiden ganzfigürigen Engel auf dem bronzenen, von Donatello (um 1383/86-1466) geschaffenen Relief im Hochaltar der Heilig-Geist-Kirche von Padua Trauer. Sie betrachten die im Sarkophag stehende, mit einem Lententuch bekleidete, Wundmale in Händen und Seite tragende Halbfigur des „Schmerzensmannes“, eines „Schmerzensmannes“, der leblos seine Hände vor dem Körper übereinandergelegt hält, dessen Haupt auf die Schulter gesunken und dessen Augen geschlossen sind. Dieser Anblick erregt ihre Trauer, und zwar so sehr, daß sie darüber ihre eigentliche Aufgabe - das Halten eines mit einer Fransenborte eingefassten Tuches - und alle Ehrfurcht - sie stellen beide etwas keck einen Fuß auf den Sarkophagrand - zu vergessen scheinen. Für die Gestaltung des Reliefs, das nach dem einleuchtenden Rekonstruktionsversuch von White eine Sakramentsnische verschließt, ist somit ein Gedanke maßgeblich geworden, der sich von dem die Gestaltung der Abb.302, 304 und 307 bestimmenden unterscheidet. Die Engel weisen hier nicht ehrfürchtig auf die eucharistischen Gaben hin, sondern versuchen, gefühlsmäßig nahe zu bringen, was zwar verstandesmäßig bekannt, jedoch hinter dem Relief „verborgen“ ist.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Avery,C.: Donatello, 1991, S.103-113, Nr.63

Belting,H.: Pietà, 1985, S.118

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.609

Venturi,A.: Storia dell'arte VI, 1908, S.330f, Fig.201

White,J.: High Altar: ArtBull 51, 1969, S.2, 5-8, 10, 13, 125-127, 135-137

310 Saal, Kirche, Steinrelief

1450; 76 cm

Kommentar: Auch das in seinem Aufbau streng der Vertikale folgende und in seinem oberen Abschluß Abb.304 sehr ähnliche Sakramentshaus von Saal (Saale) zeigt die Darstellung eines „Schmerzensmannes“, und zwar als eine nur mit einem eng anliegenden Lententuch bekleidete Ganzfigur mit grob geschnittenem Gesicht, die unbeholfen in leichter Schrittstellung zu stehen versucht. Im Unterschied zu ihrer Anbringung an anderen Sakramentshäusern erscheint die „Schmerzensmannndarstellung“ von Saal unterhalb der mit einem Eisengitter (nach dem Krieg mit einer, mit IHS beschrifteten Panzerplatte) verschlossenen Sakramentsnische und spannt damit die Sakramentsnische zwischen der „Schmerzensmannndarstellung“ und der im Kiel-

bogenfeld angebrachten Darstellung zweier Engel, die eine Monstranz vorweisen, ein. Doch diese Art der Anbringung erzeugt keine Polarität zwischen beiden Darstellungen, da jeweils beigegebene Engel zwischen beiden vermitteln. Die zwei dem „Schmerzensmann“ über die Schultern schauenden Engel trauern nicht - wie in Abb.309 -, sondern schauen aus dem Relief heraus und haben wie die Engel des Kielbogenfeldes eine dienende Funktion, sie halten ein fast die gesamte Fläche des Reliefs bedeckendes Tuch. Die „Schmerzensmann-Darstellung“ bleibt durch sie nicht auf den Zusammenhang der Passion festgelegt, sondern Passion und Eucharistie, d.h. „Schmerzensmann“ und Monstranz, sind in den gleichen Horizont gestellt.

Literatur:

Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, *Abb. auf S.10*

Eisler,C.: Golden Christ: *ArtBull* 51, 1969, S.240

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89, 157, *Abb.175*

Ders.: Engelpietà: *RDK V(1967)*, Sp.610

311 Mensola, S. Martino, Tabernakel

um 1450; 30 x 18 cm

Kommentar: Für das Tabernakel von S. Martino Mensola ist wie in den Abb.302 und 308 eine Ädikulaform gewählt worden. Diese folgt jedoch nicht streng der klassischen Form, sondern ist in ihrer Gestaltung - besonders in dem von einer Muschelform ausgehenden oberen und in dem in Voluten endenden unteren Abschluß - bewegter. Sie umschließt eine hochrechteckige Nische für die eucharistischen Gaben, die durch eine kleine Pappelholztabelle verschlossen wird und vor neutralem Grund einen ganzfigurigen, mit einem knielangen Lententuch bekleideten „Schmerzensmann“ zeigt. Der „Schmerzensmann“ hält - wie in den Abb.259f und 262f - ein, auf dem Boden stehendes Kreuz im linken Arm und weist mit seiner rechten Hand auf einen rechts neben ihm stehenden Kelch mit einer Hostie, verbindet also in der Darstellung Passion und Eucharistie, so daß der am Kreuz Gestorbene und der in der Eucharistie Erfahrbare in eins gesetzt sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: *ArtBull* 51, 1969, S.233, 236, 243, *Fig.22*

Horster,M.: Sanguis: *WRJ XXV*, 1963, S.155, *Abb.132*

312 Bachling, Kirche, Sakramentshäuschen

1454; 2,30-2,50 m (Höhe des Sakramentshauses), 60 cm (Höhe des „Schmerzensmannes“)

Kommentar: Wie schon in den Abb.275-280 ist auch der leicht untersetzten, mit einem links geknoteten Lententuch und einem am Hals geschlossenen Mantel bekleideten Gestalt des „Schmerzensmanns“ in der Kirche St. Stephanus von Bachling ein Kelch beigegeben. Doch - im Unterschied zu den anderen Beispielen - ist dieser hier einem „Schmerzensmann“ beigegeben, der zum figuralen Schmuck eines Sakramentshäuschens gehört. Der auf Untersicht berechnete „Schmerzensmann“ steht

- wie auch in den Abb.302f, 306-308 - über der Sakramentsnische. Da jedoch sein Bezogen-Sein auf die in Augenhöhe eingearbeitete Nische in dem zweigeschossigen Aufbau, der der Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ ein separates, baldachinbekröntes Geschoß über dem zinnenbekröntem Abschluß des Nischengeschosses zuweist, nicht so unmittelbar erfahrbar ist wie in den Abb.302f, 306-308, erscheint die Beigabe eines Kelches, die eigentlich eine Dopplung des eucharistischen Bezuges darstellt, in diesem Fall sehr sinnvoll. Durch Dornenkrone, das vorgewiesene Wundmal in der linken Handfläche und die Seitenwunde bleibt der „Schmerzensmann“ jedoch auch in dieser Darstellung als der zu erkennen, der gelitten hat.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931, *Abb. auf S.6*

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.51

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.103

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.219, 289, Abb.700

2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“

a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“

313 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1969, fol 103

1370-90; 14,2 x 10,3 cm (Darstellung: 5,6 x 5,5 cm)

Kommentar: Die 1831 für die Österreichische Nationalbibliothek, damals Hofbibliothek, Wien angekaufte und von einem nordfranzösischen Mstr. mit 111 Zierleisten, mehr als 130 Initialen und 12 Miniaturen sehr reich ausgestattete Pergamenthandschrift cod 1969 enthält ein Kalendarium (fol 1-12), die Horae de beata Maria virgine (fol 13-64 und fol 75-103), die sieben Bußpsalmen (fol 107-125), die Horae de sancto spiritu (fol 126-129), die Horae de sancta cruce (fol 130-137), französische Gebete (fol 138-167) sowie Nachträge verschiedener Hände (fol 65-74, fol 103-106 und fol 168-225). Auf dem einspaltig mit 13 Zeilen beschriebenen fol 103 dieser Handschrift beginnt ein Textstück, das auf die in Rom gelesene Messe Gregors d.Gr., in deren Verlauf ihm der „Schmerzensmann“ erschienen sein soll, Bezug nimmt und für die Erlangung des zugesagten Ablasses - wie auch in Abb.314 - fünf Vaterunser und fünf Ave Maria (in Abb.170 sind es jeweils drei Gebete, in Abb.315 und 323 jeweils eins und in Abb.324 jeweils elf) verlangt. Da diese Gebete - so die Aussage des Textes - in Andacht vor der Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zu sprechen sind, ist eine solche Darstellung vonnöten. Sie wird deshalb auf fol 103 dem Text vorangestellt. Der in Halbfigur sichtbare „Schmerzensmann“, der durch den Gläubigen andächtig betrachtet werden soll, wird von einem hinter ihm stehenden Engel gestützt und dadurch im Sarkophag aufrecht gehalten. Sein Körper weist neben den Wundmalen in den Händen und einer blutenden Seitenwunde zahlreiche kleinere Wunden auf, deren Blutspuren auch auf dem Lendentuch, mit dem er bekleidet ist, sichtbar sind. Das Haupt des „Schmerzensmannes“

ist - den hilflosen Charakter der Figur unterstreichend - auf die rechte Schulter gesunken, die Augen sind geschlossen. Durch ein hinter der Zweifigurengruppe aufragendes Kreuz mit drei Nägeln, mit dem einige arma Christi, wie eine Geißel, die Lanze, eine weitere Geißel und der Schwammstab, verbunden sind, sowie durch weitere arma, eine über dem Sarkophagrand „schwebende“ Lampe und einen Hammer, erfolgt eine Anbindung dieses „Schmerzensmannes“ an die Passion. Eine explizite Anbindung dieser Darstellung an die Vision Gregors d. Gr. hingegen erfolgt nicht. Sie ist lediglich „äußerlich“ durch Bild und Text verbindende Ranken an den Seitenrändern kenntlich gemacht und durch ein Indiz, nämlich die an der Vorderwand des Sarkophags angebrachten gekreuzten Schlüssel, die Zeichen des päpstlichen Stuhles, zu errahnen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Engelpietà (3.2.)

Bildtext und Kontext:

In tempore quo beatus
gregorius erat in ma-
gna roma pr(a)esul ?
die dum cantabat missa(m)

Zu der Zeit als der selige
Gregor im großen Rom
Papst war
am Tag während er

in ecc(les)ia qu(a)e vocatur pantheon
quando uoluit consecrare
corpus domini apparuit si-
bi dominus n(oste)r ihesus xp(ist)u(s)
in tali effigie sicut vides hic
depicta et ex magna com-
passione quam habuit cu(m)
uidit eum in tali figura.
Concessit om(n)ib(us) illis qui
ante istam figura(m) ponu(n)t
genua ad terra(m) dicendo cu(m)
deuotione quinq(ue) pat(er) n(oste)r
et quinq(ue) aue maria om(nes)

in der Kirche, die Pantheon ge-
nannt wird, die Messe las(sang),
als er den Leib des Herrn kon-
sekrieren wollte, erschien unser
Herr Jesus Christus ihm in
solcher Gestalt wie du hier gemalt
siehst, und aus großem Mitleid, das
er hatte, als er ihn in solcher
Figur sah, überließ er all jenen,
die, vor dieser Figur die Knie
zur Erde beugen, indem sie mit
Andacht 5 Vaterunser und 5 Ave
Maria sprechen alle

indulgentias quae sunt in
omnibus ecclesiis romae quae
sunt quattuordecim millia
annorum et omnes istas in-
dulgentias concessit dictus
gregorius. Et ultra hoc quatuor-
decim alii summi pontifices
eodem modo quilibet eorum con-
cessit sex annos indulgentiae
adhuc etiam triginta sum-
mi pontifices qui post(?)
? similiter ? quilibet eorum
ducentos dies in-

Ablässe, die in allen Kirchen
Roms sind, die betragen
14000
Jahre, und all diese Ablässe
überließ der genannte
Gregor. Und darüber hinaus über-
ließ in derselben Weise jeder
von 14 anderen Päpsten 6 Jahre
Ablaß,
außerdem auch 30 Päpste,
die nach ?? jeder von diesen
in gleicher Weise 200 Tage Ab-

dulgentiae. Et ultra ecclesia qua-
draginta sex episcopi quilibet eorum

laß. Und darüber hinaus über-
ließ aus der Kirche jeder

concessit XL dies indulgentiae.
Summa omnium istarum indulgentiarum viginti milia sex anni et triginta sex dies indulgentiae. Ad supplicationem philippi regis franciae. bonifatius papa sextus dedit omnibus devote dicentibus orationem sequentem duo milia annorum de indulgentia dum elevatur corpus xpisti et quando

von 46 Bischöfen 40 Tage Ablaß.
Die Summe all jener Ablässe ist 20006 Jahre und 36 Tage Ablaß.

Auf die Bitte Philipps, des Königs von Frankreich, gab Papst Bonifaz VI allen, die das folgende Gebet in Andacht sprechen 2000 Jahre von dem Ablaß, wenn der Leib Christi erhoben wird und wenn...

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.137

Hermann,H.J.: Verzeichnis VII,2, 1936, S.87-92

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.137f, 288, Abb.61

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.279, 298

Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.175

Unterkirchner,F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.58

Abbildung: Österreichische Nationalbibliothek Wien

314 London, British Library, Add MS 29433, fol 107v

um 1407; kleines 4°

Kommentar: Am Beginn der Stundengebete über das hl. Kreuz, die in der als Add MS 29433 in der British Library London geführten Pergamenthandschrift auf fol 107-110 stehen, ist eine „Schmerzensmann-darstellung“ eingefügt. Sie ist eine von insgesamt 14 Miniaturen und mit einem Text in Verbindung gebracht, der dem Abb.313 beigegebenen inhaltlich sehr ähnlich ist. Er berichtet - wie dieser - von der Vision Gregors d.Gr. und verspricht demjenigen Ablaß, der sich in Andacht dem „Schmerzensmann“ zuwendet und die mit Abb.313 identische Anzahl der vorgeschriebenen Gebete spricht. Der beigegebene Text ist in eine „virtuelle Schriftrolle“ eingefügt worden, die gesiegelt ist und der mit den gekreuzten Schlüsseln und der Tiara päpstliche Insignien beigegeben sind. Auf diese Weise wird suggeriert, daß es sich um eine in ihrem Inhalt verbürgte Nachricht handelt, deren Bedeutung für das Blatt dieser HS auch daran abzulesen ist, daß der „Schriftrollentext“ als einziges Bildelement in den sonst umlaufenden Schmuckrand „eingreift“. Über dem ins Zentrum gerückten Text schließen sich mit dem „Domine labia...“ der - auch heute noch übliche - Anfang des Stundengebets und die Darstellung selbst an. Beide Bildelemente sind durch einen aus festem Rankenwerk bestehenden, nach unten offenen Rahmen umgeben. In diesen Rahmen und den links daneben laufenden Akanthusstreifen greift ein weiteres kleines Textfeld ein, daß durch ein Zitat aus den Klgl eine an den Betrachter gerichtete Aufforderung des „Schmerzensmannes“ wiederzugeben scheint. Der als Halbfigur aus dem offenen Sarkophag ragende „Schmerzensmann“ wird von einem Engel mit verhüllten Händen unter den Achseln gestützt. Sein Oberkörper ist stark zur rechten Seite geneigt, dennoch ist er nicht leblos, denn seine Augen sind geöffnet, und die Wundmale in den Händen und die Seitenwunde bluten, so daß ein Dialog mit dem Betrachter, der sonst einem von einem großen Engel gestützten „Schmerzensmann“ nicht möglich ist, in

diesem Fall möglich ist. Vor dem Sarkophag, in dem der „Schmerzensmann“ gehalten wird, hocken Maria und Johannes. Während Maria andächtig zum „Schmerzensmann“ aufsieht, ist Johannes in Trauer versunken. Die vier Dargestellten befinden sich in einer Hügellandschaft, die durch die drei vorhandenen Kreuze als Golgatha auszumachen ist, und sind umgeben von arma Christi, wie Schwert, Geißelsäule, einem auf dem quer liegenden Sarkophagdeckel stehenden Sack mit den Silberlingen, einer Salbbüchse, einem Kelch, Sonne und Mond, den im Querbalken des Kreuzes steckenden Nägeln, einer Geißel, dem Gewand, den Würfeln, einer Lanze mit Fähnchen, Schwammstab, Dornenkrone, einem Gesicht, der facies Christi, einer Zange, einem Essiggefäß, einer Lampe, einem Hammer, dem Rock und der Handwaschschüssel. Die Umgebung des „Schmerzensmannes“ lädt also sowohl durch die beigegebenen Personen als auch durch die beigegebenen Gegenstände ein, die Aufforderung des „Schmerzensmannes“ zur Betrachtung des Schmerzes einzulösen. Ähnlich wie in Abb.313 ist auch hier von dem oberitalienischen - zeitweise in Frankreich tätigen - Zenobi da Firenze, dem Mstr., dem die Miniatur zugeschrieben wird, keine Darstellung des Meßgeschehens geschaffen worden, sondern eine auf die Passion zurückgreifende „Schmerzensmann-darstellung“, die jedoch durch einen beigegebenen Text sehr nachdrücklich in den Horizont der Messe Gregors d.Gr. gestellt wurde.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Engelpietà (3.2.)

Bildtexte:

O uos omnes
qui transitis per
uiam atten-
dite et uide-
te si est dolo(r)
similis sicut
dolor meu(s). (Lam 1,12)

Ihr alle,
die ihr auf dem Weg
vorübergeht:
Schaut doch und seht
ob irgendein Schmerz
ist wie
mein Schmerz (Klgl 1,12).

Domine labia
mea aperies
Et os meum
annunciabit laudem tuam. (Ps 50,17)

Herr, öffne
meine Lippen.
Und mein Mund wird
dein Lob verkünden. (Ps 51,17)

Dum beatus gregorius papa celebrans
rom(a)e in eccl(es)ia que di- /
citur pantheon uellet consecrare
corpus domini apparuit /
ei dominus in effigie hic depicta. Unde
ex compassione qu(ae) /
ad eum habuit concessit omnibus qui
genuflexi ante ip(s)am figura(m) di- /

Als der selige Papst Gregor, der
in Rom in einer Kirche, die
Pantheon genannt wird, die Messe
zelebrierte, den Leib des Herrn conse-
krieren wollte, erschien ihm der Herr
in der hier gemalten Gestalt. Weshalb
er aus Mitleid, das er mit ihm hatte,
allen, die kniend vor dieser Figur

cerent quinq(ue) pater n(oste)r et
 quinq(ue) aue maria. omnes
 indulgencias /
 qu(a)e sunt in eccl(esi)is rom(a)e.
 Scilicet quatuordecim milia
 annorum. demu(m) /
 duodecim alii summi pontifices quilibet
 eorum concessit sex annos /
 Item triginta alii summi pontifices
 q(ui)libet eorum ducentos dies lte(m) /
 quadraginta episcopi quorum
 quilibet concessit quadraginta dies
 summa omnium et cetera. /

5 Vaterunser und 5 Ave Maria beten,
 alle Ablässe überließ,
 die in den Kirchen
 Roms sind, nämlich 14000
 Jahre.
 Schließlich 12 andere
 Päpste, jeder von ihnen gewährte
 6 Jahre.
 Ebenso 30 andere Päpste,
 jeder von ihnen (gewährte) 200 Tage.
 Ebenso 40 Bischöfe,
 von denen jeder 40 Tage
 gewährte. Die Summe aller etc.

Literatur:

Calkins,R.G.: An Italian: Gesta XX, 1981, S.223, 226-230

Catalogue of Additions...in the British Museum, 1854-75, 1877, S.635f

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.341f

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.231, 292, Abb.756

Abbildung: The British Library London

315 Paris, Louvre, Holzschnitt

um 1450; 27 x 18,6 cm

Kommentar: Der im Louvre von Paris aufbewahrte Holzschnitt bezieht sich sowohl in der Darstellung selbst als auch in dem beigegebenen Bildtext auf die Messe Gregors d.Gr., so daß für ihn prinzipiell eine doppelte Einordnung möglich ist. Ihn an dieser Stelle einzuordnen, hat den Vorteil, daß das Spezifikum dieses Holzschnitts, eine im Bereich der Bildtexte vorhandene Besonderheit, sehr deutlich hervortritt. Denn in einem von Gregor d.Gr. in den gefalteten Händen gehaltenen Inscriptband ist ein Textstück sichtbar, das unter den anderen Darstellungen zur „Gregorsmesse“ keine Parallelen hat. Es handelt sich um eine in Mk 12,11 zur Bezeichnung des Verhaltens der Hohenpriester und Schriftgelehrten gegenüber Jesus aufgenommene Stelle aus Ps 118,22f, die in dem hier vorhandenen Kontext doppeldeutig ist. Zum einen kann - in Anlehnung an das in der Legende Beschriebene und in der Darstellung augenfällig Vorhandene - der auf bzw. hinter dem Altar erscheinende halbfigurige „Schmerzensmann“ als „Wunder vor unseren Augen“ gemeint sein. Zum anderen kann aber auch - in Anlehnung an die Intention der Textstelle - an die Unbegreiflichkeit des besonders prägnant im geschundenen „Schmerzensmann“ zutage tretenden Handelns Gottes erinnert und dieses Handeln, das den Sohn, dem Engel dienen, zum Arma-Haltenden und -Tragenden, zum Wundmalgezeichneten und im Sarkophag Stehenden werden läßt, als „ein Wunder vor unseren Augen“ verstanden werden. Beide Betrachtungsweisen sind sowohl für den durch eine Inschrift namentlich ausgewiesenen, anbetend vor dem Altar knienden Papst Gregor d.Gr. als auch für den Betrachter, dem im unter der Darstellung stehenden Text umfangreicher Ablaß für das andächtige Gebet eines Vaterunsers und eines Ave Marias (in Abb.170 sind es drei, in Abb.313f je fünf, in Abb.323 je eins und in Abb.324 je

elf Vaterunser und Ave Maria) vor der Darstellung eines „Schmerzensmannes“ zugesagt wird, möglich. Beide Betrachtungsweisen haben auch in der Darstellung selbst Argumente für sich. Für eine Deutung der Vision als Wunder spricht, daß nicht nur der „Schmerzensmann“ wiedergegeben ist, sondern Altar, Papst, Kardinal und ein weihrauchschwingender Engel einbezogen sind und daß der untenstehende Bildtext auf die Vision Gregors d.Gr. explizit Bezug nimmt. Für eine Deutung des Handelns Gottes als Wunder spricht, daß der „Schmerzensmann“ in dieser Darstellung nicht nur durch die Passion, sondern auch durch die zu beiden Seiten schwebenden Engel, die hinter ihm ein Tuch ausbreiten, gekennzeichnet ist und daß auf dem Altar weder Kelch, Patene noch das auf einem kleinen Pult liegende Meßbuch in Gebrauch sind, eine Meßhandlung also in diesem Moment nicht stattzufinden scheint. Eine eindeutige Entscheidung über die Hintergründe, die zur Einfügung der Papst Gregor d.Gr. in den Mund gelegten Worte führten, ist damit weder durch den Text noch durch die Darstellung herbeizuführen. Unstrittig ist jedoch, daß die Worte im einen wie im anderen Sinn sehr gut passen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Eucharistie, „Gregorsmesse“ (2.2.2.6.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtexte:

iherus cristus

Jesus Christus

a d(omi)no factum est istud et est
mirabile i(n) oculis nostris
(Mc 12,11)

vom Herrn ist das geschehen und ist
ein Wunder vor unseren Augen
(Mk 12,11).

Sanctus Gregorius p(a)pa

der hl. Papst Gregor

Unser herre ih(es)us xp(ist)us erscheyne
s(anc)to Gregorio zue Rome inne /
der borge die man da nennet porta Crucis
uff deme altare iherusalim /
und vo(n) obirgir freude die er da vo(n)
enphingk gap er allen den die mit /
geleygetin knyhi(n) un(n)d mit gantzer
andacht sperchin Ey(n) pater noster /
un(n)d Ey(n) aue maria vor disser figuren
also vil ablas un(n)d gnade als pi- /
ne der selbin kirchin ist diz ist
vierzehindusint jare un(n)d von sehesz- /
un(n)dvierzigk bebistin der geb iglichir
sehesz jare ablas un(n)d von /
viercigk Bischoffin von iglichim
vierzigk dage den ablas un(n)d die /
grosse gnade bestedigite der ? Babist
sanctus Clemens amen /

Unser Herr Jesus Christus erschien
dem hl. Gregor zu Rom in
der Burg, die man Tor des Kreuzes
nennt, auf dem Jerusalem-Altar.
Und aus der Freude, die er daraus
empfing, gab er allen, die mit
gebeugten Knien und voller
Andacht vor dieser Figur ein Vaterunser
und ein Ave Maria sprechen,
soviel Ablass und Gnade wie
dieselbe Kirche sie besitzt.
Dies sind 14000 Jahre. Und von 46
Päpsten, von denen jeder
6 Jahre Ablass gab, und von
40 Bischöfen, von jedem
40 Tage. Den Ablass und die
große Gnade bestätigte der hl. Papst
Sankt Clemens. Amen.

Literatur:

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.18

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.215, 233, *Abb. VI*

316 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich

1495; 17,1 x 11,8 cm

Kommentar: Durch die Bildunterschrift als Nachbildung des ersten, von Papst Gregor d.Gr. nach seiner Vision angefertigten „Schmerzensmannbildes“ ausgewiesen, ist der in den Staatlichen Museen Berlin aufbewahrte Kupferstich des Israel van Meckenem (um 1440/50-1503) ein wichtiger Beleg dafür, daß die Mosaikikone in S. Croce in Jerusalem Rom (Abb.21) im 15.Jh. auf die Zeit Gregors d.Gr. zurückgeführt wurde und die historischen Fakten, nämlich daß die Ikone erst um 1380 nach Rom kam und somit nicht mit einem Ereignis im Leben Gregors d.Gr. zu verbinden ist sowie daß sich in den Werken Gregors d.Gr. keine wirklichen Anhaltspunkte für die Vision finden lassen, nicht bekannt waren. Doch dieser Stich ist darüber hinaus auch per se ein sehr ungewöhnliches Werk. Denn: während ein Teil der vergleichbaren Darstellungen (Abb.313f) in den beigegebenen Texten ein konkretes Umfeld für die Vision Gregors d.Gr. angibt, - nämlich die Konsekration des Leibes in der Messe - und diesem Ereignis der Vergegenwärtigung einen „Schmerzensmann“ beigibt, der ohne Zeichen des Lebens ist, wird in den Texten anderer Darstellungen (Abb.315 und 323f) ein solches Umfeld nicht genannt, jedoch ein Lebenssymptome zeigender „Schmerzensmann“ dargestellt. Im Stich des Israel van Meckenem aber wird das von Gregor d.Gr. in der Vision Geschaute weder - wie in den Abb.313f - durch den beigegebenen Text auf einen konkreten, Vergegenwärtigung ausdrückenden Anlaß bezogen, noch - wie die Abb.315 und 323f - in Form eines „Schmerzensmannes“, der Zeichen des Lebens zeigt, vorgestellt. Vielmehr ist über einem „zeitlosen“ Text ein „zeitloser“ halbfiguriger „Schmerzensmann“ gestochen worden, der seine Unterarme vor dem Körper übereinandergelegt hält und die Hände mit unnatürlich gespreizten Fingern kraftlos nach unten hängen läßt, dessen von einem Kreuznimbus hinterfangenes Haupt weit auf die rechte Schulter gesunken und dessen Augen gebrochen sind. Der „Schmerzensmann“ steht vor einem Kreuz, trägt tiefe Wundmale in den Händen und zeigt eine senkrechte Seitenwunde, aus der Blut fließt, ist jedoch nicht explizit auf die Passion bezogen, sondern zeigt mit dem Granatapfelhintergrund und unbewußt auch mit dem unrichtig nachgeahmten griechischen Kreuztitulus hoheitsvolle Elemente. Die Nachbildung des vermeintlich ersten nach der Vision Gregors d.Gr. angefertigten „Schmerzensmannbildes“ ist - im Unterschied zu den Vergleichsbeispielen - eine Darstellung des den Tod erduldenen Herrn.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

O BACIAEYC THC ΔΟΞHC

der König der Herrlichkeit

IC XC

Jesus Christus

H(a)ec ymago contrefacta e(st) ad
instar et si(mi)litudine(m) illi(us)
p(ri)me ymagi(n)is pie- /
tatis custodite in ecc(les)ia s(an)c(t)e
crucis i(n) urbe romana quam fecerat
de- /
pingi sanctissim(us) gregori(us) p(a)p(a)
magn(a) p(ropter) habita(m) ac s(ibi)
oste(n)sa(m) desup(er) visio(nem) /

Dieses Bild ist nach der Art
und Ähnlichkeit jenes ersten
Andachtsbildes nachgebildet,
das in der Kirche zum Hl. Kreuz in der
röm. Stadt aufbewahrt ist, welches
zu malen
veranlaßte der heiligste Papst Gregor
wegen der von ihm gehaltenen und ihm
von oben gezeigten Erscheinung

Literatur:

- Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.59, 63f
Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.51
Belting,H.: Bild, 1981, S.282, 291
Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.66
Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.106, 115
Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.40, 46, 48, 52
Breitenbach,E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.23, 25
Dobrzeńiecki,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.9f, 21, Abb.4
Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.154
Gamber,K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985, S.67, Abb.7
Garrison,E.B.: Discoveries: BurlM 89, 1947, S.211
Geisberg,M.: Verzeichnis, 1905, S.84
Gorissen,F.: Stundenbuch, 1973, S.556
Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.224
Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst. LCI I(1974), Sp.419
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.7f, 25, 68
Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.20-22, 39f, 42, 117, Abb.5
Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.99, 101, Fig.49
Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.VIf, Xf, XXXIII, Abb.1
Dies.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.94, Abb.4
Millet,G.: Recherches, 1916, S.484
Myslivec,J.: Dvě studie, 1948, S.17
Ortmayr,P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941, S.99, Abb.1
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.1
Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.210, 226
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.262, Abb.1
Parshall,P.: Imago contrafacta: Art History 16, 1993, S.556, 563, 573, 575, Pl.2
Ringbom,S.: Icon, 1965, S.66
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.213f, 289, Abb.686
Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.6
Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.56-58, Fig.2
Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.231
Ders.: Kupferstiche, 1972, S.178, 183, 219f
Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495
Wessel,K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966), Sp.1031f

317 Washington DC, Library of Congress, Kupferstich

um 1495; 14,5 x 13 cm (Blatt), 9 x 8 cm (Bild)

Kommentar: In der Library of Congress von Washington D.C. wird seit 1898, der Übernahme der Gardiner Greene Hubbard Collection, ein Kupferstich auf Pergament aufbewahrt, der auf den ersten Blick Abb.316 zum Verwechseln ähnlich,

doch bei genauerem Hinsehen von diesem Kupferstich zu unterscheiden ist. Die Unterschiede liegen vor allem im Ersatz der Bildunterschrift durch einen breiten Rahmen mit Inschriftband, in der Gestaltung des Hintergrundes, der kein Granatapfelmuster, sondern eine Schraffierung zeigt, sowie in der Verbreiterung der Schulterpartie und einer veränderten Haltung der Hände des „Schmerzensmannes“. Eine Ableitung beider von einem Druckstock ist damit zwar sehr unwahrscheinlich, doch zeigt das Washingtoner Blatt sehr deutlich, daß der mit Abb.316 gezeigte Bildentwurf im Œuvre des Israel van Meckenem (um 1440/50-1503) nicht auf die Erinnerung an das erste, auf eine Vision Papst Gregors d.Gr. zurückgeführte Bild festgelegt war, sondern - wie hier geschehen - von dieser auch gelöst werden und als „Gedächtnisblatt“ für einen Angehörigen der Kölner Universität und Stiftsherren von St. Gereon und St. Ursula Köln dienen konnte.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

O BACIAEYC THC ΔOΞHC	der König der Herrlichkeit
IC XC	Jesus Christus
Orate pro magistro Rutgero de Venlo Canonico Gereonis, sacre pagine licentiato	Betet für Meister Rutger von Venlo, Kanonikus an St. Gereon, der hl. Schrift (geheiligten Wissenschaft) Lizentiat

Literatur:

Breitenbach,E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.21-23, 26, *Abb. auf S.21*

318 Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstich

um 1495; 96 x 88 mm

Kommentar: Ein dritter Kupferstich des Israel van Meckenem (um 1440/50-1503), der sich heute in der Bibliothèque nationale Paris befindet und nach Parshall ein Pendant in der Graphischen Sammlung Albertina Wien (Inv.-Nr.1826, 1013) hat, weist sowohl mit Abb. 316 als auch mit Abb.317 Gemeinsamkeiten auf, stimmt jedoch mit keiner soweit überein, daß ein gemeinsamer Druckstock wahrscheinlich ist. Das Pariser Blatt bezieht sich in der Figurenauffassung und den wesentlichen Ausführungsdetails, einschließlich der Hintergrundgestaltung, auf Abb.317, in dem unter der Darstellung stehenden Text jedoch auf Abb.316. Der Text taucht hier allerdings in einer leicht veränderten Form auf, denn es fehlt gegenüber Abb.316 die Passage „custodite in ecclesia sancte crucis in urbe romana“, d.h. der Bezug auf die Kirche S. Croce in Jerusalem Rom. Da auch dieser Stich laut Bildtext als eine Nachbildung jenes Bildes, „das zu malen veranlaßte der heiligste Papst Gregor d.Gr. wegen der von ihm gehaltenen und ihm von oben gezeigten Erscheinung“ verstanden sein will, kann das Schweigen zum Ort der Erscheinung nur als Unsicherheit, die - wie die Texte der Abb.323f zeigen - im 15.Jh. bestand, gewertet werden.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtexte:

O BACIAEYC THC ΔOΞHC

der König der Herrlichkeit

IC XC

Jesus Christus

H(a)ec 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)issi(mus) grego(rius)
p(a)p(a) m(a)gn(a) p(ro)pter habita(m)
ac sibi oste(n)sa(m) desup(er) visionem/

Dieses Bild ist in Ähnlichkeit
jenes ersten Bildes der Pietas nach-
gebildet, das zu malen veranlaßte
der heiligste Papst Gregor d. Gr.
wegen der von ihm gehalten und
ihm von oben gezeigten Erscheinung.

Literatur:

Breitenbach, E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.23, Abb. auf S.22

Geisberg, M.: Verzeichnis, 1905, S.82

Parshall, P.: Imago contrafacta: Art History 16, 1993, S.556f, 563, 573, 575, Pl.3

b) Darstellungen der „Gregorsmesse“

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 21, 315, 375

319 **Barcelona**, Museo de Arte de Cataluña, Antependium

um 1380; ursprüngl. 52 x 36 cm

Kommentar: In dem Fragment eines Antependiums im Museo de Arte de Cataluña Barcelona ist unter einem maßwerkgeschmückten Spitzbogen eine Darstellung eingefügt worden, deren unterer Teil heute leider zerstört ist. Sie zeigt einen Mönch, einen Bischof und den Kopf einer dritten Person. Während die dritte, nicht näher zu bezeichnende Person auf die aus einer Wolke ragende Halbfigur des „Schmerzensmannes“ blickt, schauen der Mönch und der Bischof auf die Blutstrahlen, die aus den in Händen und Seite sichtbaren Wunden des „Schmerzensmannes“ treten. Da der Körper des „Schmerzensmannes“ in einer Drehung begriffen ist, entsteht zwischen „Schmerzensmann“, Mönch und Altar ein fast abgeschlossenes Bildfeld, das auch den Blick des Betrachters auf die Blutstrahlen lenkt. Doch diese Blutstrahlen, die in Richtung eines auf dem Altar stehenden Kelches rinnen und hier so betont ins Blickfeld gerückt werden, stellen strenggenommen eine Aufweitung des mit Gregor d.Gr. verbundenen Geschehens dar, da dieses - wenn wie in den Bildtexten der Abb.313f ein konkreter Zeitpunkt der Vision angegeben wird - mit der Konsekration des Leibes verbunden wird. Ungewöhnlich und unerklärlich ist ferner, daß aus den drei sichtbaren bzw. den fünf vorhandenen Wunden nur vier Strahlen ausgehen und daß von diesen nicht alle den Kelch treffen. Die von einem katalanischen Mstr. geschaffene Darstellung stellt mit diesen Besonderheiten unter den Darstellungen der „Gregorsmesse“ eine Ausnahmeerscheinung dar.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.230f, 240, 372, *Abb.117*

320 Rhäzüns, St. Georg, Wandmalerei

um 1400

Kommentar: Unter den friesartig angeordneten Wandmalereien der Georgskirche Rhäzüns finden sich auch die Darstellungen eines sog. Feiertagschristus, einer „Gregorsmesse“ und vier ganzfiguriger Hll.. Da diese Darstellungen formal nicht voneinander getrennt sind, ist ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen. Während die Darstellungen des Feiertagschristus und der „Gregorsmesse“ durch nichts einen zwischen ihnen bestehenden Bezug andeuten, wenden sich die vier Hll. nach rechts. Sie scheinen an der Verehrung des „Schmerzensmannes“, der sich Papst Gregor d.Gr. über dem Altar zeigt, beteiligt zu sein. Obwohl auch in den Abb.321-324 und 326-328 andere Anbetende einbezogen sind, ist die Anwesenheit von Hll. ungewöhnlich und höchstens als Anwesenheit von - nach katholischem Glauben - vor Gott Verdienstvollen, die das Geschehen über dem Altar, das sehr bald mit Ablass verbunden worden ist, mit ihren „Verdiensten“ bereichern, zu verstehen. Kernstück der Darstellung der „Gregorsmesse“ bleibt aber der vor einem mit zwei Kerzen, einem Kelch und einem Missale ausgestatteten Altar kniende Papst, dem über dem Altar ein aus einer Wolkenkrause ragender „Schmerzensmann“ erscheint. Dieses Kernstück ist - wie in den Abb.323-326 - mit einigen arma Christi - einer Leiter mit Fußstapfen, einer Geißel, einem Gesicht, dem Hahn, dem Rock, den drei Würfeln, dem Schwammstab, der Lanze, einem weiteren Gesicht, Nägeln, Hammer, Zange, zwei Stöcken, der Dornenkrone, einer Geißel und der Geißelsäule - erweitert, ohne jedoch das Visionsgeschehen in seiner zentralen Bedeutung zu beeinträchtigen. Da der „Schmerzensmann“ - wie in Abb.326 - den ihn anbetenden tiarageschmückten Papst ansieht, ist zwar eine personengebundene Vision Gregors d.Gr., nicht aber eine gerade die Konsekration des Leibes vollziehende Meßhandlung (vgl. die Bildtexte der Abb.313f) dargestellt. Das Missale ist geschlossen und der Zelebrierende mit der Erscheinung und nicht mit dem Meßgeschehen beschäftigt. Die Gründe hierfür können sowohl in einer anderen Form der Überlieferung, die als Grundlage für die Darstellung diente, als auch in der Schwierigkeit, gleichzeitig verlaufende Geschehnisse bildkünstlerisch umzusetzen, liegen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Feiertagschristus (3.4.)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.67, 133, *Abb.18*

Poeschel,E.: Kunstdenkmäler Graubünden, 1937, S.74f, 80

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.215, 218

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.233

Wildhaber,R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.

321 Rouen, Bibliothèque municipale, ms 292 (Y 181), fol 100r
um 1400 / E.14.Jh.; 29 x 19,6 (21,5) cm

Kommentar: In einem französischen, 263 fol umfassenden Pergamentmissale aus Fécamp, das heute in der Bibliothèque municipale von Rouen aufbewahrt wird, ist unmittelbar vor dem auf fol 101 niedergeschriebenen „Te igitur“ die Darstellung einer „Gregorsmesse“ zu sehen. Die Darstellung ist damit hier vor einem Gebet eingefügt, das vor der Wandlung zur Annahme und Segnung der Opfertgaben gesprochen wird. D.h. sie bezieht sich - im Unterschied zu Abb.320 - explizit auf den Aspekt der Überlieferung, der das Geschehen während der Konsekration des Leibes (vgl. die Bildtexte der Abb.313f) ansetzt und ist damit ein wichtiger Beleg, das auch dieser Aspekt der Überlieferung bildkünstlerisch umgesetzt worden ist. Die Wahl der Darstellung für diese Stelle des Missales ist sehr ungewöhnlich, da dort häufiger die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ z.T. mit arma Christi als Initialminiatur (vgl. die Abb.5 und 268-272) erscheint. Die Gestaltung scheint jedoch die „üblicheren“ Darstellungen zu berücksichtigen, indem auch sie einen im Sarkophag stehenden „Schmerzensmann“ zeigt, diesen aber in eine eigene, von allem Irdischen „abgehobene“ Sphäre setzt. Papst Gregor d.Gr., der die Tiara trägt, steht am Altar und zelebriert die Messe. Neben dem Altar hängen Altarvelen über Holzgestellen, von denen das rechte zurückgeschlagen ist, so daß ein Mann mit Tonsur, der in der rechten Bildhälfte kniet, das Geschehen am Altar, aber auch die Erscheinung verfolgen kann. Er blickt wie der Zelebrierende zu der beschädigten Halbfigur des „Schmerzensmannes“ im Sarkophag. Tenor der Darstellung ist, nicht zuletzt durch den teppichartigen Hintergrund im Schachbrettmuster, die Feierlichkeit und Gewichtigkeit des Augenblicks, ohne den Hinweis auf die Passion zu unterschlagen. Die Darstellung ist geprägt von der in einem breiten, die Miniatur umgebenden Randstreifen gezeigten Wechsel von Kreuz und Krone.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Catalogue...de la bibliothèque de Rouen, 1886, S.56

Leroquais,V.: Sacramentaires, 1924, II S.377f

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.231, 372, *Abb.119*

322 Heilsbronn, Klosterkirche, Tympanon des Südportals
1386-1413; 34 cm

Kommentar: Als singuläres Beispiel für die Darstellung einer „Gregorsmesse“ im Bereich der Bauplastik ist die Darstellung im Tympanon des Südportals der Klosterkirche Heilsbronn von besonderer Bedeutung. Das steinerne, rundbogig geschlossene Relieffeld, das dem über dem Türsturz angebrachten Wappen nach zu urteilen, eine Stiftung des Abtes Waldstromer (1386-1413) ist, zeigt über einem mit der facies Christi verhängten Altar einen „Schmerzensmann“ in Halbfigur, der mit seiner rechten Hand auf die Seitenwunde und mit dem Zeigefinger des linken,

angewinkelten Arms nach oben weist, aber weder der einen noch der anderen Geste mit dem Blick folgt, sondern starr geradeaus blickt. Er steht vor einem großen Tuch, das von drei Engeln gehalten wird, und erhält dadurch einen eigenen Raum, an dem die zu beiden Seiten des Altars knienden Personen, links ein Papst und ein Mönch sowie rechts ein Bischof und ein Mönch, keinen Anteil haben. Es ist in dieser Darstellung weder beachtet, daß die Vision Gregor d.Gr. zuteil wird, noch daß dieses in einer gerade stattfindenden Meßhandlung geschieht, vielmehr wird dem durch das Portal Eintretenden ein zeitloser, allgemeingültiger Charakter der Darstellung vermittelt.

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.64

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.66, 133

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.33f

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.28f, 97, 99, 155, *Abb.112*

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.521

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.280, 300

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.213, 231

323 Münnersstadt, Pfarrkirche, Steinrelief

1400-30; 1,94 x 1,75 m

Kommentar: In der 1428 erbauten Privatkapelle der Familie Schunter, die von der Vorhalle des Westturms der Kirche zu erreichen ist, ist an der Ostwand ein Relief angebracht, in dem am unteren Rand anbetend das Stifterehepaar mit neun Kindern, links sechs Söhnen, rechts drei Töchtern sowie der ersten Ehefrau, verewigt ist. Die unter dem Relieffeld angebrachte Inschrift jedoch bezieht sich nicht - wie bei einem Epitaph - auf die Stifter mit ihren Lebensdaten, sondern auf die über der Stifterfamilie angebrachte Darstellung der „Gregorsmesse“, damit allerdings indirekt auch auf die Stifter, denn der Text verspricht denen Ablass, die die Erscheinung, die Gregor d.Gr. hatte, in andächtigem Gebet verehren. Dies tun die Familienangehörigen, indem sie mit gefalteten Händen nach oben zu dem in einem Sarkophag über einer facies Christi erscheinenden „Schmerzensmann“ sehen. Doch der „Schmerzensmann“ erwidert ihre Zuwendung nicht, sondern steht aufrecht mit seitlich bis in Schulterhöhe erhobenen Händen und sieht entrückt in die Ferne. Er befindet sich - wie in Abb. 321 - in einer von irdischen Gegebenheiten abgesetzten Sphäre, deren äußeres Zeichen der auf einer Wolke schwebende Sarkophag ist. In dieses Abgehobensein sind mit den in den Handflächen und der Seite sichtbaren Wunden und den hinter dem „Schmerzensmann“ aufgereihten arma Christi, dem Kreuz mit Titulus, Geißel und Rute, der hinter dem Sarkophag stehenden Lanze und dem rechts neben dem Sarkophag stehenden Schwammstab, Zeichen der Passion, d.h. Zeichen des irdischen Lebens und Leidens, hineingenommen und mit den auf halber Höhe angebrachten Ganzfiguren der Maria und des Johannes Zeugen der Passion zugeordnet. D.h. die Identität zwischen dem, der die Passion durchlitten hat, und dem, der in ei-

ner Vision gegenwärtig sein kann, wird betont. Doch ist dieser in der Vision Gegenwärtige nach dem Bildtext nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit dem, der in der Eucharistie gegenwärtig ist. Zwar knien der Papst, der die Tiara trägt, sowie ein Bischof am Altar, doch das Meßbuch auf dem Altar ist geschlossen und auch sonst deutet - wie in den Abb.320, 322, 324f und 327 - nichts darauf hin, daß gerade eine Messe gefeiert wird.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtexte:

inri	Jesus von Nazareth, König der Juden
unser her ihesus crist erschein sant	Unser Herr Jesus Christus erschien dem
greioro v rom i der bwrg /	hl. Gregor zu Rom in der Burg,
di man nent porta crucis uf dem altar	die man Tor des Kreuzes nennt, auf
iherusalem und von ivbrige freiud die /	dem Jerusalem-Altar und von der Freude,
er da von enphing da gab er allen den	die er davon empfing, gab er all' denen,
die mit gebeivgten knien und mit andaht /	die mit gebeugten Knien und mit Andacht
sprechen in pater noster und in ave maria	ein Vaterunser und ein Ave Maria vor
vor diser figur also vil ablas und gn- /	dieser Figur sprechen, soviel Ablass und
ad als in der selben kirchen da sint firche	Gnade wie diese Kirche besitzt. Dies
tawsent iar und von ses und fircig /	sind 14000 Jahre. Und von 46
bepsten der gab ir ichlicher ses iar aplos und	Päpsten, da gab jeder 6 Jahre Ablass, und
vo(n) fircig bisschof und von ichlichem f- /	von 40 Bischöfen, von jedem 40
ircig tag den ablas un die grosen gnad	Tage. Den Ablass und die große Gnade
bestettiget der heilig bab sanctus clemens. /	bestätigte der hl. Papst Sankt Clemens.

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.60, 64f

Ders.: Pie Jesu, 1931, S.94

Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.51, 63f

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.66f, 133

Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.46

Dünninger,H.: Ablassbilder: Jahrbuch für Volkskunde 8, 1985, S.81

Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.148-150, Abb.2

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.69f

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.52f, 54, 56f, 65, 123, Abb.14

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXVIII

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.28, 117

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.521f

Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.62

Ulrich,E.; Krohm,H.: Magdalenenkirche Münnerstadt, 1995, S.9

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.230

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.215, 231f

324 Karlstadt, Pfarrkirche, Wandmalerei

1.H.15.Jh.; 3,25 x 2,65 m

Kommentar: Sowohl in der Gestaltung der Darstellung als auch in dem beigegebenen

Bildtext sind Gemeinsamkeiten zu Abb.323 festzustellen, doch in beidem ist das Wandbild auf der Südwand des Querschiffs der Pfarrkirche St. Andreas auch von Abb.323 abzusetzen. Die Gemeinsamkeiten beider Darstellungen bestehen in der Wiedergabe einiger arma Christi, dem Kreuz mit Titulus, einer am Querbalken hängenden Geißel und Rute sowie Lanze und Schwammstab, in der Haltung der Hände und in der Wiedergabe von Wunden in den Händen und der Seite. Anders ist in der Münnerstädter Darstellung, daß der in Bedeutungsgröße dargestellte „Schmerzensmann“ hier nicht in eine abgehobene Sphäre gesetzt ist, sondern vor einem auf dem Altar stehenden - perspektivisch verzerrten - Sarkophag aus einer Wolkenkrause auftaucht, daß er seinen Kopf nach rechts gewendet hat und auf den neben dem Altar knienden Papst blickt und daß drei weitere Personen, und zwar ein hinter dem Papst etwas abseits stehender, aber andächtig das Geschehen beobachtender Pilger und auf der anderen Seite ein Bischof und eine weitere männliche Person hinter dem Bischof die Erscheinung des „Schmerzensmannes“ wahrnehmen. Die Darstellung ist damit für die Umstehenden stärker personal und „faßbar“ ausgerichtet. Für den Betrachter jedoch ist sie „entrückt“, und zwar optisch durch einen gemalten Vorhang, der an Ringen an einer Stange hängt und dessen Ränder mit einer Borte besetzt sind, aber auch spirituell durch die Forderung von elf Vaterunsern und elf Ave Maria, die höchste geforderte Anzahl an Gebeten (vgl. die Bildtexte zu Abb.170: dort sind es drei, Abb.313f: dort sind es fünf, sowie Abb.315 und 323: dort ist es eins).

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtext:

Vnser herre ihesus cristus erschein
s(anc)to gregorio zu rome in dere borg die /
man da nennet porta auria vor dem
altar iherusalem als von iubriger /
freude die der hivon enphing
investiret auch den die mit gebeugeten /
binen vnd mit andacht elf from patter
noster vn 11 ave maria vor /
deser figure also vil applas vnd
gnade als in der selbin /
firsen tvsent iar vnd von ses
vnd firsig bebisten der /
iar applas vn(n) vo(n) firsig bischofe(n)
vo(n) iglichem firsig tage /
die grose

Unser Herr Jesus Christus erschien dem
hl. Gregor zu Rom in der Burg, die
man goldenes Tor nennt, vor dem
Jerusalem-Altar. Aus übergroßer
Freude, die er davon empfing,
gab er denen, die mit gebeugten
Beinen und mit Andacht elf fromme
Vaterunser und 11 Ave Maria vor
dieser Figur (sprechen), ebensoviel Ab-
laß und Gnade, wie in derselben (sind):
14.000 Jahre. Und von 46
Päpsten, von denen (gab jeder 6)
Jahre Ablass und von 40 Bischöfen,
von jedem 40 Tage
Die große (Gnade bestätigte der hl. Papst
Sankt Clemens.)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.60, 65

Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.51

- Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.132
 Bertelli,C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.46
 Dünninger,H.: Ablaßbilder: Jahrbuch für Volkskunde 8, 1985, S.81
 Endres,I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917, S.150, *Abb. 1*
 Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986
 Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.70f
 Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.27, 54f, 57, 119, Abb.8
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.28
 Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.521
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.263
 Thomas,A.: Urbild: RivAC X, 1933, S.62f, Fig.4
 Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.215, 232

325 Berlin, Staatliche Museen, Holzschnitt

1410-30; 27,1 x 19,5 cm

Kommentar: Nur nach genauerem Hinsehen als Darstellung der „Gregorsmesse“ zu erkennen ist der kolorierte niederrheinische Holzschnitt aus den Staatlichen Museen zu Berlin, denn auf ihm ist der am Altar kniende Papst, der ein leeres Spruchband in den anbetend erhobenen Händen hält, in eine „Nebenrolle“ abgedrängt. Stark in den Vordergrund gerückt ist hingegen der auf dem Altar zwischen Leuchtern, Kelch und Hostie stehende, ganzfigurige „Schmerzensmann“, der in seinen vor dem Körper nach oben gekreuzten Armen Rute und Geißel hält. Der nur mit einem Lententuch Bekleidete zeigt in Händen und Füßen sowie in der Seite die Wunden der Passion. Er hat sein dornengekröntes, nimbiertes Haupt nach rechts, zu der dort stehenden Maria gewendet, die in scheuer Anbetung verharrt, während der auf der anderen Seite stehende Johannes trauert. Alle nicht von Personen „besetzten“ Bildräume in dieser ungewöhnlichen „Gregorsmesse“ sind mit arma Christi gefüllt. So ragt hinter dem „Schmerzensmann“ ein Kreuz auf, in dessen Querbalken Nägel stecken und neben dessen Enden Sonne und Mond stehen. So sind Schwert, Silberlinge, Zange, Hammer, die Handwaschung des Pilatus, der Judaskuß, der gleichzeitig den Tod des Judas darstellt, eine Fackel, zwei Stöcke, eine Taukrone, eine auf den „Schmerzensmann“ weisende Hand, ein (Essig-)Gefäß, die Geißelsäule, Lanze, Schwammstab, Messer, eine Leiter mit Fußstapfen, der Hahn, ein offener Sarkophag, über dessen Rand das Grabtuch hängt, die Würfel und die Augenbinde sowie an der linken Seite des Altars noch eine Lampe zu sehen. Bei dem Gewicht, daß die arma Christi in dieser Darstellung haben, ist zu fragen, ob sie als Inhalt der Vision Gregors d.Gr. oder als Beigabe des Künstlers, die der Vision Nachdruck verleihen, diese spezifizieren sollen, zu verstehen sind. Beides ist prinzipiell möglich, da das angeblich auf Veranlassung von Gregor d.Gr. gemalte Bild (vgl. Abb.21 und 316) einen „Schmerzensmann“ zeigte und für dessen Darstellung die Beigabe von arma Christi eine häufige Erscheinung ist (vgl. Abb.101-187). Wie in den Abb. 320, 322, 324 und 326f wird auch in diesem Holzschnitt deutlich, daß eine „Gregorsmesse“ keinen konkreten Moment eines Meßgeschehens wiedergeben muß, sondern auch ein „zeitloses“ Bild Jesu Christi sein kann.

andere mögliche Zuordnungen:

- Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
- Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)
- Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)
- Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)
- Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

- Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.67
- Europäische Kunst, 1962, S.294f
- Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.71
- Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.72
- Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.233, 372, *Abb.121*

326 Madrid, Prado, Retabel

vor 1422; 1,12 x 0,62 m

Kommentar: Sehr viel konzentrierter als Abb.325 ist die Darstellung der „Gregorsmesse“ auf einem Retabel aus S. Benito el Real Valladolid, das heute im Prado in Madrid aufbewahrt wird, angelegt. Der Papst kniet hier barhäuptig vor dem Altar und hält die Hostie in den Händen. Neben ihm knien als Ministranten zwei Mönche, die Kerzen halten. Alle drei blicken zu dem hinter der Mensa aus einem Sarkophag aufragenden „Schmerzensmann“, der hier ein Gegenüber auf gleicher Höhe ist, ein Gegenüber, daß sein Haupt Gregor d.Gr. zuneigt und diesen ansieht, ja sogar die Hände mit den Wundmalen auf die Altarmensa legt, die Kelch und Tiara trägt, d.h. von dem Zelebrierenden benutzt wird. Diesem ganz und gar nicht „abgehobenen“ „Schmerzensmann“ sind im Hintergrund fein säuberlich auf dem Querbalken eines Kreuzes mit Titulus aufgereiht arma Christi, links eine Geißel, rechts die Dornenkrone, Nägel, eine Zange, Seile, Lanze und Schwammstab, eine zweite Geißel und eine Leiter, beigegeben. D.h. auch hier wird die Erscheinung, die Gregor d.Gr. der Legende nach zuteil wurde, auf die Passion bezogen, doch ist der Kern der Darstellung tatsächlich eine Meßhandlung Gregors d.Gr., in der gerade die Hostie konsekriert wird. Die Darstellung, die von einem über Säulen ruhenden Rundbogen mit eingefügtem Rundbogenfries umgeben wird, folgt mit der Wiedergabe einer in ihrem Zeitpunkt festgelegten Meßfeier der Überlieferung zur „Gregorsmesse“ ungewöhnlich treu.

andere mögliche Zuordnungen:

- Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
- Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)
- Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)
- Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtext:

i(esus) n(azarenus) rex iudeor(um)

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

- Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.226
- Ders.: Kupferstiche, 1972, S.212, 238, 372, *Abb.125*

327 Sossau, Kirche, Steinrelief

um 1430; 95 cm

Kommentar: In der Vorhalle der Kirche zu Sossau befindet sich ein farbig gefaßtes, hochrechteckiges Relief, das oben mit einem Korbbogen abgeschlossen wird. Wie in Abb.325 ist der nach der Legende die Messe zelebrierende Papst Gregor d.Gr. nur sehr klein im Randbereich dargestellt. Er kniet - ebenso wie ein Bischof auf der gegenüberliegenden Seite - an einem überdimensionalen Altar. Beide wenden sich andächtig dem über dem Altar erscheinenden „Schmerzensmann“ zu, können dies jedoch schon aus Gründen der für die einzelnen Bildelemente gewählten Maßverhältnisse nicht im Rahmen einer Meßfeier tun. Der hohe Altar, der bis auf eine an der Vorderseite herabhängende facies Christi leer ist, ist in dieser Darstellung wie eine Bühne, die dem alle anderen Figuren an Größe überragenden „Schmerzensmann“ den nötigen Raum verschafft, damit sich dieser vor einem von zwei Engeln ausgebreiteten Tuch entfalten kann. Die Halbfigur, die leicht nach rechts geneigt ist, hat Zeigefinger und Daumen der rechten Hand an die Seitenwunde gelegt und die linke Hand wundmalweisend erhoben. Der „Schmerzensmann“ blickt mit nur mühsam geöffneten Augen gequält - über Papst und Bischof hinweg - in Richtung eines entfernt stehenden Betrachters, dem er auch die Wunden in Seite und Hand vorweist. Die Darstellung ist somit keine Darstellung eines die Person Gregors d.Gr. betreffenden Geschehens, sondern „benutzt“ dieses Geschehen als Rahmen für eine sich an einen Betrachter wendende „Schmerzensmannndarstellung“.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.60, 65

Ders.: Pie Jesu, 1931, S.112

Ders.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.64

Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.116

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.28, 31, 68, 99f, 104, 155, Abb.111

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.522-524, 526, Abb.2

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.231

328 London, British Museum, Tafelbild

um 1453

Kommentar: Die Kartäuser von Villeneuve-lès-Avignon gaben 1453 bei Enguerrand Charonton (um 1410 - um 1461/66) für ihren Altar der hl. Stadt ein Tafelbild in Auftrag, in das die Vision Gregors d.Gr. in S. Croce in Gerusalemme in Rom aufgenommen werden sollte. Das im Ergebnis dieses Auftrags entstandene, heute im British Museum London aufbewahrte Werk zeigt die Vision in der mittleren Zone zwischen einer Marienkrönung in der oberen und der Darstellung von Verdammten in der unteren Zone, jedoch in einer recht ungewöhnlichen Weise. Denn: Charonton läßt von dem dargestellten Kirchengebäude, das er neben einem bildbestimmenden Kreuz und hinter der Epiphanie des Mose am brennenden Dornbusch ins Bild

setzt, die Westwand weg. Auf diese Weise ist ein Blick ins Langhaus und auf den sich dort vollziehenden reichen Altardienst möglich. Der Zelebrierende, um den sich zahlreiche Mönche drängen, kniet am Altar und betet den über dem Altar erscheinenden, bis zu den Knien im Sarkophag stehenden „Schmerzensmann“ an. Der nur mit einem dünnen Lendentuch bekleidete, im Vergleich zu den anderen Dargestellten überdimensionierte „Schmerzensmann“, der die Arme mit den Wundmalen in den Händen vor dem Körper nach unten kreuzt, scheint die ihm erwiesene Zuwendung zu erwidern. Die hagere Gestalt neigt ihr dornengekröntes Haupt leicht nach rechts. Es ist bemerkenswert, daß in dieser Darstellung bei der an sich recht treuen Anlehnung an die Legende kein Bezug auf die Wandlung der Hostie gegeben ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtext:

Moyses, moyses (Ex 3,4)

Mose, Mose (Ex 3,4)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.291

Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.47, 53, Abb.21

Breitenbach, E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974, S.25

Lorenz, M.: Gregoriusmesse, 1956, S.95-97, 138f, Abb.48

Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.99

Parshall, P.: Imago contrafacta: Art History 16, 1993, S.575

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.218f, 230

2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam

329 New York, Pierpont Morgan Library, M 853, fol 2

1370-1406; 39,3 x 28,1 cm

Kommentar: Die 43 fol starke, von Nikolaus von Brünn illustrierte Geschichte des Leibes Christi, die 1951 in die Pierpont Morgan Library New York gekommen ist und dort als M 853 geführt wird, beginnt nach einem Porträt des Auftraggebers Wilhelm von Österreich (1370-1406) über fünf Wappen auf fol 2 mit dem Text zur Vesper des Fronleichnamfestes, der Psalmverse (Ps 110f, 116, 128 und 147) mit Antiphon, eine Kurzlesung (Kapitel) aus 1 Kor 11 und das Responsorium aus Lk 14 beinhaltet. Der Textbeginn und damit der Beginn jenes Buches, das das gesamte von Thomas von Aquin erarbeitete Offizium zum Fronleichnamfest enthält, ist durch eine Initiale markiert, die die Halbfigur eines „Schmerzensmannes“ zeigt. Die sich darin ausdrückende Programmatik wird durch den auf der gegenüberliegenden Seite abgebildeten Auftraggeber unterstützt, denn dieser hält zu der figürlich ausgeführten Initiale gewendet ein Schrifband mit den Worten „Ave verum corpus Christi“ und begrüßt damit den „Schmerzensmann“ explizit als wahren Leib. Die Halbfigur ist in den Buchstaben S eingefügt, dessen oberer und unterer Abschluß einen Rahmen für die Darstellung bildet, dessen Diagonale jedoch vom leicht nach

rechts geneigten Körper und dem von diesem ausgehenden Strahlenkranz verdeckt wird. Die Darstellung ist allerdings mit dieser in der Gesamtanlage zu beobachtenden Tendenz des „Überstrahlens“ nicht zu erfassen, denn ihr sind mit den Wundmalen in den verkrampft vor dem Körper gehaltenen Händen, der klaffenden Seitenwunde und der auf dem Haupt sitzenden kräftigen Taukrone auch an die Passion gemahnende signa beigegeben, die einen zweiten Pol beschreiben. Doch selbst als wichtiger Teil des Programms hat die „Schmerzensmann-darstellung“ nichts Schrilles, Plakatives, sondern bleibt im Vergleich zu dem in zwei Kolonnen angeordneten Text und dem glatten Rahmen, an den sich nach außen ornamental angeordnete pflanzliche Rahmenteile anschließen, eher unscheinbar und verlangt vom Betrachter ein genaueres Hinsehen.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Bildtexte:

Incipit hystoria d(e) cor-
pore xp(ist)i.
In vesp(er)is
s(upe)r ps(almum) ant(iphona)

Sacerdos i(n)
(a)eternum christus domi-
nus secundum ordine(m)
melchisedech (Ps 109,4) panem et
vinum obtulit. P(sal)m(u)s
Dixit dominus (Ps 109,1) an(tiphona)
Miserator dominus escam
dedit (Ps 110,4f) timentib(us) se
in memoriam suorum
mirabillium. p(sal)m(u)s Con-
fitebor tibi (Ps 110,1) ant(iphona) Cali-
cem salutaris accipia(m)
(Ps 115,13)
et sacrificabo hostiam
laudis (Ps 115,17). p(sal)m(u)s Credidi
propter (Ps 115,10) ant(iphona) Sicut
nouelle olyuarum ecc(lesia)e
filii sunt in circuitu me-
se domini (Ps 127,3f). p(sal)m(u)s Beati
omnes (Ps 127,1). ant(iphona) Qui pa-
cem ponit fines ecclesi(a)e
frumenti adipe saciat
(Ps 147,14)
nos dominus. ps(almus) Lau-
da ierusalem (Ps 147,12). Cap(itulum)
Dominus ihesus
in qua nocte trade-
batur accepit pane(m)
et gracias agens fre-
git et dixit: accipite

Es beginnt die Historia zu
Fronleichnam.
In der Vesper
zum Psalm die Antiphon.

Als Priester in
Ewigkeit hat Christus, der Herr,
nach der Ordnung des
Melchisedeck (Ps 110,4) Brot und
Wein dargebracht. (Psalm.)
Der Herr sprach (Ps 110,1): (Antiphon.)
Der Herr, der Erbarmer, hat
Speise gegeben (Ps 111,4f) denen die ihn
fürchten, zum Gedächtnis an seine
Wunder. (Psalm.) Ich
werde dich preisen (Ps 111,1).(Antiphon.)
Ich werde den Kelch des Heils nehmen
(Ps 116,13)
und ich werde das Opfer des
Lobes opfern (Ps 116,17). (Psalm.) Ich
habe geglaubt wegen (Ps 116,10) (Anti-
phon.) Wie junge Ölbäume
sind die Söhne der Kirche um den Tisch
des Herrn (Ps 128,3f) (Psalm.) Wohl
allen (Ps 128,1). (Antiphon.) Der Frieden

schafft den Grenzen der Kirche,
der Herr sättigt uns mit bestem Weizen
(Ps 147,14)
(Psalm.) Lobe
Jerusalem (Ps 147,12). (Kapitel.)
Der Herr Jesus, in der
Nacht, da er verraten ward,
nahm er das Brot,
dankte und brach's
und sprach: Nehmt

et manducate hoc
est corpus meum
quod p(ro) uobis trade-
tur hoc facite i(n) me-
am commemorac(i)o(nem) (I Cor 11,23f)
Deo gra(tia)s (I Cor 1,4) Responso(r)i(um)
Homo quidam fecit ce-
nam magnam et misit
servum suum hora cen(a)e
dicere invitatis ut veni-
rent. Quia parata su(n)t
omnia. (Lc 14, 16f) Venite come-
dite panem meum et bi-
bite vinum q(uo)d miscui
(Prv 9,5)...

und eßt; Das
ist mein Leib,
der für euch hingegeben wird;
das tut zu meinem
Gedächtnis (1 Kor 11,23f).
Dank sei Gott. (1 Kor 1,4) (Respons.)
Es war ein Mensch, der machte
ein großes Abendmahl und sand-
te seinen Knecht aus zur
Stunde des Abendmahls, den Ge-
ladenen zu sagen: Kommt, denn es ist
alles bereit! (Lk 14,16f) Kommt, esset
von meinem Brot und trinkt von
dem Wein, den ich gemischt habe
(Spr 9,5)...

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.237, Fig.26

Harrsen,M.: Manuscripts, 1958, S.VII, 56-58

Abbildung: Pierpont Morgan Library New York

330 München, Bayerische Staatsbibliothek, cIm 8201, fol 94v
um 1415; 2°

Kommentar: Durch eine Vielzahl von kleineren Textbeigaben in Medaillons, Spruchbändern und formlos eingestreuten Inschriften sowie durch zahlreiche kleinfigurige Personendarstellungen wirkt das in Feder ausgeführte Blatt aus einer Pergamenthandschrift des Benediktinerklosters Metten auf den ersten Blick wie ein undurchdringliches, kaum zu lichtendes Dickicht an Gedanken und Formen. Doch dieses Dickicht beginnt sich zu lichten, sobald das Fronleichnamsfest - was bei einer Handschrift, die auf fol 1-37 die Evangelien, auf fol 38-79 die Schrift „de laudibus S. Crucis“ des Hrabanus Maurus und auf fol 80-107 die Biblia pauperum bringt, nicht selbstverständlich ist - als Rahmen für alle Gedanken und Formen erkannt ist. Im zentralen, in seiner Größe deutlich abgesetzten Bildfeld erscheint die mit einem weiten Mantel bekleidete, sehr schlanke Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“ über einem Altar, an dem gerade die hl. Messe gefeiert, welche von einem Ministranten, von einer bunt gemischten Menschengruppe zur Linken des zelebrierenden Priesters, einer Gruppe rechts kniender gleichgekleideter Chorsänger und zehn zu beiden Seiten des „Schmerzensmannes“ schwebender ministrierender Engel verfolgt wird. Daß diese Meßfeier in ihrem Verlauf bei der Wandlung der eucharistischen Gaben angelangt ist, wird äußerlich durch die Elevation der Hostie und durch das vom „Schmerzensmann“ mit der rechten Hand gehaltene Spruchband, inhaltlich jedoch durch die Tatsache, daß die Füße des „Schmerzensmannes“ den Kelch bzw. die Hostie berühren, deutlich. Über dem „Schmerzensmann“ schwebt die Taube des Hl. Geistes und über dieser thront inmitten der neun Engelschöre Gott-Vater mit Maria, d.h. irdische und himmlische Liturgie sind in Verbindung miteinander gesehen. Dieser figürlich ausgeführten Form des „Herrenleibes“ schließen sich die

zahlreichen Textstücke aus biblischen Quellen, Kirchenväterschriften, der Papstüberlieferung und der kirchlichen Dichtung unmittelbar an. Einige Medaillons (gekennzeichnet durch arabische Zahlen) und Spruchbänder (gekennzeichnet durch römische Zahlen) beziehen sich speziell auf einzelne Strophen bzw. Strophenteile verschiedener, dem Fronleichnamfest zugehöriger Hymnen des Thomas von Aquin. Dies sind:

1. der Hymnus „Lauda Sion Salvatorem“, der der Sequenz am Fronleichnamfest entspricht. Seine Strophe 3b ist in II und 16, die Strophe 5a in I und die Strophe 10a auf dem Pult zu finden.
2. der Hymnus „Pange lingua gloriosi corporis mysterium“, der der Vesperhymnus zu Fronleichnam ist. Seine Strophe 5 findet sich in 1 und VIII.
3. der Hymnus „Sacris solemniis iuncta sint gaudia“, der der Nocturnhymnus für Fronleichnam ist. Seine 5. Strophe taucht in III und seine 6. Strophe in VI und VII auf.
4. der Hymnus „Verbum supernum prodiens nec Patris“, der als Laudes- und Prozessionshymnus zu Fronleichnam verwendet wird. Seine 1. Strophe findet sich unter 2.

Das fol 98v der als clm 8201 in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrten HS ist zwar auch nach dieser „Entzifferung“ noch nicht bis ins letzte Detail transparent, doch ist jetzt mit Sicherheit festzuhalten, daß die Darstellung des „Schmerzensmannes“ hier in einem Kontext erscheint, der sie überaus eng an die am Fronleichnamfest im Mittelpunkt stehenden eucharistischen Gaben anschließt.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Trinität (3.1.)

Bildtexte:

10 ●		1 ●	2 ●	3 ●		4 ●
11 ●	A →				B →	5 ●
12 ●			C ↓			6 ●
	D →	E →		F →	G →	
13 ●	H →	I →	J →	K →	L →	7 ●
14 ●	I ➡				V ➡	8 ●
15 ●	II ➡				VI ➡	9 ●
	III ➡		M ↑		VII ➡	
	IV ➡				VIII ➡	
					N →	
16 ●		18 ●	19 ●	20 ●		17 ●

Medaillons (●):

1 Tantum ergo Sacramentum · Venerémur cernui / Et antiquum documentum ·
Nouo cedat ritui / Prestet fides supplementum · Sensuum defectui. (Hymnus in die
corporis Christi ad vespas)

Laßt uns tiefgebeugt verehren · ein so großes Sakrament / Dieser Bund wird
ewig währen · und der alte hat ein End / Unser Glaube soll uns lehren · was das
Auge nicht erkennt. (Hymnus zur Vesper am Fronleichnamstag)

- 2 Verbum supernum prodiens / nec patris linquens dexteram / ad opus suum
exiens / venit ad vite vesperam (Hymnus in die corporis Christi ad laudes)
**Das Wort von oben, hervorgehend und die rechte Hand des Vaters nicht
verlassend, zu seinem Werke ausgehend, kam zum Abend seines Lebens.
(Hymnus zur Laudes am Fronleichnamstag)**
- 3 Missus ab arce patris natus orbis conditor in terris atque ventre virginali factus
caro prodiit
**Gesandt von der Burg des Vaters, als Schöpfer des Erdkreises auf Erden
geboren und im Leib einer Jungfrau Mensch geworden zeigte er sich.**
- 4 Sanctus petrus apostolus · Mathei sexto decimo · Tu es christus · filius dei uiui
(Mt 16,16)
**Der hl. Apostel Petrus: Matthäus 16: Du bist Christus, des lebendigen
Gottes Sohn! (Mt 16,16)**
- 5 Paulus ad corinthios I Probet autem seipsum homo et sic de pane illo edat
et de calice bibat (I Cor 11,28)
**Paulus im ersten (Brief) an die Korinther: Der Mensch prüfe aber sich selbst,
und so esse er von diesem Brot und trinke aus diesem Kelch (1 Kor 11,28).**
- 6 Augustinus · Quid potuit deus plus dare sacerdotibus quam seipsum creare
sumere et ministrare ...
**Augustinus: Was konnte Gott den Priestern mehr geben als sich selbst zu
schaffen, zu nehmen und herzugeben ?**
- 7 Ieronimus · Quid ? cum mulieribus tu sacerdos qui ad altare dei ? qui
eisdem labiis oscularis filium virginis quibus osculatus es ?
**Hieronymus: Was ? mit den Frauen, Priester, der du zum Altar Gottes ? , der
du den Sohn der Jungfrau mit denselben Lippen küßt, mit denen du ? geküßt
hast ? .**
- 8 Innocencius papa: Corpus xpi est in celo localiter in verbo personaliter · et
in altari sacramentaliter (Innocentii III papae De sacro altaris mysterio libri sex, liber
IV, capitulum XLIV)
**Papst Innozenz: Der Leib Christi ist im Himmel örtlich im Wort (dagegen)
persönlich · und auf dem Altar sakramental (Papst Innozenz' III sechs Bücher
über das Geheimnis des hl. Altars)**
- 9 Melchisedech vero rex salem proferens panem et vinum Erat autem sacerdos
dei altissimi (Gn 14,18)
**Aber Melchisedek, der König von Salem, trug Brot und Wein heraus. Und er
war ein Priester Gottes des Höchsten. (Gen 14,18)**
- 10 Sanctus Johannes baptista · Johannis (primo capitulo) Ecce agnus dei ecce
qui tollit peccata mundi (Io 1,29)
**Der hl. Johannes d.T.: Johannes (im ersten Kapitel): Siehe, das ist Gottes
Lamm, das der Welt Sünde trägt! (Joh 1,29)**
- 11 Johannis primo capitulo · Verbum caro factum est et habitauit in nobis et
vidimus gloriam eius quasi vnigeniti a patre plenum gratie et veritatis (Io 1,14).
**Johannes im ersten Kapitel: Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns,
und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes
vom Vater, voller Gnade und Wahrheit (Joh 1,14).**
- 12 Gregorius Quis fidelium dubitare poterit · in ipsa hora inmolacionis celos
aperiri et angelos descendere et cetera (Sancti Gregorii Magni Dialogorum, liber
IV, capitulum 58)
**Gregor: Welcher der Gläubigen wird zweifeln können · daß in der Stunde des
Opfers selbst die Himmel geöffnet werden und Engel herabsteigen etc. (Des hl.
Gregor d.Gr. Dialoge, 4. Buch, Kapitel 58)**
- 13 Ambrosius · Posuisti domine misterium istud in virtute spiritus tui di · hec
quocienscunque facitis in mei memoriam facietis (Precatio prima hactenus
Ambrosio attributa; In preparatione ad missam)

Ambrosius: Herr, du setztest jenes Geheimnis durch die Macht deines Geistes, als du sagtest: sooft auch immer ihr dies tut, so werdet ihr es zu meinem Gedächtnis tun (erstes Gebet, das bisher Ambrosius zugeschrieben wurde; Zur Vorbereitung auf die Messe)

14 Anacletus · Sacerdos est vas catholicum sepulchrum domini tuba euangelii
preco iusticie minister salutaris

Anaklet: Der Priester ist ein katholisches Gefäß, das Grab des Herrn, eine Trompete des Evangeliums, ein Herold der Gerechtigkeit, ein Diener des Heils

15 Abraham genesis xvij Ponam buccellam panis et confortate cor vestrum
postea transibitis (Gn 18,5)

Abraham, Genesis 18: Und ich will euch einen Bissen Brot bringen, daß ihr euer Herz labet; danach mögt ihr weiterziehen. (Gen 18,5)

16 Ecclesia · Vetustatem nouitas vmbram fugat veritas noctem lux eliminat

Ecclesia: Die Neuigkeit verscheucht das Alter und den Schatten die Wahrheit, das Licht treibt die Nacht aus.

17 Synagoga · Cecidit corona capitis nostri ve nobis quia peccauimus ideo
contenebrati sunt oculi nostri (Lam 5,16-17)

Synagoge: Die Krone ist von unserem Haupt gefallen. O weh, daß wir so gesündigt haben! Deshalb sind unsere Augen trübe geworden (Klgl 5,16f).

18 keine Inschrift vorhanden

19 Si missam dicis / post amplexum meretricis / Ibis ad antra stigis /
quoniam xpum crucifigis / · Poeta ·

Wenn du die Messe sprichst / nach der Umarmung einer Dirne, / wirst du zu den Höhlen des Totenreiches gehen, / weil du Christus kreuzigst. / Der Dichter.

20 · Poeta · Presbiter in mensa / christi quid agas bene pensa · / aut tibi vita
datur / aut (tibi) mors eterna paratur /

· Der Dichter · Priester, erwäge beim Tisch Christi wohl, was du tust: entweder wird dir das Leben gegeben, oder dir wird der ewige Tod bereitet.

Inschrift zwischen Medaillon 12 und 13:

archangelorum nec supernis spiritibus sed hominibus. non omnibus
sed tantum sacerdotibus commissa est tanti sacramenti celebratio
(Nicht der Schar) der Erzengel oder den himmlischen Geistern, sondern den Menschen, nicht allen, sondern nur den Priestern ist die Zelebrierung eines so bedeutenden Sakraments anvertraut worden.

Inschrift zwischen Medaillon 13 und 14:

Exodi XIX Sacerdotes qui accedunt ad dominum sanctificentur. ne percuciat
eos deus (Ex 19,22)
(Auch) die Priester, die sonst zum Herrn nahen dürfen, sollen sich heiligen, daß der Herr sie nicht zerschmettere. (Ex 19,22)

Spruchbänder (↑, ↓ oder →):

A Dominus possedit me inicio viarum a. m. gen. (Prv 8,22)

Der Herr hat mich schon gehabt im Anfang seiner Wege, ehe er die Welt schuf.
(Spr 8,22)

B Ego in altissimis hito et thronus meus in nubibus est (Sir 24,7)

Ich wohne in den Höhen und mein Thron ist in den Wolken (Sir 24,7).

C Vere filius meus es tu. ego hodie genui te (Ps 2,7) in te mihi complacuit.

Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt (Ps 2,7), an dir habe ich Wohlgefallen.

D chorus throni

Chor Throne

E chorus cherubim

Chor Cherubim

F chorus seraphim

Chor Seraphim

G chorus d(omi)naciones

Chor Herrschaften

H chorus archangeli

Chor Erzengel

I chorus principatus

Chor Fürstentümer

J chorus virtutes

Chor Mächte (Kräfte)

K chorus potestates

Chor Gewalten

L chorus angeli

Chor Engel

M Hoc est enim corpus meum (Lc 22,19).

Das ist nämlich mein Leib (Lk 22,19).

N **Spruchband der Knienden:** Ave verum corpus d(omi)ni nostri ih(es)u xpisti
Sei begrüßt wahrer Leib unseres Herrn Jesu Christi.

Text im Buch auf dem Pult: Ecce, panis angelorum
Factus cibus viatorum
Vere panis filiorum
non mittendus canibus (cf Mt 15,26 et Mc 7,27)
**Siehe, das Brot der Engel
ist zur Speise der Pilger geworden.
Wahrlich, das Brot der Söhne darf
nicht den Hunden vorgeworfen werden
(vgl. Mt 15,26 und Mk 7,27).**

Spruchbänder, die den um Christus schwebenden Engeln zugeordnet sind (➡):

I Dogma datur christianis quod in carnem transit panis

Das Dogma wurde den Christen gegeben, daß das Brot Fleisch wird.

II In hac mensa noui regis / nouum pasc(h)a nou(a)e legis /

**Auf diesem Tisch des neuen Königs ist das neue Osterlamm des neuen
Gesetzes**

III Xp(istu)s hoc sacrificium instituit cuius officium conmitti voluit solis presbiteris
quibus sic congruit

**Christus hat dieses Opfer eingesetzt, dessen Offizium er nur den Priestern
übergeben wissen wollte, denen es so zukommt.**

IV Aspice mortalis / pro te datur hostia talis

Schau, Sterblicher, für dich wird ein solches Meßopfer (Opfertier) gegeben

V Quere dignam hostiam, per quam fracta sunt tartara

Suche das würdige Opfer(tier), durch das die Hölle zerbrochen ist.

VI Panis angelicus fit panis hominum dat panem c(a)elicus figuris terminum

**Das Brot der Engel wird das Brot der Menschen. Es gibt das Brot vom
Himmel den Bildern ein Ende.**

VII O res mirabilis manducat dominum seruus pauper et humilis

O wunderbare Sache, es ißt den Herrn der arme und niedrige Knecht.

VIII Tantum ergo Sacramentum · Venerémur cernui / Et antiquum

documentum · Nouo cedat ritui

**Laßt uns tiefgebeugt verehren · ein so großes Sakrament / Dieser Bund wird
ewig wahren · und der alte hat ein End**

Literatur:

- AHMA 50, 1907, S.584-589, Nr.385-388
Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.134
Catalogus...Bibliothecae Regiae Monacensis II, I, 1874, S.7
Chevalier,U.: Repertorium II, 1897, S.19f, Nr.10222, S.287, Nr.14467, S.492f,
Nr.17713, S.638, Nr.20016 und S.729, Nr.21398
Ders.: Repertorium V, 1921, S.382, Nr.20016, S.399, Nr.21398
Daniel,H.A.: Thesaurus I, 1841, S.251f und 254
Ders.: Thesaurus IV, 1855, S.144
Dobrzeński,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.20, 27
Dreves,G.M.; Blume,C.: Hymnendichtung, 1909, I S.357f
Jerchel,H.: Missale: ZDVKW 4, 1937, S.237-241, Abb.17
Kloss,E.: Buchmalerei, 1942, S.108, 120
Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.18
Mersmann,W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.88
Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.256-258
New catholic Encyclopedia 10 und 14, 1967, S.945 und 609f
Osten,G.v.d.: Engel: RDK V(1967), Sp.398, 548, Abb.39
PL 17, 1879 Sp.829f
PL 217, 1855, Sp.886, 891
Roth,F.W.E.: Hymnen, 1887, S.34, Nr.117
Saxl,F.: Allegoriensammlung: FS f. J. Schlosser, 1927, S.112
Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.307f, 547
Suckale,R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977, S.204
Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.237, 372, Abb.124
Walther,H.: Proverbia 3, 1965, Nr.22340
Ders.: Proverbia 4, 1966, Nr.28663

Abbildung: Bayerische Staatsbibliothek München

2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit

2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 2, 15, 19, 103, 107, 108, 109, 126, 150, 155, 162, 163, 170, 179-181, 183, 185, 209, 237, 243, 248, 273, 280, 299, 313-315, 323, 324, 329, 386, 387, 396, 401, 405, 418, 424, 428, 437, 439, 448

331 Peć, Demetriuskirche, Fresko

1320-30

Kommentar: Ein sehr wertvolles Zeugnis, daß den privaten Gebrauch von „Schmerzensmannikonen“ im byzantinischen Raum dokumentiert, ist in einem Freskenzyklus zum Leben des hl. Demetrios von Saloniki in der Mittelzone der Nordwand des Naos der Demetriuskirche von Pec erhalten. Es zeigt den Hl. bei der Segnung des hl. Nestor von Saloniki vor seinem Kampf gegen den Gladiator Lyeus, einen Freund des Kaisers Maximian. Im Hintergrund der Gefängniszelle ist über dem sich zur Segnung herabbeugenden hl. Nestor an einer Kette hängend eine Ikone mit dem Brustbild des „Schmerzensmannes“ sichtbar. Für diese Ikone, die den „Schmerzensmann“ wie andere byzantinische Darstellungen (vgl. Abb.1-3, 9-12, 22f, 103,

199) mit nach rechts gewendetem Haupt vor einem Kreuz mit Titulus wiedergibt, ist keine liturgische Verwendung erkennbar. Sie scheint vielmehr der privaten Frömmigkeitsausübung des hl. Demetrios im Gefängnis zu dienen oder, was in diesem speziellen Fall auch möglich scheint, auf das dem hl. Nestor bevorstehende Ende, das ihm der hl. Demetrios nach dem Sieg über Lyeus voraussagt, hinzuweisen. Doch selbst wenn, was keinesfalls sicher ist, zwischen dem Opfertod Jesu Christi und dem Martyrium des hl. Nestor eine Verbindung gesehen worden ist, wäre die Ikone auf eine einzelne Person und ihr Geschick im Gehorsam gegenüber Gott bezogen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

СТЫ ДМНТΡΗΣ БΛΓΒΛΙΑС

ΝΕΣΤΟΡΑ ΒΥ ΤΥΜΝΗЦИ ЛΥΙΑ ΠΟΒ-

ΥДНШН Н ЗА Χ(ΡΗСΤ)Α

ΜΝΥ ΒΟΥΔΕΣΗН

Der hl. Demetrios segnet den

Nestor im Gefängnis: Lyeus wirst du be-

siegen und für Christus

gefoltert werden.

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.170, Abb.61

Ders.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981, S.8

Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: Monumentalmalerei, 1976, Bd.2, S.63f, Taf.6a

Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.20

Os, H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978, S.74, Pl.15b, Pl.15 d

Radojčić, S.: Geschichte, 1969, S.70f, 80

Slovník jazyka staroslovenského, 1966

Subotić, G.: Kirche, 1964, S.I-XIV, Abb.46f

Volbach, W.F.: Byzanz, o.J., S.273, Abb.248

332 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Diptychon

1310-40; 16,5 x 14 cm

Kommentar: Gleich zweimal hat sich eine namentlich nicht bekannte Stifterin auf einem im Kölner Wallraf-Richartz-Museum unter Inv.-Nr. 822 aufbewahrten, wahrscheinlich zur privaten Andacht auf Reisen dienenden Diptychon in Darstellungen christlichen Inhalts aufnehmen lassen, und zwar in die links auf der Außenseite angebrachte Darstellung der Kreuzigung und in die nebenstehende Darstellung eines im Sarkophag stehenden „Schmerzensmannes“. In beiden Fällen kniet die mit einem dunklen Gewand und hellem Schleier bekleidete Stifterin mit anbetend erhobenen Armen zur Rechten des Gekreuzigten bzw. „Schmerzensmannes“. In einem Punkt jedoch unterscheiden sich die „beiden“ Stifterinnen voneinander. Während „die linke“ gedankenverloren auf das Lendentuch des mit geschlossenen Augen am Kreuz hängenden Gekreuzigten sieht, blickt „die rechte“ andächtig zum „Schmerzensmann“ empor. Da dieser auch zu ihr herabschaut, besteht zwischen beiden, obwohl sie in Bedeutungsgröße dargestellt und somit nicht „gleichwertig“ sind, eine persönliche Beziehung. D.h. in diesem Diptychon ist differenziert zwischen einem ehrfurchtsvoll anzubetenden Gekreuzigten und einem „ansprechbaren“ „Schmerzensmann“, zwischen dem durch die Beigabe von Maria und Johannes als Assi-

stanzfiguren offiziellen Charakter der Kreuzigung und dem persönlichen Charakter der Zwiesprache in der „Schmerzensmann-Darstellung“. Dem mit einem Lententuch bekleideten „Schmerzensmann“, der seine Arme vor dem Körper übereinandergelegt hält, so daß die Wundmale in den Händen und die Seitenwunde sichtbar sind, sind außer dem schmucklosen Sarkophag, in dem er steht, keine *arma Christi* beigegeben, so daß nichts von den zwei Personen „ablenkt“. Sowohl die Kreuzigung als auch die „Schmerzensmann-Darstellung“ heben sich von einem dunklen Hintergrund mit stilisierten, hellen Blüten ab. Beide Eichenholztafeln, die noch Teile des früheren Verschlusses aufweisen, sind auch auf ihrer Rückseite, der Innenseite des Diptychons, bemalt. Sie zeigen vier Szenen aus der Legende des hl. Achatius, der als heidnischer Fürst mit 9000 Soldaten für Kaiser Hadrian und Kaiser Antonius gekämpft, sich zum christlichen Glauben bekehrt und daraufhin mit seinen Leuten und weiteren 1000 Gleichgesinnten grausam zu Tode gebracht worden sein soll, wobei ein erkennbarer Zusammenhang mit den Darstellungen der anderen Seite höchstens in dem Punkt des geführten bzw. erstrebten gottgefälligen Lebens besteht.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.97f, 200, Abb.127, Abb.128 (Ausschnitt)

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.182

333 Assisi, San Francesco, Kästchen

1322-1325; 24 x 28,5 cm

Kommentar: Die Gestalt des als Geschenk nach Assisi gekommenen und dort aufbewahrten Reliquiars weist durch nichts darauf hin, daß es sich um ein Reliquiar für die *tunica inconsutilis* (Joh 19,23) handelt. Die Tunika liegt zwar - hinter einem aus zwanzig Vierpässen gebildeten Gitter sichtbar - in einem hochrechteckigen Kästchen im Zentrum des Aufbaus, doch der Blick des Betrachters haftet stärker an dem ungewöhnlichen Aufbau des Reliquiars und den dargestellten Personen, besonders dem über dem Kästchen mit der Tunika aus einer Wolkenkrause ragenden „Schmerzensmann“, über dessen linker Schulter eine Mantelbahn - ein wenn auch verstohlener Hinweis auf das, was das Reliquiar veranlaßt hat - liegt. Der halbfigurige „Schmerzensmann“, der seine Hände erhoben hat, um die darin sichtbaren Wunden zu zeigen, wird von Klara von Assisi und Franz von Assisi flankiert. Und zwar sind die drei Personen so angeordnet, daß jede ihren Raum in einem von drei Schiffen eines gotischen Kirchenquerschnitts, der die äußere Form des Reliquiars bestimmt, hat. Die hl. Klara und der hl. Franz beugen sich leicht aus ihrem „Schiff“ heraus, um drei „vor der Kirche“ kniende Nonnen im Habit an den „Schmerzensmann“ zu weisen. Diese achten jedoch nicht auf den freundlichen Hinweis, der ihnen zuteil wird, sondern blicken unverwandt zum „Schmerzensmann“. Doch - anders als in Abb.332 - wendet sich dieser hier nicht den vor ihm Knienden zu, son-

dern sucht mit seinem Blick - und seiner Gestik - einen ferner stehenden Betrachter. Das französische silbervergoldete Reliquiar wahrt also in der Gestaltung des „Schmerzensmannes“ eine gewisse Distanz zu den Knienden, obwohl die Hll. eine Vermittlung zwischen dem „Oben“ und „Unten“ zu übernehmen versuchen. Da sich eine ähnlich gelagerte Auffassung auch in der Gestaltung der Rückseite findet, auf der sich eine von zwei weihrauchschwingenden Engeln flankierte Christusdarstellung über einer Geburtsdarstellung absetzt, kann sie als Tenor dieser Darstellung gelten.

Literatur:

Gnoli,U.: Tesoro: Dedalo 2, 1921, S.430, 432, *Abb. auf S.426*, *Abb. auf S.427*
Kleinschmidt,B.: S. Francesco I, 1915, S.276f, *Abb.322f*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.

334 München, Bayerisches Nationalmuseum, Mitrabehälter

2.V.14.Jh.; 35,5 x 36 x 14 cm

Kommentar: Der als Mitrabehälter von Bischof Konrad IV von Freising (1324-1340) im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv.-Nr. MA 2937) geführte lederne Behälter zeigt auf der einen Seite den hl. Korbinian sowie das Wappen der Bischöfe von Freising und die bayerischen Rauten und auf der anderen Seite einen ganzfigurigen, mit einem Mantel bekleideten „Schmerzensmann“, der sich einem zu seiner Rechten knienden Bischof zuwendet. Seine Zuwendung, die sowohl in der Körperhaltung als auch in der Blickrichtung abzulesen, nicht jedoch in der Gestik der vor dem Körper nach unten gekreuzt gehaltenen Arme, ist nicht „ingleisig“, da auch der Bischof, der seine Mitra abgenommen und neben sich gestellt hat, sich dem „Schmerzensmann“ zuwendet. Da das Schriftband, das er in den Händen hält, leer ist, erfahren wir zwar nichts Näheres über den Inhalt, doch die Gestaltung vermittelt den Eindruck einer gewissen Vertrautheit. Die auf dem bayerischen Mitrabehälter dargestellte Zweifigurengruppe wird auf jeder Seite von einem kleinen Bäumchen begrenzt und somit auch „von außen“ als Gruppe zusammengeschlossen.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.65, 153, *Abb.38*

335 Nürnberg, St. Lorenz (Nordwand), Steinplastik

um 1350; 2,40 m (mit Sockel)

Kommentar: Unter den ganzfigurigen „Schmerzensmannplastiken“ der Nürnberger Lorenzkirche (*Abb.46, 47, 64, 379*) befindet sich an der Außenseite zwischen dem 6. und 7. Strebepfeiler von Westen auch eine Sandsteinfigur, die durch ein Wappen an der Sockelplatte heute noch als private Stiftung kenntlich ist. Die Figur, die wie die Plastiken im südlichen Seitenschiff (*Abb.46*) und am westlichen Südportal (*Abb.47*) in ein weites Manteltuch gehüllt ist, unterscheidet sich von diesen durch eine geringere Breitenentwicklung, durch eine leichte Neigung des Hauptes und durch ein im Bereich des Oberkörpers straff „gespanntes“, im Bereich der Beine

hohe Plastizität aufweisendes Manteltuch, vor allem aber durch eine ungewöhnliche Arm- und Handhaltung. Die Arme und die Hände sind hier nicht ineinander verschränkt, sondern die Rechte liegt in der Nähe des Herzens flach auf dem Körper, und die Linke unterhalb der Seitenwunde ist, als wollte sie das aus der Seitenwunde rinnende Blut auffangen, nach oben geöffnet. Diese Haltung, die unter den „Schmerzensmandarstellungen“ ohne Parallele ist, betont sehr eindrucksvoll den Anlaß und die Wirkung eines Lebens, das aus Liebe zum Menschen begann und bis zum als Sühneleistung verstandenen Tod, der durch einen Lanzenstich der Kriegsknechte endgültig sichergestellt wurde, reichte.

Literatur:

Martin, K.: Steinplastik, 1927, S.60ff, 68, 94, 143, Abb.173

Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXI, XXIIIff, XXXV, Abb.24b

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.26, 50-52, 55f, 152, *Abb.13*

Ders.: Schmerzensmann: FS Theodor Müller, 1965, S.101, Abb.2

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

336 Bozen (Bolzano), Stadtpfarrkirche, Steinplastik

1350-75

Kommentar: An der Nordwand des Chores der Bozener Stadtpfarrkirche findet sich das sog. Leitacher Törl, eine vermauerte spitzbogige Tür mit maßwerkgefülltem, krabbenbesetztem Wimperg und vier abgestuft aufgestellten Skulpturen, die den Wimperg flankieren. Sie zeigen Maria und den Engel der Verkündigung sowie - um eine halbe Körperlänge tiefer stehend - Maria und den „Schmerzensmann“, räumen also Maria in der Anzahl der Darstellungen eine Vorrangstellung ein. Da die Stadtpfarrkirche eine Marienkirche ist, ist dies auch erklärlich. Verwunderlich an diesem Programm ist jedoch, daß die Figur des Stifters, die auf einem der die Figuren überfangenden Baldachine kniet, nicht einer der Marienfiguren zugeordnet ist, sondern dem „Schmerzensmann“, daß die Beziehung des Stifters zum „Schmerzensmann“ also enger zu sein scheint als die zu Maria. Ist vielleicht der „Schmerzensmann“ trotz der zahlenmäßigen „Überlegenheit“ der Maria das Zentrum des Programms? Für eine solche Überlegung spricht, daß der „Schmerzensmann“ schon in Abb.243 in der Kombination mit der Verkündigung und beispielsweise in den Abb.194, 196-198, 200, 202, 203, 205, 210 und 301 in der Kombination mit einer Maria mit dem Kind aufgetreten ist, d.h. daß Beginn und Ende seiner Inkarnation schon in anderen Darstellungen zusammengesehen worden sind. Neu ist hier die Dopplung, die, da sie nicht plausibel zu erklären ist, gleichzeitig gegen diese Interpretation des Figurenprogramms spricht. Der „Schmerzensmann“ ist hier - wie in zahlreichen anderen Darstellungen, besonders oft bei den Nürnberger Beispielen (vgl. Abb.34, 41, 44-47, 89 und 335) - mit einem weiten Manteltuch bekleidet, das den Oberkörper freiläßt und damit den Blick freigibt auf das dem rechts stehenden Pendant, der Maria mit Kind, angeglichenes Standmotiv. Da der „Schmerzensmann“ jedoch kein Kind auf dem Arm hält, wirkt das Standmotiv bei ihm unnatürlich. Die Figur wirkt auch sonst nicht ausgewogen, denn das durch breite Wangenknochen geprägte,

von welligem Haar umschlossene und damit in seiner Breitenentwicklung noch betonte Gesicht steht kurzen Armen, sehr kleinen Händen mit ungewöhnlich schlanken Fingern gegenüber. Die Gestaltung der Figur läßt damit - ebenso wie das Programm - Fragen offen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.82f, 154, *Abb.74*

Weingartner,J.: Kunstdenkmäler Südtirols III.2, 1926, S.98f, *Abb.4*

337 Nürnberg, St. Sebald (südl. Chorwand), Steinplastik

um 1380; 1,47 m (mit Sockel)

Kommentar: Wie *Abb.335* ist auch die Ganzfigur an der südlichen Chorwand von St. Sebald in Nürnberg durch ein Wappen am Sockel als private Stiftung ausgewiesen. Leider ist - wie bei den meisten anderen Einzelfiguren - nicht auszumachen, ob für die Stiftung ein konkreter Anlaß bestand - etwa ein in einer Notsituation abgelegtes Gelübde - oder ob sie Teil gesellschaftlicher „Familienrepräsentation“ in der Stadt war. Jedoch spricht bei einem Nürnberger Beispiel die auffällige Häufung von „Schmerzensmannfiguren“ in der Stadt für die zweite Überlegung. Im Vergleich zu den Nürnberger „Schmerzensmännern“ in *Abb.34, 41, 44, 45, 46, 47, 58, 64, 89, 335, 353* weist der „Schmerzensmann“ an der südlichen Chorwand in St. Sebald deutliche Schwächen in der Ausführung auf. Dies betrifft die Körperbildung mit dem kaum modellierten Brustkorb, den wie eine Kappe wirkenden Haaren, den „hölzernen“ Beinen und den fast unvermittelt aus dem Mantel hervortretenden Armen, aber auch die Gewandbildung mit gratigen Falten im Bereich der Beine und dem fast faltenlosen „Oberteil“. Da überdies keine eigenen Akzente in der Gestaltung zu beobachten sind, liegt in diesem Fall die Annahme, daß es sich bei dieser Figur um eine Nachbildung, evtl. der von der Osten angeführten *Abb.34* und *45*, handelt, nahe. Dies würde für ein Stück, das aus Gründen gesellschaftlicher Repräsentation angefertigt wurde, „ausreichen“.

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.41

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.53-55, 152, *Abb.22*

338 Stockholm, Slg. Sirén, Tafelbild

Mi 14.Jh./2.H.14.Jh.

Kommentar: In einen in seiner Zusammensetzung recht ungewöhnlichen Personenkreis stellt ein unbekannter Künstler - es erfolgten bisher Zuschreibungen an Andrea Orcagna († 1368), den Bruder des Andrea Jacopo di Cione (1368-1398 nachweisbar), bzw. Lorenzetti († 1348) - den „Schmerzensmann“ auf einer Tafel der Sammlung Sirén in Stockholm. Der im oben offenen Sarkophag stehende „Schmerzensmann“ wird hier von der hl. Katharina von Alexandria, Maria, dem hl. Augustinus und dem Erzengel Michael umgeben. Die „Personenzusammenstellung“

dürfte auf einen Wunsch des vor der Längswand des Sarkophags knienden Stifters zurückgehen, da eine Verbindung zwischen den dargestellten Hll. nicht erkennbar ist. Der „Schmerzensmann“ ist auf keinen von ihnen besonders bezogen, sondern steht mit nach unten ausgestreckten Armen und zum Betrachter gedrehten Handflächen, in denen die Wundmale sichtbar sind, aufrecht im Sarkophag. Nur sein Haupt ist leicht nach rechts geneigt, die Augen sind einen Spalt breit geöffnet, doch eine Kontaktaufnahme ist dadurch nicht möglich. Der „Schmerzensmann“ ist somit innerhalb der Darstellung eine eigenständige Größe, die von sich aus keinen Kontakt aufnimmt, mit der aber - und hierin besteht eine Besonderheit der Darstellung - die anderen Personen - bis auf die hl. Katharina von Alexandria - Kontakt haben: Maria steht hinter dem Sohn und legt ihm ihre linke Hand auf die Schulter, auf ihre Rechte tropft das Blut aus der Seitenwunde. Der hl. Augustinus weist mit seiner Linken den hl. Michael an den „Schmerzensmann“, worauf dieser zum „Schmerzensmann“ blickt. Der Stifter schließlich, der im Habit vor dem Sarkophag kniet, betet den „Schmerzensmann“ an. Die Darstellung dieser Personen weist ein deutliches Bedeutungsgefälle auf, denn sie zeigt den „Schmerzensmann“ als größte, durch ein hinter ihm aufragendes Kreuz künstlich „verlängerte“ Person, die in sich ruht, die etwas kleineren Assistenzfiguren, die Kontakt suchen, und einen „unendlich“ weit entfernten, sehr kleinen Stifter, für den die Hll. „Mittelsmänner“ zum „Schmerzensmann“ sind. Die querrrechteckige Tafel, die im Mittelteil der oberen Seite spitzbogig schließt und mit einer Öse zum Aufhängen versehen ist, hat somit eine bestimmte inhaltliche Grundrichtung.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Berenson, B.: *trecento fiorentino*: Dedalo 11, 1931, S.1039, *Abb. auf S.1040*

Marle, R.v.: *development III*, 1924, S.466

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

339 Stuttgart, Gemäldegalerie, Altartafel

1385 (auf der Rückseite angegeben); 2,23 x 2,33 m (Altar einschließlich Rahmen)

Kommentar: Anders als in den vorangegangenen Beispielen dieses Abschnitts (Abb. 331-338) wendet sich der Stifter eines für St. Veit in Mühlhausen (am Neckar) geschaffenen, seit 1902 in der Stuttgarter Gemäldegalerie befindlichen Altars, Reinhard von Mühlhausen, direkt mit einer Bitte an den über ihm dargestellten ganzfigurigen „Schmerzensmann“. D.h. auf dem fünfzügigen Altar wird über die auch in anderen Darstellungen zu beobachtende Gebetshaltung der Stifter hinaus der Gebetsinhalt klar in einem Schriftbandtext formuliert. Die Darstellung der beiden Figuren, die im geschlossenen Zustand auf dem linken Flügel sichtbar sind, ist in sich geschlossen. Sie hat weder zu anderen sichtbaren Darstellungen, einer beide Mittelflügel einnehmenden Marienkrönung oben und einer Verkündigung unten, sowie

einer Kreuzigung auf dem rechten Flügel eine Beziehung noch zu den im geöffneten Zustand sichtbaren böhmischen Hll. Wenzel (Mitte), Veit (links) und Sigismund (rechts). Doch sie findet eine interessante Fortsetzung in einer zweiten Kreuzigungsdarstellung auf der Rückseite des Altars, neben der links noch einmal der Stifter und rechts dessen Bruder Eberhart mit Schriftbändern in den Händen knien. Während auf dem Schriftband des Stifters die Bitte von der Vorderseite - diesmal an Gott gerichtet und mit Bezug auf die Grundlage göttlichen Handelns versehen - wiederholt wird, setzt die Bitte auf dem Schriftband des Bruders den Gedankenfortgang fort. Auf ihm wird der Grund für den Wunsch nach Erbarmen angegeben. Die Schriftbänder der Rückseite sind somit ausführlicher und präziser formuliert als das der Vorderseite, behandeln aber denselben Sachverhalt, nämlich das göttliche Erbarmen. Daß eine Bitte sowohl an den „Schmerzensmann“ als auch an den Gekreuzigten gerichtet ist, verwundert und wird nur verständlich, wenn der „Schmerzensmann“ hier „sichtbares Unterpfand“ dafür ist, daß der Gekreuzigte nicht dauerhaft vom Tod zu besiegen war, denn eine Bitte, gleich welchen Inhalts, ist sinnvollerweise nur einem Lebenden vorzulegen. Dem entspricht die Anrede des „Schmerzensmannes“ durch den Stifter: Christus, Sohn des lebendigen Gottes, und dem entspricht die Darstellung des „Schmerzensmannes“, denn dieser steht einerseits vor dem Kreuz, in dessen Querbalken drei Nägel stecken und an dem eine Dornenkrone hängt, er hält Rute und Geißel im Arm und hat in Händen und Füßen die Nägelmale, erinnert also nachdrücklich an die Passion. Doch er steht andererseits ohne fremde Hilfe aufrecht, hält die Arme vor dem Körper waagrecht übereinandergelegt und das Haupt nach links geneigt. Seine Augen sind offen. Dies alles ist nur einem Lebenden möglich. - Der Flügelaltar, der für eine kleine Kirche in Schwaben angefertigt wurde, weist in seiner Darstellungsweise Merkmale auf, die ihn mit der böhmischen Kunst verwandt erscheinen lassen. Da Reinhart von Mühlhausen Bürger von Prag war und diesen Altar für seine Heimatstadt anfertigen ließ, kann mit der Anfertigung tatsächlich ein böhmischer Künstler beauftragt worden sein. Seine Ausführung zeigt Merkmale, die ihn mit zeitgleichen böhmischen Werken verbinden, so z.B. einen überlängten Körper oder ein fast durchsichtiges Lendentuch, aber auch „Schwächen“, die keine Zeiterscheinung sondern der Kunstfertigkeit des Künstlers zuzuschreiben sind, so der ungelenk wirkende Körper, die gleichmäßig belasteten, röhrenförmigen Beine oder die doppelt dargestellte Dornenkrone.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Bildtexte:

Vorderseite:

reinhart

xp(ist)e fili vivi dei miserere mei

Reinhart

Christus, Sohn des lebendigen Gottes, erbarme dich meiner.

ave gr(ac)ia plena d(omi)n(us)
tecu(m) (Lc 1,28)

Sei begrüßt, du Begnadete! Der
Herr ist mit dir! (Lk 1,28)

Rückseite:

miserere mei deus s(e)c(un)d(u)m
magna(m) misericordia(m) tua(m)

et secu(n)du(m) m(u)ltitudin(em)
mis(e)r(a)tionu(m) tuar(um) dele
(i)n(i)q(ui)tate(m) mea(m)
(Ps 50,3)

Erbarme dich meiner, Gott, nach
deiner großen Barmherzigkeit.

Und nach der Fülle
deines Erbarmens tilge
meine Schuld.
(Ps 51,3)

Literatur:

- Baldass,L.: Ende: Panth. 14, 1934, S.374, Abb. auf S.373
Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.58, 127
Burger,F.: Malerei, 1917f, I S.162, Abb.184, II S.341
Elsen,A.: Wittingauer Meister: Panth. 29, 1942, S.7
Glaser,K.: Malerei, 1924, S.22f, Abb.9
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.40f, 117
Matějček,A.: Malerei in Böhmen, 1939, S.95-99, Abb.79-81
Ders.; Pesina,J.: painting 1350-1450, 1950, S.55, 159-168, Pl.85-87
Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.XXVII, 14, 74, 315, 324, 379, 454, 458
Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.183, 191
Oettinger,K.: Meister von Wittingau: ZDVKW I, 1935, S.295-298, Abb.4
Ders.: Malerei: ZfKG 6, 1937, S.402, 406
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.32, 65, 153, *Abb.46*
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Stange,A.: Malerei, 1934-36, II S.41f, 85, Abb.30f

340a Raudnitz (Roudnice), Propsteikirche, Altartafeln

340b Raudnitz (Roudnice), Propsteikirche, Altartafeln

um 1400; 147 x 45 cm (Flügel), 147 x 118,5 cm (Mitteltafel)

Kommentar: Unter den „Schmerzensmandarstellungen“ einmalig ist die Konstellation, die bei einem wahrscheinlich für die Marienkirche Raudnitz geschaffenen Altar anzutreffen ist, denn die Flügel dieses Altars, der sich heute in der Propsteikirche Raudnitz befindet, zeigen im geschlossenen wie im geöffneten Zustand die gleichen Hauptfiguren, und zwar jeweils links Maria und rechts den „Schmerzensmann“. Trotzdem sind die Darstellungen der beiden Altarzustände keinesfalls zu verwechseln, da Hintergrundgestaltung, Figurenauffassung sowie Anzahl und Darstellung der beigefügten Figuren stark voneinander abweichen. So stehen die Ganzfiguren Marias und des „Schmerzensmannes“ auf den Außenflügeln in einem kahlen, nur durch Boden und Wand definierten Raum, während sie auf den Innenflügeln auf einem Podest, unter einem räumlich gemeinten Baldachin stehend gegeben sind. Maria, die auf dem Außenflügel als Trauernde erscheint, ist auf dem Innenflügel als Mutter mit Kind, die gleichzeitig die Funktion einer Schutzmantelmadonna ausübt, wiedergegeben. Der „Schmerzensmann“ des Außenflügels ist - analog zur Anlage der Maria - eine schwächliche Gestalt. Diese ist durch blutende Wundmale in Händen und Füßen sowie eine Seitenwunde, deren Blut bis zum rechten Bein herunterläuft, gekennzeichnet und macht durch ihr instabiles Stehen, eine ungelenke Handhaltung und ihre gebrochenen Augen einen kläglichen Eindruck. Ihr sind

rechts und links arma Christi, und zwar Rute und Geißel, beigegeben, so daß nachdrücklich an die Passion erinnert wird. Dagegen ist der „Schmerzensmann“ auf dem Innenflügel in einen Mantel eingehüllt, der nur Füße und Brust freiläßt, er hat blutende Wundmale in den bis in Schulterhöhe erhobenen Händen, den Füßen und der Seite. Unter seinem Mantel finden - wie bei seinem Pendant, der Maria auf dem Innenflügel - Schutzsuchende Platz. Die In-Schutz-Nahme erfolgt hier ganz unmittelbar, wohingegen die Beziehung der auf den Außenflügeln beigefügten Angehörigen der Stifterfamilie zum „Schmerzensmann“ und zu Maria weniger direkt ist. An dieser Stelle liegt ein über Formales hinausgehender wichtiger Unterschied zwischen Außen- und Innenflügeln. Während Maria und der „Schmerzensmann“ vom Innenflügel - so das Motiv des Schutzmantels - Schutz gewähren und um Gnade für die, denen sie Schutz gewähren, bitten, tun dies Maria und der „Schmerzensmann“ auf den Außenflügeln nicht, trotzdem sind unter ihnen die Stifter - die Ehefrau und die Töchter unter Maria sowie der Ehemann und die Söhne unter dem „Schmerzensmann“ - dargestellt. Dies verwundert, denn es wäre sehr naheliegend, wenn die Stifter für sich Schutz und Gnade erbitten, doch sie erbitten nichts, sondern dokumentieren durch ihre Darstellung auf dem Außenflügel eine Verbundenheit gegenüber jenen, die Leid tragen. Dieser Anknüpfungspunkt ist für die Stifter anscheinend wichtiger als die In-Schutz-Nahme. Die in Tempera auf Kreidegrund ausgeführten Altartafeln geben damit eine selten so deutlich wie hier zu beobachtende Frömmigkeitshaltung wider.

andere mögliche Zuordnungen:

(Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c))

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis*: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.6

Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.43f

Matějček, A.: *Malerei in Böhmen*, 1939, S.138-140, *Abb. 165-168*, *Abb. 163f*, 169f

Ders.; Pesina, J.: *painting 1350-1450*, 1950, S.31, 66, Pl.173-180

Oettinger, K.: *Malerei: ZfKG 6*, 1937, S.403, 406

Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.117

Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: *FS Dr. M. J. Friedländer*, 1927, S.288f, 303, *Abb.29*

Schrade, H.: *Beiträge: Deutschkundliches*, 1930, S.173

Vetter, E.M.: *Mulier amicta*: *MüJb 9/10*, 1959, S.71

341 Berlin, Staatliche Museen, Diptychonflügel

um 1400; 34 x 26,5 cm

Kommentar: Obwohl auf dem rechten Flügel eines Diptychons südfranzösischer bzw. süddeutscher Provenienz der gesamte Personenbestand einer Interzessionsdarstellung zu sehen ist, handelt es sich nicht um eine solche Darstellung, da weder Maria noch der „Schmerzensmann“ Fürbitte bei Gottvater leisten. Vielmehr ist hier vor einem Goldgrund mit Flechtbandrelief ein visionäres Erlebnis wiedergegeben, bei dem einem am Boden knienden Mönch in weißem Habit, also einem Zisterzienser,

der von einer über dem Boden schwebenden Mandorla umgebene „Schmerzensmann“ erscheint. Zeugen dieses Erlebnisses sind Maria, die hinter dem Mönch steht und wie dieser voller Andacht den Sohn betrachtet, sowie Gottvater, der von oben umringt von Engeln auf das Geschehen herabschaut. Der in der Mandorla als Inhalt der Vision dargestellte hagere, nur mit einem Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ weist gegenüber anderen Beispielen einige Besonderheiten auf. So fällt als erstes auf, daß der „Schmerzensmann“ an dem Geschehen, dessen Mittelpunkt er ist, keinen Anteil nimmt, daß er sich zwar dem Beter mit dem Oberkörper zuneigt, doch diesen weder durch Gestik noch Mimik wirklich „anspricht“. Es fällt weiter auf, daß in seinen Füßen und der rechten Hand betont lange Kreuzesnägel stecken, die linke Hand aber ein blutendes Wundmal ohne Nagel aufweist. Beides, das Für-Sich-Sein und die langen Nägel in den Wunden, erinnern an die als Abb.110-112 angeführten Darstellungen. Wie bei diesen ist aber auch hier eine Ableitung von der Kreuzabnahme oder der in Abb.108 dargestellten Vision des hl. Bernhard nicht angezeigt. Der hier dargestellte „Schmerzensmann“ ist als Teil der bei den Zisterziensern verbreiteten Passionsfrömmigkeit gut verständlich. Dies um so mehr als ihm auf dem linken Flügel eine Kreuzigung mit einer andächtigen Maria und einem in lautem Schmerz „ertrinkenden“ Johannes, also eine ebenfalls der Passionsfrömmigkeit zuzurechnende Darstellung, „zugesellt“ wurde. - Das Diptychon, das in Tempera auf Holz ausgeführt wurde, ist 1900 als Geschenk an die Berliner Museen gekommen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.127

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.114

Europäische Kunst, 1962, S.89

Kermer,W.: Studien, 1967, II S.107f, 200, Abb.143

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXf, XXVIII, XXXIVf, *Abb.20*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.17

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.197

342 Paris, Bibliothèque nationale, Smith-Lesouëf ms 22, fol 285v

1380-95; 16 x 12 cm

Kommentar: In einer 375 fol umfassenden Pergamenthandschrift, die 1913 als ms 22 der Bibliothek Smith-Lesouëf an die Bibliothèque nationale gekommen ist, ist auf fol 285v eine ganzseitige Miniatur ausgeführt. Diese zeigt einen nur mit einem Lendentuch bekleideten „Schmerzensmann“ in einem ungewöhnlich wuchtigen Sarkophag, dessen Oberseite für den nur in Halbfigur über dem Sarkophag sichtbaren „Schmerzensmann“ lediglich eine kleine Öffnung hat. Der „Schmerzensmann“ wird den beiden vor dem Sarkophag knienden Stiftern, Bertrando de Rossi, Graf von San Secundo († 1395), und seiner Frau, sowie den neben diesen stehenden Hll., Antonius und Katharina von Alexandria, vor einem weit ausladenden Kreuz ste-

hend, mit nach rechts geneigtem Haupt, geschlossenen Augen, blutender Seitenwunde, vor dem Körper nach unten gekreuzten Armen und Wundmalen in den Händen vor Augen gestellt, d.h. im Passionszusammenhang stehend präsentiert. Die Miniatur ist damit in ihrer Anlage in ungewöhnlicher Weise auf den Textzusammenhang, in dem sie auftaucht, abgestimmt. Sie steht nach einem Stundenbuch (fol 1-118), einem Missale (fol 120-222), der Messe für die Verstorbenen (fol 223v-264), den Bußpsalmen (fol 265-275) und Litaneien und Gebeten (fol 275-284) sowie vor den Passionsberichten (ab fol 286 Passion nach Matthäus, ab fol 305 nach Markus, ab fol 320 nach Lukas, ab fol 334v nach Johannes) und Benediktionen (fol 349-375), sie steht damit zwischen Texten, die für den persönlichen Gebrauch gedacht sind, und Passionsberichten. Sie enthält deshalb fast folgerichtig auch zwei voneinander unabhängige Darstellungen, einerseits, relativ klein, einen Mann und eine Frau in Anbetung, sowie die Empfehlung dieser beiden durch zwei Hll., also eine Darstellung, in der sich persönliche Frömmigkeit ausdrückt, und andererseits, etwas größer, einen auf die Passionsgeschehnisse bezogenen und von diesen in Bann geschlagenen „Schmerzensmann“, der eine Empfehlung in dem dargestellten Zustand gar nicht annehmen kann. Diese Spannung, die die Miniatur prägt, wird durch nichts gemildert. Die Spannung, und damit die Wahl der für die Miniatur gewählten Stelle in der Handschrift, wäre erklärlich, wenn sich die dargestellten Stifter - wie in Abb.340 - mit dem im Passionszusammenhang stehenden „Schmerzensmann“ besonders verbunden fühlten. Doch dies ist nicht nachzuweisen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Catalogue Dix siècle, 1984, No.85, S.96-98

Leroquais, V.: Livres d'Heures, 1943 (Suppl.), S.10-13, *Abb. 10*

Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.227

343 Erfurt, Dom, Chorfenster

1403; 150 x 215 cm (Doppelzeile)

Kommentar: Das vierzehnzeilige Glasfenster auf der Südseite des Chorpolygons des Erfurter Doms, das nach seinem Stifter „Tiefengrubenfenster“ genannt wird, zeigt in den ersten beiden Zeilen den „Schmerzensmann“ zwischen Maria und dem Stifter, dem Vikar Johannes Tiefengruben. Doch obwohl jeder der drei Personen eine in den Maßen und der Hintergrundgestaltung abgestimmte zweizeilige Fensterbahn „zur Verfügung steht“, sind die Größenverhältnisse der Dargestellten sehr unterschiedlich. Während Maria und der „Schmerzensmann“ annähernd gleich groß sind, ist der Stifter deutlich kleiner. Da er in seinen Händen ein Schriftband hält, auf dem er um Erbarmen für sich bittet, liegt es nahe zu meinen, daß die persönliche Demut

Ursache hierfür ist. Doch die Tatsache, daß der Stifter testamentarisch festlegte, dem Dom die Summe von 100 rheinischen Goldgulden zu übergeben, dieser sich mit der Annahme aber verpflichtete, das Familienwappen im Fenster anbringen zu lassen - was zur Linken des Stifters auch geschah - belehrt da eines besseren. Die Doppelzeile folgt demnach der - etwa auch für die Abb.185, 209, 323, 327, 332 und 338 gewählten - üblichen Darstellung in Bedeutungsgröße. Das hat zur Folge, daß der Schwerpunkt der Darstellung einseitig auf den beiden linken Fensterbahnen, die Maria und den „Schmerzensmann“ zeigen, liegt. Maria, die an der hinteren Ecke des Sarkophags steht, hält ihre Hände wie der „Schmerzensmann“ vor dem Körper nach oben gekreuzt. Sie blickt auf den Sohn und ist somit in gleicher Weise auf diesen fixiert wie der Stifter. D.h. sie ist vom Stifter zwar in der Größe, aber nicht in der Funktion unterschieden und somit dem „Schmerzensmann“ ebenso untergeordnet wie der Stifter. Der „Schmerzensmann“ ist auf keine andere Person bezogen und kann dies bei der gewählten Bildkomposition auch nicht, denn er steht in dem Sarkophag, an dessen hinteren Ecken der Stifter und Maria knien, nimmt also den Bildvordergrund ein. Er ist mit einem nur andeutungsweise sichtbaren Lententuch bekleidet. Seine Hände sind nach oben gekreuzt, in der Linken hält er eine Geißel. Aus beiden Händen und der Seitenwunde treten Blutstrahlen, die in einen vor dem Sarkophag stehenden Kelch, zu dem der „Schmerzensmann“ hinabblickt, fließen. Unterhalb dieser drei Strahlen suchen auf der linken Fensterbahn zwei weitere ihren Weg in den Kelch, die vermutlich als aus den nicht sichtbaren Wundmalen der Füße stammend gedacht sind. Die Darstellung geht damit über den Rahmen einer sich bittend an den „Schmerzensmann“ wendenden Person hinaus und hat in dem eucharistischen Bezug einen zweiten Pol, der jedoch recht unvermittelt auftritt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

miserere mei deus

Gott, erbarme dich meiner.

Literatur:

Kunstdenkmale 1, 1929, S.207, Abb.156

Drachenberg,E.: Glasmalerei, 1983, S.187-191, *Taf.XVII*

Goern,H.: Bildfenster, 1961, S.36, 38f, 67-69, *Taf.112*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.87

344 Bourges, Musée Jacques-Cœur, Steinrelief

um 1400-10; 91 x 84 cm

Kommentar: Eine perfekt inszenierte Präsentation des „Schmerzensmannes“, die in dieser Form unter den „Schmerzensmannsdarstellungen“ kein zweites Mal vorkommt, bietet ein Kalksteinrelief in Bourges. Die nur mit einem schmal angedeuteten Lententuch bekleidete Halbfigur des „Schmerzensmannes“ erscheint hier hinter einem von Bildrand zu Bildrand gespannten Tuch in einem durch einen zurückgezogenen Vorhang freigegebenen Raum, sie wird von einem hinter der Figur ste-

henden Engel gestützt und präsentiert. Doch wem wird sie präsentiert? Dem unmittelbar als „Zuschauer“ eingeführten Stifter, der vor dem Tuch, das die Grenze markiert, kniet und dem sich der „Schmerzensmann“ zuneigt, oder dem Betrachter, der durch die Blickrichtung des stützenden Engels einbezogen wird? Formal sicherlich dem Stifter, denn für ihn wurde das Relief angefertigt, doch gedient hat es der frommen Betrachtung, wahrscheinlich auch der des Stifters, so daß die Frage der Person nicht eindeutig zu beantworten ist. Der „Schmerzensmann“ ist - wie dies für französische Beispiele nicht ungewöhnlich ist - in die Darstellung eingefügt worden als eine Person, der Anzeichen von Leben weitgehend fehlen. Eine Ausnahme bilden hier nur die heute stark beschädigten Arme, die ursprünglich vor dem Körper nach unten gekreuzt waren.

andere mögliche Zuordnung:
Engelpietà (3.2.)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.126, Abb.43

Bialostocki, J.: Spätmittelalter, o.J., S.276, Abb.205a

Europäische Kunstgeschichte, 1980, S.285, *Abb. auf S.285*

Osten, G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

345 Hannover, Landesgalerie, Diptychon

A.15.Jh.; 34,2 x 26,2 cm

Kommentar: Eine kleine, kaum wahrnehmbare Stifterfigur kniet zwischen 18 Scheibchen mit Hinterglasmalerei auf dem Rahmen des Innenflügels eines Diptychons, das heute unter der Inv.-Nr. KM. 337a in der Landesgalerie Hannover aufbewahrt und dem Mstr. des Altars in der Göttinger Jakobikirche (tätig A.15.Jh.) zugeschrieben wird. Sie ist um ein Vielfaches kleiner als Maria und der „Schmerzensmann“, die auf der Bildfläche des Flügels dargestellt sind. Ihr Vorkommen ist besonders bemerkenswert, da weder die Außenseiten, auf denen ein Eremit und die Verkündigung angebracht worden sind, noch die andere Innenseite mit ihrer vielfigurigen Kreuzigung, in die problemlos eine weitere Person aufgenommen werden könnte, eine solche Figur aufweisen. Der Stifter blickt mit gefalteten Händen zum „Schmerzensmann“ empor. Doch dieser beachtet ihn nicht, sondern neigt sich mit einem Lententuch bekleidet der zu seiner Linken stehenden Maria zu, sieht jedoch auch sie nicht an, sondern sein Blick geht gedankenverloren ins Leere. Der ganzfigurige „Schmerzensmann“ macht mit seinen hölzernen vor dem Körper nach unten gekreuzten Armen und staksig wirkenden Beinen einen recht unbeholfenen Eindruck, der weder Hilfe verspricht noch „anbetungswürdig“ erscheint. Doch genau diese Hilflosigkeit scheint die Hinwendung des Stifters zu motivieren. Dies ist umso verwunderlicher, als Maria, die hier nicht - wie etwa in den Abb.196-200 und 202f - auf einem nebenstehenden Flügel erscheint, sondern durch ihre Darstellung auf einer gemeinsamen Bildfläche - wie etwa in den Abb.188-193 - die Möglichkeit der Zuwendung hätte, traurig und sorgenvoll Abstand hält.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Kermer, W.: Studien, 1967, II S.106f, 200, *Abb.141 (Ausschnitt)*, Abb.142

346 Nördlingen, St. Salvator, Steinplastik

um 1420; 1,80-1,90 m

Kommentar: Eine Abb.335 und 337 ähnliche Situation findet sich bei einer vollplastischen Ganzfigur in der Salvatorkirche Nördlingen, an deren Sockel das Familienwappen der Familie Rissmann (Rießmann) angebracht ist. D.h. es handelt sich auch hier um eine private Stiftung, deren konkreter Anlaß unbekannt ist. Die ungefaßte Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ hat ihren Platz im Chor der Kirche. Sie ist mit einem langen Manteltuch bekleidet, das die linke Hand um den Körper herumzieht, so daß nur der Oberkörper und der rechte Arm unbedeckt sind. Die rechte Hand liegt krallenartig an der sehr lang und tief in den knöchigen, vorgewölbten Brustkorb eingedrungenen Seitenwunde, die Hände und der rechte Arm sind sehr sehnig. Da außerdem der Kopf, der eine breite geflochtene Dornenkrone zu tragen hat, fast unvermittelt auf den Schultern sitzt, entsteht insgesamt der Eindruck einer derben, fast ungeschlachten Person, die weder zum Mitleid anregt noch die Zusage göttlichen Erbarmens vermittelt.

Literatur:

Bauerreiß, R.: *Pie Jesu*, 1931, S.51, 83

Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.31, 82, 154, *Abb.78*

347 Nürnberg, St. Lorenz, Epitaph Rymensnider

um 1420-30; 103 x 69 cm

Kommentar: Das als Epitaph Rymensnider angesprochene Tafelbild in der Nürnberger Lorenzkirche zeigt zwei unterschiedlich hohe Zonen. In der oberen erscheint der „Schmerzensmann“ in einem offenen Sarkophag zwischen Maria und Johannes, in der unteren zwei Stifter und die *facies Christi*. Eine derartige Scheidung in zwei Zonen ist, wie die Abb.175, 360-362, 368, 371, 373 und 375 zeigen, für Epitaphien nicht ungewöhnlich. Sie wird jedoch häufig durch vermittelnde Bildelemente „gemildert“, in Abb.371 z.B. durch die *facies Christi*. Auf dem Nürnberger Epitaph wird die Vermittlung zwischen den Zonen vom „Schmerzensmann“ „übernommen“, der seinen linken Arm über die durch ein schmales Wolkenband markierte „Grenze“ hinaus ausstreckt. Doch dies bleibt für die Darstellung ohne Wirkung, denn weder die Stifter noch die Assistenzfiguren noch der „Schmerzensmann“ versuchen, dieser Geste andere Kontakte folgen zu lassen. Die Aufmerksamkeit der knienden Stifter gilt ungeteilt der *facies Christi*, die hier nicht vermittelndes Element, sondern als Andachtsbild für die Stifter zu beiden Seiten fungiert. Die Aufmerksamkeit von Maria gilt dem „Schmerzensmann“. Der „Schmerzensmann“ blickt nicht, was durch die leichte Körper- und Kopfwendung nahe liegen würde, zu Maria, sondern sein Blick geht, wie der des Johannes, ins Leere. D.h.

der „Schmerzensmann“ ist hier nicht Gegenstand der Anbetung durch die Stifter, sondern Teil einer Dreifigurengruppe, und zwar Teil einer Dreifigurengruppe, die an die Passion gemahnt. Dies wird in der Darstellung des „Schmerzensmannes“ sehr deutlich, denn dieser ist mit einem links geknoteten Lendentuch bekleidet, über das eine dünne Blutbahn der Seitenwunde herabläuft, hat tiefe Wundmale in den Händen und zahlreiche Blutspuren, die die Dornenkrone verursachte, im Gesicht. Die Dreifigurengruppe ist also eine selbständige Darstellung mit eigenem, genau formuliertem inhaltlichen Akzent und hat als figürliche „Übersetzung“ des mit der *facies Christi* symbolhaft Ausgedrückten und Angebeteten auf diesem Epitaph ihren Sinn.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Frömmigkeit, sepulkraler Zusammenhang (2.2.3.2.)

Literatur:

Katzenellenbogen, A.: Antlitz, heiliges. In: RDK I(1937), Sp.739-741, Abb.7

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.128f

Lutze, E.; Zimmermann, E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.36, Taf.88

Lutze, E.: Nürnberger Malerei: ZBKU 65, 1931/32, S.82

Osten, G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.470

Redslob, E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.20, Abb.5

Ringbom, S.: Icon, 1965, S.117

Thode, H.: Malerschule, 1891, S.35, 38

348 Paris, Bibliothèque nationale, cod 18026, fol 196v

15.Jh.; 24,5 x 17,5 cm

Kommentar: Über einem kurzen einleitenden Abschnitt zu den auf fol 196-199 folgenden sieben Gebeten unseres Herrn ist im seit 1796 in der Bibliothèque nationale Paris aufbewahrten Stundenbuch des Jean de Montauban und seiner Frau Anne de Kérenrais eine Darstellung eingefügt, in deren Mittelpunkt ein schwächlicher, nur mit einem links geknoteten Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“ mit blutenden Wundmalen in den vor dem Körper gekreuzten Händen und der Seite steht. Seine Erscheinung erhält durch einen in leichter Schräglage befindlichen, zweizonigen, reliefierten Sarkophag einen festen „Unterbau“ und wird durch ein Kreuz, in dem drei Nägel stecken und an dem eine Leiter, Lanze und Schwammstab lehnen, auch nach oben hin abgeschlossen. Da zudem zwei hinter dem Sarkophag stehende Engel von den Seiten an den „Schmerzensmann“ herantreten, um diesen zu stützen - auch wenn diese Hilfe nicht nötig zu sein scheint -, ist der „Schmerzensmann“ in einen durch Bildelemente künstlich erzeugten geschlossenen „Rahmen“ gestellt. Der „Schmerzensmann“ wendet sich aus diesem „Rahmen“ heraus, indem er das dornengekrönte, von einem Kreuznimbus hinterfangene Haupt nach rechts wendet und Blickkontakt zu einer Dreiergruppe am linken Bildrand sucht. Die weltlichen Gläubigen, von denen die Dame kniet, die zwei Männer hinter ihr dagegen stehen, sind ins Gebet versunken, tun also genau das, was der unter dem Bildfeld stehende

Text empfiehlt. Die Miniatur setzt somit die einleitende Empfehlung und den Gegenstand der Gebete ins Bild. Sie schließt die zunächst als Einzellerscheinungen wahrzunehmenden Komplexe dadurch zusammen, daß durch einen teppichartigen Hintergrund, über dem in der Ferne die Silhouette einer Stadt sichtbar ist, ein Raum geschaffen wird, in dem Gläubige und „Schmerzensmann“ gleichermaßen angesiedelt sind. Der Miniaturmaler, der namentlich nicht bekannt ist, umgibt seine Miniatur, die die gesamte obere Hälfte der Seite einnimmt, und den darunterstehenden einleitenden Text mit vierzönig angeordneten Blumenstauden, in denen sich in der unteren Zone zwei Tiere „versteckt“ haben, er beweist also neben einigem Sinn für eine durchdachte Anlage der Miniatur auch Humor.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Engelpietà (3.2.)

Bildtext:

Quiquumques ueust estre bie(n) /	Wer auch immer mit der Sache,
conseillez de la chose dont il a /	die er sehr nötig hat, gut beraten
grant mestier si dye chascu(n) /	sein will, der sage jeden Tag
iour ces oroisons qui trou(v)- /	diese Gebete her, die er hier ge-
ra cy escriptes. Et saches /	schrieben finden wird. Und wisset
certainement que cil qui	gewiß, daß der, der sie hersagen
les dira ia desconfes /	wird, weder ohne gebeichtet zu
ne mourra ne desconseilles	haben sterben wird noch ratlos sein
ne sera. ne uillain(ement) /	wird noch böse...

Literatur:

Godefroy, F.: Dictionnaire, 1891-1902

Inventaire...a la Bibliothèque Nationale 16719-18613, 1871, S.537

Leroquais, V.: Livres d'Heures, 1927, S.206ff

Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101

manuscrits 1440-1520, 1993, No.93, S.176f

Tobler, A.; Lommatzsch, E.: Wörterbuch, 1925

Abbildung: Bibliothèque nationale Paris

349 London, British Library, Royal Ms 2 B i, fol 8

1420-30; 24,4 x 17,4 cm / 24 x 16 cm (Darstellung: 8,7 x 8,1 cm)

Kommentar: An recht ungewöhnlicher Stelle, nämlich unmittelbar vor einem einzelnen Psalm und nicht wie in Abb.7 und 8 vor dem gesamten Psalter, taucht eine „Schmerzensmannndarstellung“ im Psalterium des Humphrey, eines Duke of Gloucester, des vierten Sohns Heinrich IV (1391-1446) auf. Sie ist über dem Beginn des 4.Psalms, eines Psalms, der als ein Abendgebet zu verstehen ist, eingefügt und zeigt einen jugendlich wirkenden König der anbetend vor dem Sarkophag, in dem sich der „Schmerzensmann“ erhebt, kniet. Hinter dem König steht ein älterer, ebenfalls gekrönter Mann, der ein T-Kreuz in der linken Hand hält und mit seiner Rechten den Knienden empfiehlt. Beide blicken auf einen zerschundenen „Schmerzensmann“, der als Dreiviertelfigur sichtbar, unbekleidet im Sarkophag steht und sich so wendet, daß das Blut aus seiner Seitenwunde und seiner an der Seitenwunde lie-

genden Rechten in den vor ihm auf einem separaten Podest stehenden Kelch mit Hostie fließt. Doch nicht nur für den König und seinen Begleiter ist der „Schmerzensmann“ Gegenstand der Betrachtung, sondern auch für zwei Engel, die einen Vorhang hinter dem „Schmerzensmann“ halten, so daß sich der von ihm ausgehende Strahlenkranz gut abhebt, und für Gottvater und den Hl. Geist in Gestalt einer Taube, die aus den am oberen Bildrand sichtbaren Wolken auf Jesus Christus schauen. Es sind somit in dieser Miniatur Bezüge auf Passion und Eucharistie, aber auch der auf die Trinität vorhanden. Es baut sich damit eine Spannung auf zwischen einer sehr umfassend die Person des „Schmerzensmannes“ beachtenden Darstellung und einem demütigen Abendgebet als deren Kontext. Eine Lösung dieser Spannung ist jedoch in der Darstellung selbst mit einem Schriftband gegeben, das der König in seinen Händen hält und das sein Anliegen ausdrückt: „Deine Gnade, Herr, wirke in mir“. Es ist also das Heilshandeln, das in der Person des Sohnes entfaltet, dem Besitzer des Psalters vor Augen gestellt wird und das er für sich erbittet. Die Vielzahl der dargestellten Aspekte ist damit erklärlich. Zum im Schriftband geäußerten Ansinnen des Königs paßt auch das der Darstellung auf fol 7 vorausgehende Gebet „Suscipere dignare“, so daß die ungewöhnliche Stelle innerhalb eines Psalteriums mit Bedacht gewählt worden zu sein scheint.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Trinität (3.1.)

Bildtexte:

Pietas tua domine operetur in me

Deine Gnade, Herr, wirke in mir

Psalmus dauid gracias agentis deo de liberacione sui a manibus saullis

Psalm Davids, als er Gott Dank sagte für seine Befreiung aus den Händen Sauls

Cum inuocarem ex-audiuit me deus iusticie mee in tribulac(i)o(n)e dilatasti michi

Er hat mich erhört als ich rief, der Gott meiner Gerechtigkeit, in Angst hast du mir Raum geschaffen,

Miserere mei et ex-audi oracionem me-am (Ps 4,1f)

sei mir gnädig und erhöre mein Gebet!
(Ps 4,1f)

Literatur:

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300

Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.153

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.67

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.227, 371f, *Abb.115*

Warner,G.F.; Gilson,J.P.: Catalogue, 1921, S.38

350 New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 151
1440-50

Kommentar: Da das 369 fol umfassende Stundenbuch der Katharina von Kleve, Herzogin von Geldern, (1417-1476) in der Mitte des letzten Jhs. in zwei Teile geteilt wurde, ein Teil in die Guennel-Collection New York (M 917), der andere in die

Pierpont Morgan Library New York (M 945) kam, sind die drei in der HS vorhandenen Darstellungen, die einen „Schmerzensmann“ zeigen, unter verschiedenen Signaturen und Blattzählungen anzutreffen. Während Abb.107 als fol 121 dem Pierpont-Morgan-Teil der HS angehört, sind die Abb.350 und 351 als fol 151 und fol 88 dem Guennel-Collection-Teil zuzuordnen. Legt man jedoch das rekonstruierte „ungeteilte“ Stundenbuch zugrunde, so befinden sich die Darstellungen auf den fol 222, 250 und 108. Alle drei Darstellungen sind in ihrer Anlage verschieden. Die Miniatur auf fol 250 (fol 151 der Zählung des Guennel-Collection-Teils) gibt in ihrer Darstellung zwei Gruppen von je vier Gläubigen im Büßergewand wieder, die sich von rechts und links an die Schmalseiten eines Sarkophags drängen, in dem ein schwächlicher, nur mit einem Lententuch bekleideter „Schmerzensmann“ steht. Dieser wendet sich, gleichzeitig die Hände, in denen er Geißel und Rute hält, in die Gegenrichtung streckend, nach rechts zu der Gruppe, die von einem älteren, weltlichen Mann angeführt wird, und sucht zu ihr Blickkontakt. Doch obwohl er dies tut, ist er nicht einer von ihnen, sondern durch eine etwas abgesetzte Körpergröße und ein am Querbalken des Kreuzes befestigtes großgemustertes Tuch, das ihn „umrahmt“, herausgehoben. Obwohl er mit „irdischer“ Dornenkrone, Wundmalen in den Händen und Seitenwunde gezeichnet ist, ist er der, an den sich, wie die beiden Schriftbänder, aber auch der darunterstehende Text zeigen, die Gläubigen mit der Bitte um Gnade wenden. Mit der Miniatur, die im Abschnitt fol 249-266v des rekonstruierten Stundenbuches unter den - zu einem Stundenbuch gehörenden - sieben Bußpsalmen eingefügt ist, wird der schriftliche Kontext - wie schon in den Abb.7, 8 und 349 zu beobachten war - christlich interpretiert. Der gnadenspendende Jahwe der Psalmen wird zu Jesus Christus als „Schmerzensmann“, und zwar im Bereich der persönlichen Frömmigkeit, auch wenn die hier aufgeführten Stellen auch im liturgischen Bereich (Offertorium des Dienstags nach dem zweiten Fastensonntag, Graduale des Mittwochs nach dem dritten Fastensonntag, Offertorium des Montags nach dem ersten Passionssonntag, Antiphon am Gründonnerstag, Offertorium des zweiten Sonntags nach Pfingsten) anzutreffen sind. Nachdrücklich unterstrichen wird diese Interpretation durch die Einfügung eines Christussymbols, nämlich eines Lammes mit Kreuzstab und Kelch im unteren Abschluß des von Blüten- und Blattranken umschlossenen Blattes.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtexte:

Domine ne in furore tuo arguas
me: ne(que) in ira tua corripas me
Miserere mei domine quonia
infirmus sum. Sana me
domine quonia(m) conturbata
sunt ossa mea. Et anima
mea turbata est ualde: sed tu

Herr, strafe mich nicht in deiner
Wut und in deinem Zorn schelte
mich nicht. Erbarme dich meiner,
Herr, weil ich schwach bin. Heile
mich, Herr, weil meine Gebeine ver-
wirrt sind. Und meine Seele ist
sehr verwirrt: aber du Herr

domine usq(ue) quo. Conuer-
tere domine et eripe animam
(Ps 6,2-5)

wie lange (säumst du) noch? Wende
dich mir zu, Herr, und befreie die Seele.
(Ps 6,2-5)

Miserere mei Deus
secundu(m) misericordiam
tuam. (Ps 50,3)

Gott sei mir gnädig
nach deiner Barmherzig-
keit. (Ps 51,3)

Deus pr(op)itius esto
michi pecca(tori) (Lc 18,13)

Gott, sei mir Sünder
gnädig! (Lk 18,13)

Literatur:

Gorissen,F.: Stundenbuch, 1973, S.37, 41, 44, 113, 556-559, 730, 805, 837, 840f,
853, 857, 899, 902, 904, 935

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.74f, 90, 159

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.290f

Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.175, 198, 242, 554

Abbildung: Pierpont Morgan Library New York

351 New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 88
1440-50; 19,2 x 13 cm

Kommentar: Wie die Abb.107 und 350 ist auch ein Blatt zum Stundenbuch der Ka-
tharina von Kleve (1417-1476) gehörig, das mit Abb.350 zum Guennel-Collection-
Teil der HS gehört und in das rekonstruierte „ungeteilte“ Stundenbuch als fol 108
einzuordnen wäre. Es ist in der oberen Blatthälfte mit einer Miniatur geschmückt,
die sehr ungewöhnlich ist, denn auf einer breiten Thronbank haben drei nimbierte
Personen Platz genommen, und zwar der hier mit einer Tiara „gekrönte“ Gottvater,
der Wundmale in Händen, Füßen und Seite aufweisende „Schmerzensmann“ und
der mit Stola (Amikt) und Albe, also dem Priesterornat, bekleidete Hl. Geist. Dies
ist, wie die Abb.400-415 zeigen, eine für jene Darstellungen, die den „Schmerzens-
mann“ in einen trinitarischen Zusammenhang stellen, sehr ungewöhnliche Konstel-
lation, denn der Hl. Geist ist sonst in Gestalt einer Taube und nicht in menschlicher
Gestalt einbezogen. Durch diese Veränderung im Bildentwurf ist hier die Mög-
lichkeit einer symmetrisch angelegten Komposition gegeben und auch genutzt wor-
den. Die beiden äußeren Personen der Dreieinigkeit wenden sich dem „Schmer-
zensmann“ in der Mitte zu und bemühen sich um ihn. Während Gottvater mit ei-
nem langen weißen Tuch den Leib des Sohnes verhüllt, hält die Gestalt des Hl.
Geistes das schwere Kreuz, das auf der linken Schulter des „Schmerzensmannes“
liegt und auf der Weltkugel zu Füßen des „Schmerzensmannes“ aufruht. Der dor-
nengekrönte „Schmerzensmann“ zwischen ihnen ist sehr schwächling. Mit ungelenk-
und instabil wirkenden Armen und Beinen und einer unentschiedenen Stand- bzw.
Sitzposition macht er einen hilflosen Eindruck. Und obwohl er Daumen und Zeige-
finger der rechten Hand an die Seitenwunde gelegt hat, also diese einem Gegen-
über vorweist, wendet er sich nicht an ein solches, sondern blickt mit nur leicht ge-
öffneten Augen ziellos aus dem Bild heraus. Er ist die Zentralfigur. Er ist der, dem
die ungeteilte Aufmerksamkeit der beiden anderen gilt und der, dem die Welt unter

die Füße gegeben ist, d.h. die Herrschaft über sie übertragen ist, und es hat den Anschein, daß gerade die scheinbare Hilflosigkeit ihn als zentrale Figur interessant macht. Die Zentralstellung jedoch ist weder durch den Kontext, der in den auf fol 97v-109v stehenden Horae de sancta trinitate dominicis diebus von der Betrachtung der Dreieinigkeit ausgeht, noch durch andere Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ als trinitarische Person wiedergeben, nahegelegt. Und doch ist sie in der Darstellung, und zwar in der Darstellung in einem privaten Gebetbuch, vorhanden. Eine persönliche Beziehung zum „Schmerzensmann“ als Ursache für diese veränderte Darstellung anzunehmen, ist naheliegend.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

(Trinität (3.1.))

(Engelpietà (3.2.))

Bildtext:

Conuerte nos deus salutaris noster. Et au(er)-te iram tua(m) a nobis (Ps 84,5).

Bekehre uns, unser gnadenreicher Gott. Und wende deinen Zorn von uns (Ps 85,5).

Literatur:

Gorissen,F.: Stundenbuch, 1973, S.35, 40, 43, 89, 399, 409-411, 464, 792, 805, 819, 821, 832f, 837, 840f, 844, 846, 899, 904, 935, 1051, 1053-1056

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.238, 293, *Abb.796*

352 Burg Kriebstein (Höfchen), Burgkapelle, Wandmalerei

1.H.15.Jh.; 1,31 m

Kommentar: In der Burgkapelle von Burg Kriebstein wurden 1934 an den Wänden sowie in den vier Kreuzgratgewölben in al-secco-Technik aufgetragene Malereien freigelegt. Unter ihnen befand sich auch die Ganzfigur eines „Schmerzensmannes“, die von zahlreichen arma Christi, so der Geißelsäule, einer Zange, dem Schwammstab, einem Eimer, einem Beil und einem neben der Geißelsäule befindlichen, zu den arma zu zählenden Judenkopf umgeben ist. Sie ist mit einem rechtsgeknoteten Lententuch bekleidet, hält die Arme bis zur Schulterhöhe erhoben und weist Verletzungen an Händen, Füßen, Seite und Kopf auf. All dies erinnert nachdrücklich an die Passion, doch wäre die Figur damit noch nicht hinreichend erfaßt. Sie ist hier - wie auch in den Abb.332-334, 338f, 341-345 und 348-350 - „Objekt“ der Anbetung für zwei zu Füßen des „Schmerzensmannes“ kniende Gläubige, die - analog zu Abb.339, 343, 349 und 350 - in Spruchbändern um Erbarmen bitten. Der, der für die Sünden der Menschen gelitten hat, erscheint ihnen dafür als passender Ansprechpartner. Es bleibt in der Darstellung allerdings in der Schweben, ob die Bitte der Gläubigen erfüllt wird, denn der „Schmerzensmann“ zeigt keine Reaktion, die einen Schluß zulassen würde. Er blickt vielmehr, das Haupt leicht nach rechts geneigt, ins Leere.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtexte:

miserere mei deus sela mem...
miserere mei deus

Gott, erbarme dich meiner. Sela. ?
Gott, erbarme dich meiner

Literatur:

Deutsche Kunstdenkmäler: Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt, 1969, S.377,
Abb.143

353 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Steinplastik

1437; 2,22 m

Kommentar: Eine arg in Mitleidenschaft gezogene Sandsteinfigur des „Schmerzensmannes“, die an der Außenseite von St. Sebald an der Westseite der Sakristei abgenommen wurde, wird im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg unter Inv.-Nr. Pl 2271 aufbewahrt. Sie gehörte zur Grablege der Familie Rieter, ist also Gegenstand persönlicher Frömmigkeit gewesen. Sie ist heute durch ihren schlechten Erhaltungszustand besonders im Bereich von Brust und Gewand und abgeschlagene Körperteile wie Arme und Nase in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt. Doch es ist noch zu erkennen, daß es sich um eine Figur handelt, die über einer Konsole, die an der Vorderseite das Familienwappen zeigt, auf einem relativ roh belassenen Sockel steht und die in einen lang herabfallenden Mantel gehüllt ist, der am Hals durch eine Schnur zusammengeknüpft wird und den knochig und eingefallen wirkenden Körper nur im Bereich von Brust und Bauch freigibt. Der Rietersche „Schmerzensmann“ trägt eine breite geflochtene Dornenkrone, der heute die Dornen fehlen, und hat steile Falten auf der Stirn, einen leicht geöffneten Mund und eine breit klaffende Seitenwunde, zeigt also auch im heutigen Zustand deutliche Reminiszenzen an die Passion.

Literatur:

GNM-Führer, 1985, S.44, *Abb.84*

Lieb,N.: Kunst: Land und Reich, 1984, S.197

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.68

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.83, 154, *Abb.77*

354 Ulm, Münster, Altartafel

15.Jh.; 2,48 x 1,625 m

Kommentar: Die Altartafel, die 1883 für das Ulmer Münster erworben wurde, zeigt in ihrem Zentrum eine Trinitätsdarstellung, in die der „Schmerzensmann“ als zweite Person aufgenommen worden ist. Gottvater hält den Leichnam des Sohnes auf seinem Schoß. Zwischen ihren Köpfen flattert die Taube als Sinnbild des Hl. Geistes. „Gerahmt“ wird die in einem Kircheninnenraum angesiedelte Figurengruppe von sechs Engeln, von denen die beiden als Ganzfiguren sichtbaren ein Kreuz bzw. Geißelsäule und Lanze halten, die anderen vier aber über einen Vorhang schauen, der hinter der Gruppe gespannt ist. Somit ist eine Darstellung mit repräsentativem Charakter vor Augen gestellt. Zu dieser „offiziellen“ Darstellung will jedoch die zu Füßen Gottvaters kniende unscheinbar und sehr klein gehaltene Stifterfamilie, die dem Ganzen einen individuelle Note gibt, nicht recht passen. Es scheint, da die Ta-

fel Übermalungen aufweist und sich lange Zeit nachweislich in privatem Besitz befand, möglich, daß die Altartafel nachträglich „umgearbeitet“ wurde, die Stifterfamilie also sekundäres Bildelement ist. Doch in jedem Fall, ob sofort oder nachträglich, bietet, und dies ist sehr interessant, eine Trinitätsdarstellung wie diese, die durch ihren spezifischen Bildraum, die Assistenzfiguren und die Größe der Hauptpersonen bestimmt ist, für Privatpersonen offenbar die Möglichkeit der Annäherung. Anknüpfungspunkt hierfür scheint der „Schmerzensmann“ zu sein, denn seine abgemagerte, zur Seite gesunkene Gestalt mit den kraftlos eingeknickten Beinen, dem leblos herabhängenden rechten Arm und dem zur Seite geneigten Haupt „fällt“ sowohl was den streng vertikalen Bildaufbau als auch die Art der Darstellung anbetriefft „aus dem Rahmen“. Sie bricht den repräsentativen Charakter auf und erinnert durch die Wundmale, die Dornenkrone und das Lendentuch sowie zusätzlich durch die von den Engeln gehaltenen arma an das menschliche Leid, das der „Schmerzensmann“ tragen mußte. Die Altartafel, die Hans Multscher (um 1400-1467) bzw. Bartholomäus Zeitblom (1455/60-1522) zugeschrieben wird und 1858 und 1962 nachweislich restauriert wurde, bringt damit scheinbar unvereinbare Tendenzen zusammen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Trinität (3.1.)

Literatur:

Troescher, G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.160-162, *Abb.111*

355 New York, Metropolitan Museum, Tafelbild

um 1435; 54,9 x 38,8 cm

Kommentar: Im Bildfeld der hochrechteckigen, am oberen Rand mit einem Spitzbogen über gedrehten Säulen und maßwerkgefüllten Zwickeln ausgestatteten Tafel zeigt Michele Giambono (1420-62 nachweisbar) dem Betrachter einen als Halbfigur über einem querstehenden Sarkophag sichtbaren „Schmerzensmann“, der sein Haupt nach rechts und nach vorn geneigt, die Augen geschlossen und den Mund leicht geöffnet hat. Seine Hände hängen leblos mit nach vorn gedrehten Handflächen über die Vorderwand des Sarkophags, so daß die Wundmale in ihnen gut sichtbar sind. Der mit einem jedoch über dem bestickten und mit Borten besetzten Tuch, das über die Vorderwand des Sarkophags hängt, nur wenig sichtbaren Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ wird von einer kleinen männlichen Gestalt betrachtet, die mit gefalteten Händen hinter dem Sarkophag steht. Belting interpretiert sie als Franz von Assisi, der die Stigmata empfängt, doch ist weder der Empfang der Stigmata sichtbar noch die Identität des hageren, mit einem Habit bekleideten Mannes - ohne die Stigmata oder andere Indizien - genau bestimmbar. Der Mönch betrachtet - und dies würde zu Franz von Assisi passen - den durch die Passion Gezeichneten, dem neben entsprechenden „Spuren“ an seinem Körper - den

Wundmalen in den Händen, einer blutenden Seitenwunde und einer Dornenkrone - auch ein Kreuz beigegeben ist, von dem nur der Titulus ganz klein über dem Kreuznimbus und der Querbalken mit drei Nägeln in Schulterhöhe sichtbar sind.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Bildtext:

inri

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S. 122, 222, 307, Abb. 41

2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 48, 124, 138, 148, 175, 218-222, 232, 234, 235, 258, 347

356 Verona, S. Maria Antica, Grabmal des Can Grande I. della Scala

Regierungszeit als Stadtherr (Signore) von Verona 1311-29

Kommentar: Beim Grabmal des Can Grande I an einem Seitenportal von S. Maria Antica in Verona fällt auch bei nur flüchtiger Betrachtung sofort auf, daß die Tumba mit der Ganzfigur des aufgebahrten Verstorbenen, also das „Herzstück“ des Grabmals, unter einem gewaltigen, die Tumbenhöhe um das Doppelte übersteigenden Aufbau, der sich aus einem säulengetragenen Baldachin, einer hohen Dachfläche und dem lebensgroßen Reiterstandbild des Verstorbenen zusammensetzt, stark zurücktritt. Da an diesem Grabmal im Laufe der Zeit einige Umgestaltungen und Restaurierungen vorgenommen worden sind, ist nicht mehr sicher, inwieweit die heutige Gestaltung der ursprünglichen Konzeption entspricht. Dies betrifft nicht nur den Aufbau im großen, sondern auch im kleinen, etwa in der Gestaltung der Tumba. Diese hat Kastenform und ruht optisch auf zwei wappenhaltenden Löwen und einer Inschrifttafel auf. Sie zeigt in der Mitte ihrer sichtbaren Langseite ein schmales hochrechteckiges Bildfeld, das vor den Tumbenblock tritt und als Folie für die Darstellung eines als Halbfigur sichtbaren „Schmerzensmanns“ im Sarkophag dient. Seitlich schließen sich der Fläche verhaftete, von Quadraten überlagerte Vierpässe an, die Ganzfiguren aufgenommen haben, und zwar links eine Maria und rechts einen nachträglich eingefügten Engel, der einen früher evtl. vorhandenen Johannes ersetzt. D.h. in der Gestaltung der Tumbenvorderseite sind in bezug auf die Formen der Hintergrundflächen und die Art der Figurendarstellung Spannungen spürbar, so daß Zweifel aufkommen, ob der relativ weit vor die Fläche gesetzte „Schmerzensmann“ wirklich zur Gestaltung hinzugehört. Die an den Schmalseiten der Tumba angebrachten arma Christi, ein Schild mit Leiter links und ein Kreuz rechts, und auch die Assistenzfiguren, die inhaltlich gut passen, zerstreuen diese Zweifel jedoch, und es hat den Anschein, daß die sehr eigenwillige Gestaltung der Tumba tatsächlich so gewollt ist, als eine Gestaltung, die auf einen durch Gegenstände und Personen der Passion charakterisierten „Schmerzensmann“ abhebt.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Bildtext:

Si Canis hic Grandis ingentia
facta peregit / Marchia testis

adest, quam saevo Marte
subegit.

Wenn dieser große Hund (Cangrande)
gewaltige Taten vollbracht hat, / steht die
(Treviser) Mark
als Zeugin bei, die er durch den wilden
Mars (Krieg) unterworfen hat.

Literatur:

Meyer, A.G.: Denkmäler, 1893, S.70-74, *Abb. auf S.72*

Venturi, A.: Storia dell' arte IV, 1906, S.626, Fig.517

357 Florenz (Firenze), S. Croce, Grabmal des Uberto de' Bardi
1367; 48 x 48 cm (Bildfeld des „Schmerzensmannes“)

Kommentar: Wie bei dem im Aufbau ähnlichen, ebenfalls in S. Croce Florenz befindlichen Baroncelli-Grabmal (Abb.219) ist auch beim Bardi-Grabmal die Tumba nicht frei bzw. vor einer Wand aufgestellt, sondern in eine mit der dahinterliegenden Silvesterkapelle, der Familienkapelle, verbundene Nische eingepaßt worden. Anders als in Abb.219 ist hier jedoch die zur Kirche hin aufgebaute flache „Schaufront“ so transparent, daß der auf gedrehten Säulen sitzende spitzgieblige Aufsatz nur als „Nischenrahmen“ dient und einen auch durch ein über der Tumba aufgehendes Gitter nicht gestörten Einblick in die Kapelle gewährt. Da außerdem der Sockelbereich gegenüber Abb.219 soweit erhöht ist, daß die Tumbenvorderseite optisch mehr Gewicht bekommt, wirken die Größenverhältnisse hier harmonischer. An der Tumbenvorderseite zeigt auch das Bardi-Grabmal einen halbfigurigen „Schmerzensmann“ mit nach rechts geneigtem Haupt und vor dem Körper übereinandergelegten Armen, der hier jedoch von dem Wappen der Bardi links und rechts flankiert wird. Zwischen den drei Bildfeldern sind vier kleine Ganzfiguren, zwei Apostel und zwei Propheten, angebracht. Kurios ist, daß diese Anordnung sowohl an der zur Kapelle gerichteten Tumbenseite als auch an einer an der gegenüberliegenden Wand stehenden Tumba wiederholt wird, so daß die Familie Bardi drei Darstellungen des „Schmerzensmannes“ in und an ihrer Kapelle anbringen ließ. Eine solche Häufung ist sehr ungewöhnlich und beweist entweder Einfallslosigkeit, eine Vorliebe für Symmetrie oder eine besondere Beziehung zur Gestalt des „Schmerzensmannes“. Da jedoch eine, in den Größenverhältnissen gegenüber Abb.219 ausgewogenere Gestaltung zu beobachten war, ist der erste Grund eher unwahrscheinlich, da auch die Tatsache, daß jeweils immer nur zwei der drei Tumbenvorderseiten gleichzeitig sichtbar sind, gegen den zweiten Grund spricht, ist lediglich der dritte Grund ohne widersprechende Fakten. Es spricht im Gegenteil die „Zuordnung“ des Familienwappens, und zwar des Familienwappens einer Florentiner Kaufmanns- und Bankiersfamilie, die nach der Mitte des 14.Jhs. ihren Einfluß und ihren Reichtum verliert, sowohl formal als auch inhaltlich für eine bewußte Bezugnahme, d.h. allerdings nicht zwingend, daß eine solche Beziehung die ungewöhnliche Grabmalgestaltung tatsächlich veranlaßt hat.

Literatur:

- Bodmer, H.: scuola: Dedalo 10, 1929f, S.618, 662, 664, 668, 674, 676, 678,
Abb. auf S.663, Abb. auf S.664f, 667, 669-673, 675, 677
Burger, F.: Geschichte, 1904, S.53-56, Abb.27f
Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.: Geschichte I, 1869, S.250f
Lányi, J.: Notizen: ZfKG 3, 1934, S.67
Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.107
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Valentiner, W.R.: statua: L'arte 36, 1933, S.83, 93f

358 Heilsbronn, Klosterkirche, Epitaph des Friedrich von Hirzlach

1340-50; 2,34 x 0,86 m

Kommentar: Da das als hochrechteckiges Tafelbild ausgeführte Epitaph des Friedrich von Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn im 19.Jh. seine ursprüngliche Farbschicht verloren und eine neue bekommen hat, können zwar Details der Farbgebung und der Körpermodellierung nicht mehr in vollem Umfang berücksichtigt werden, doch ist auch heute noch der gewaltige Unterschied zwischen dem kleinen, im Habit mit Abtsstab und flehend erhobenen Händen zu Füßen des „Schmerzensmannes“ knienden Abtes und dem großen, trotz seiner - heute fast ornamental gestalteten - Wundmale und zahlreicher kleiner Wunden am Körper souverän und unnahbar wirkenden „Schmerzensmann“ erkennbar. Die im Schriftband formulierte Bitte des Abtes scheint ungehört zu verhallen, denn der hier dargestellte, überlängte „Schmerzensmann“ sieht über den „Bittsteller“ hinweg. Eine solche Strenge in der Darstellung ist, gerade, wenn wie hier Lanze, Kreuz, drei Nägel, Geißel, Rute und Dornenkrone, also arma Christi, die die Passion in Erinnerung rufen, beigefügt sind, für den „Schmerzensmann“ selten. Sie macht eine besondere persönliche Beziehung als Ursache für die „Zusammenstellung“ in einer Stiftung des Verstorbenen in diesem Fall kaum wahrscheinlich. Friedrich von Hirzlach, der von 1346-50 Abt des Zisterzienserklosters Heilsbronn war, scheint mit diesem „Schmerzensmann“, vielmehr den in seinem Orden stark beachteten Aspekt der Passion Jesu Christi aufzunehmen. Da ein Epitaph aber stets auch eine repräsentative Funktion hat, wurde der „Schmerzensmann“ hier zu einer „Repräsentationsfigur“ umgedeutet, die in einen langen weich fallenden Mantel gehüllt fast die ganze Bildfläche ausfüllt. Daß dies den Charakter einer „Schmerzensmandarstellung“ verändert, ist dabei offenbar als zweitrangig empfunden worden.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtexte:

APT FRIEDREICH VON HIRZLACH

miserere mei deus

Abt Friedrich von Hirzlach

Gott, erbarme dich meiner.

Literatur:

- Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.56, 127
Buchner, O.: Grabplastik, 1902, S.52
Burger, F.: Malerei, 1918, II S.279f, Abb.343
Demus, O.: Wanderkünstler: ÖZDP 5, 1951, S.57

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986
 Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
 Kurth,B.: Wiener Tafelmalerei: JKSW N.F. 3, 1929, S.52, Abb.47
 Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.47
 Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.10, 23, Taf.23
 Lutze,E.: Nürnberger Malerei: ZBKu 65, 1931/32, S.77
 Nürnberg 1300-1550, 1986, S.81
 Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.26, 29, 70, 85, 153, Abb.47
 Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.214
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.10f, Abb.1
 Stange,A.: Malerei, 1934-36, I S.198, Abb.208
 Suckale,R.: Hofkunst, 1993, S.139
 Thode,H.: Malerschule, 1891, S.13f, Taf.1

359 Erfurt, St. Peter, Steinritzezeichnung

1350-70; 1,90 m

Kommentar: Die außen am Südostturm der Erfurter Peterskirche angebrachte Ritzzeichnung gibt dem Betrachter durch eine kleine, zu Füßen eines „Schmerzensmannes“ kniende Figur, die ein Schriftband in den flehend erhobenen Händen hält, Rätsel auf. Fraglich ist: Wird das Schriftband - wie es bisher einhellige Meinung ist - von einem kleinen Mönch gehalten, dann bittet der Mönch hier den „Schmerzensmann“ nicht für sich, sondern für die Seele einer einzelnen Frau oder für die Seele jedes, auf dem angrenzenden Friedhof Bestatteten, „die Seele der Begrabenen“, so daß seine Bitte die eines Stellvertreters und damit ganz ungewöhnlich wäre. Es ist aufgrund dieses Tatbestandes in bezug auf Gewandbildung und Physiognomie der knienden Figur zu fragen, ob das Schriftband nicht viel eher von einer Frau gehalten wird, die keinen Habit, sondern einen Kapuzenmantel trägt, der vor dem Körper in Falten fällt und die Arme freiläßt. Dies scheint die viel wahrscheinlichere Variante, denn erstens würde dann die Dargestellte für sich bitten, auch wenn sie dies nicht in der ersten, sondern in der dritten Person tut. Zweitens wäre der vom Schriftband ausgehende „Pfeil“, der bisher als Lanze gedeutet wurde, aber als solcher wegen der schon vorhandenen Seitenwunde nicht sinnvoll wäre, erklärlich. Denn wenn die Dargestellte und die Seelen- Labung-Erflehende identisch sind, dann kann die vermeintliche Lanze als ein Hinweis auf das Objekt bzw. den Ort der Labung verstanden werden. Drittens hätte im Gegenzug die bei einem Stellvertreter nicht sinnvolle Zuwendung des „Schmerzensmannes“ zu der knienden Figur Sinn. Sie drückt sich aus, indem die Ganzfigur des „Schmerzensmannes“, die vor einem großen Kreuz steht, die Füße in Schrittstellung auf die kniende Figur zu gewendet hat, und zwar so, daß der linke Fuß, in dem noch ein Nagel steckt, in die „schützende“, durch das Schriftband aufgebaute „Hülle“ eindringt und indem sie, unterstützt durch ein Neigen des dornengekrönten Hauptes, Blickkontakt sucht. Lediglich die Gestik der Arme fügt sich nicht ein, sondern ist unentschlossen und hilflos, denn der nur mit einem knielangen Lendentuch Bekleidete hält in den beiden vor dem

Körper zusammengelegten Händen, in denen noch Nägel stecken, recht unbeholfen
Geißel und Rute.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtexte:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

cris geruche zu labine die sele der
begrabine. amen.

Christus geruhe die Seele der
Begrabenen zu laben. Amen.

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.58, 62

Ders.: Pie Jesu, 1931, S.9

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.56, 127

Buchner,O.: Grabplastik, 1902, S.52

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.114

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kunstdenkmale 1, 1929, S.637, Abb.529

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.40, 116f

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.16, 27, 58f, 85, 153, Abb.32

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.280, 283, 300,
Abb.24

Passarge,W.: Kruzifixus: Cicerone 16, 1924, II S.236

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.208

360 Duderstadt, St. Servatius, Epitaph des Heinrich von Were

um 1383; 2,04 x 1 m

Kommentar: An der Nordwand des Chors von St. Servatius in Duderstadt ist trotz eines schweren Brandes im Jahre 1915 das Epitaph der Familie Were erhalten geblieben. Das 1776 von Bernhard Joseph von Wehren erneuerte und A.70er Jahre des 20.Jhs. farbig neu gefaßte Sandsteinepitaph ist durch breite Schriftbänder, in denen der Stifter und seine Frau Gnade erbitten, in zwei Zonen, die verschiedene Sphären markieren, geteilt. Unten knien Heinrich von Were († 1383), seine Frau und zwei sehr klein dargestellte Kinder, alle haben anbetend die Hände erhoben und sind durch Schriftbänder namentlich sowie durch das Familienwappen, das einen flammenden Zweig zeigt, in ihrer Familienzugehörigkeit gekennzeichnet. Oben taucht die Halbfigur des „Schmerzensmannes“ über einer Wolkenkrause auf. Sie wirkt, obwohl die an die Passion erinnernden Wundmale in den Händen und eine Seitenwunde vorhanden sind, durch die aufrechte Körperhaltung, die offenen, geradeaus gerichteten Augen und nicht zuletzt durch die Wolkenkrause „überirdisch“. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, daß der „Schmerzensmann“ bereits als Himmelfahrt bezeichnet wurde. Doch Parallelbeispiele, in denen der „Schmerzensmann“ ebenfalls im sepulkralen Zusammenhang zusammen mit Stiftern und doch von ihnen abgesetzt zu finden ist (vgl. Abb.361-363, 368 und 372f), zeigen, daß sowohl Komposition als auch Körperhaltung und Physiognomie keine ungewöhnlichen Merkmale aufweisen. Ungewöhnlich ist lediglich die Armhaltung mit

den schräg nach oben bzw. unten auf dem vorgewölbten Oberkörper liegenden Armen und den jeweils auf den anderen Arm hin abgewinkelten Händen. Doch ist sie kein Indiz, das gegen eine Einordnung der Figur als „Schmerzensmann“ spricht.

Bildtexte:

Spruchbänder:

heinrich vo(n) were
bidit gnade to god

Heinrich von Were
erbittet von Gott Gnade.

Cyge hausvrowe vo(n) we-
re bidit gnade to god

Cyge Frau von Were
erbittet von Gott Gnade.

dithert

Dithert (Name des im Vordergrund
knienden Kindes)

henrich

Heinrich (Name des im Hintergrund
knienden Kindes)

Umschrift:

anno domini mcccclxxxiii obiit
heinrich vo(n) were d(e)s svndages na(ch)
urba(n)i
obiit cyge hausvr(owe) vo(n) were d(e)s
iv(n)gere des svn(n)avende(s) vor servatii

im Jahr des Herrn 1383 starb
Heinrich von Were am Sonntag nach
Urbani (31.5.)
es starb Cyge Frau von Were des Jünge-
ren am Sonnabend vor Servatii (9.5.)

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Gerlach, V.; Kollmann, K.; Haase, E.: Duderstädter Pfarrkirchen, 1988, S.30

Grimm, J. u. W.: Wörterbuch, 1854-1971

Osten, G. v. d.: Schmerzensmann, 1935, S.59, 153, *Abb.33*

361 Eisenach, ehem. Dominikanerkloster, Epitaph der Gattin des Johann Gottschalk

2.H.14.Jh.; 2,30 x 1,40 m

Kommentar: Ohne optische Bezugnahme aufeinander und ohne Beziehung zur Ehefrau des 1371 zuletzt als Ratsmeister erwähnten Johann Gottschalk, dem das Epitaph gewidmet ist, erscheinen die beiden übereinander angeordneten Zonen in einem Epitaph, das heute an der Außenwand der Predigerkirche (Hofseite) in Erfurt angebracht ist. Denn: der in der oberen Zone als Halbfigur über einer Wolkenkrause sichtbare „Schmerzensmann“ und eine in Anbetung verharrende Gestalt in der unteren Zone sind jeweils aus der Bildfläche herausgewendet, die zwei weiblichen Gestalten, die die Mittelfigur flankieren, blicken auf diese und nicht auf den „Schmerzensmann“. Sie geben durch nichts zu erkennen, ob die Ehefrau des Johann Gottschalk unter ihnen ist. Es ist somit fraglich und wegen des schlechten Erhaltungszustandes schwer zu erkennen, was in der unteren Zone dargestellt ist und wie dies in die Komposition, deren einer Bestandteil der „Schmerzensmann“ ist, einzugliedern ist. Der naheliegendsten Erklärung, daß es sich nicht um das Epitaph für die Ehefrau des Johann Gottschalk, sondern um das Epitaph für Johann Gottschalk selbst handelt, widerspricht die Tatsache, daß die beiden Frauen sich der zwischen ihnen stehenden Figur anbetend zuwenden. Der Erklärung, daß es sich bei der dargestellten Mittelfigur um einen Hl. handelt, widerspricht die Anwesenheit des Got-

tessohnes, dem bei einer solchen „Doppeldarstellung“ die Anbetung gelten müßte. Da keine weiteren Indizien vorhanden sind, ist in diesem Punkt keine Entscheidung zu treffen. Der in der Größe deutlich abgesetzte „Schmerzensmann“ mit den vor dem Körper nach oben gekreuzten Armen, den in den Händen sichtbaren Wundmalen, dem nach rechts geneigten Haupt, auf dem eine dicke Taukrone sitzt, und dem muskulösen Oberkörper kann somit zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur isoliert betrachtet werden.

Bildtext:

Matrona Clara uxor Johannis Goytsal Frau Clara, die Ehefrau des Joh. Goytsal

Literatur:

Buchner, O.: Grabplastik, 1902, S.22, 60, 82, *Abb.14*

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.47

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.31, 70

362 Erfurt, Barfüßerkirche, Epitaph des Johann von Salfelt

E.14.Jh. (1394, 1400, 1401); 2,40 x 1,57 m

Kommentar: Im Epitaph der Familie Salfelt, das in der Barfüßerkirche Erfurt aufgestellt ist, ist der „Schmerzensmann“ - anders als in Abb.361 - Gegenstand der Anbetung. Er ist zu diesem Zweck räumlich von dem Verstorbenen und seinen Angehörigen „abgehoben“ und - obwohl nur im Relief gegeben - wie eine Wand- oder Pfeilerfigur auf eine Konsole gestellt worden. Trotzdem entsteht kein Eindruck von „Überlegenheit“. Die mit einem Lententuch bekleidete Ganzfigur steht vielmehr unsicher auf dünnen, leicht eingeknickten Beinen und hält Geißel und Rute in den nach oben gekreuzten Händen, die tiefe, länglich gebildete Wundmale zeigen. Sie wirkt zwischen den wuchtigen Familienwappen „eingeklemmt“ und scheint sich in sich zusammenzuziehen. Sie neigt außerdem das Haupt, auf dem über einer faltigen Stirn eine Taukrone sitzt, leicht nach rechts, „nutzt“ diese Neigung jedoch nicht dazu, um den Blickkontakt zu den knienden Gläubigen zu suchen, sondern sieht mit starren, weit geöffneten Augen geradeaus. Die Darstellung weist also, sowohl was ihre Proportionen und ihre Gestaltung als auch was ihre Einordnung in das Epitaph betrifft, Schwächen auf, die in der unteren Zone in weit geringerem Maße zu beobachten sind.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

an(n)o d(omi)ni mcccclxxxiiii die
om(nium) s(an)c(t)or(um) o(biit)
i(o)h(ann)es de salueld † thd fr
lt(em) mcccci o(biit) thele uxor ei(us)
lt(em) cccc o(biit) g(us)te fil(i)a ei(us)

Im Jahr des Herrn 1394
am Allerheiligentag starb
Johann von Salfeld.??
Ebenso starb 1401 seine Frau Thele.
Ebenso starb 1400 seine Tochter Guste.

Literatur:

Buchner, O.: Grabplastik, 1902, S.86

Kunstdenkmale 2.1, 1931, S.212, *Abb.193b*

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.47f

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.30f, 70, 153, *Abb.48*

363 Eisenach, Dominikanerkloster, Epitaph des Ludwig Mercke

1390-1400; 2,60 x 1,40 m

Kommentar: Ein Bildfeld, das fast die gesamte Höhe einnimmt und durch übereinander angeordnete Schriftbänder geschickt nach den Seiten hin abgeschlossen wird, ist für den in der Mittelachse auf einer kleinen Konsole stehenden ganzfigurigen „Schmerzensmann“ eines Epitaphs, das als Epitaph des Ludwig Mercke gilt und sich noch heute im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters und heutigen Martin-Luther-Gymnasiums in Eisenach befindet, „reserviert“ worden. Der mit einem Mantel Bekleidete ist damit fast doppelt so groß wie die vier ihn umgebenden Personen, die mit ihm durch die Schriftbänder, die sie in den Händen halten, zu kommunizieren suchen. Da die Schriftbänder jedoch leer sind und es keine sichtbare Reaktion des „Schmerzensmannes“ auf die Anliegen gibt, bleiben die Anliegen unbekannt. Die Gestik des „Schmerzensmannes“ scheint vielmehr auf einen vor dem Epitaph zu denkenden Betrachter orientiert, denn der zur Seite geneigte Kopf wird mit der rechten Hand gestützt und der Blick geht aus dem Epitaph heraus. Der „Schmerzensmann“ legt den Zeigefinger der linken Hand, in der das Wundmal wie in den Füßen gut sichtbar ist, in die breit klaffende Seitenwunde und weist damit nachdrücklich auf diese hin. Er erinnert sehr stark an einige sog. isolierte „Schmerzensmann Darstellungen“, von denen er Abb.31f und 62 am stärksten ähnelt.

Literatur:

Buchner, O.: Grabplastik, 1902, S.88

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.48

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.31, 47f, 152, *Abb.6*

364 Wien, Museum, Teppich

1390-1410; 1,05 x 0,74 m

Kommentar: Wie in den Abb.358-360 und 367 wird auch auf einem nürnbergischen, seit 1869 in Wien befindlichen Grabteppich das Anliegen des Verstorbenen in einem Schriftband fixiert. Der durch sein Wappen ausgewiesene Verstorbene, Heinrich II Gender von Heroldsberg, kniet zur Rechten dreier nimbierten Ganzfiguren und bittet den in der Mitte dieser Dreiergruppe stehenden, mit einem Mantel bekleideten „Schmerzensmann“ in seinem Schriftband um seine Seelenheil: O Herr, ich bitt' dich für die Seele, laß mich genesen. Der hl. Sebald mit Pilgerhut und Kirchenmodell zur Rechten des „Schmerzensmannes“ und Maria, die mit vor dem Körper verschränkten Armen zur Linken steht, versuchen - in der Funktion von Fürbittern - dieser Bitte Nachdruck zu verleihen. Der so Angesprochene wendet sich dem „Bittsteller“ zu. Er sieht ihn an und weist ihm das Wundmal in seiner Rechten und durch die mit ausgestrecktem Zeigefinger vor dem Körper liegende linke Hand die breite Seitenwunde, betont also durch seine Gestik seine aus dem Passionsgeschehen stammenden Wunden als Grundlage für ein Erhören der Bitte. Eine solche Zuwendung ist, obwohl sie sehr naheliegend ist und die Intention der Darstellungen

optisch gut umgesetzt, unter den im sepulkralen Zusammenhang stehenden Beispielen sehr selten. Ihre „Kehrseite“: Sie ist gleichzeitig eine Abwendung von den zwei Frauen des Stifters, der unmittelbar neben Maria knienden Brigitta und der außen knienden Anna (vgl. die Wappen der Familien Pfinzig und Ortlieb). Diese bleiben, obwohl auch sie sich anbetend dem „Schmerzensmann“ zuwenden, „außen vor“. Die dargestellte Beziehung zwischen dem „Schmerzensmann“ und dem Verstorbenen macht außerdem das zweite Schriftband problematisch. Zwei „Lesarten“ erscheinen prinzipiell möglich: 1. das Schriftband, das optisch Maria zugeordnet ist, ist als ihre Bitte „zu lesen“, und 2. das Schriftband ist als eine zweite Bitte des Verstorbenen „zu lesen“. Für die erste „Lesart“ spricht die Anrede „oh Kind“, gegen sie der Inhalt, denn es erscheint nicht sinnvoll, daß Maria um ihr Seelenheil bittet, so daß diese Lesart wenig wahrscheinlich ist. Für die zweite „Lesart“ spricht der Inhalt, gegen sie die Anrede „oh Kind“, denn ein solches ist - anders als der „Schmerzensmann“, an den eine parallel formulierte Bitte gerichtet ist - nicht dargestellt. Es entsteht somit durch die zweite „Lesart“ zwar ein kompositorisches Ungleichgewicht, trotzdem ist diese „Lesart“ die einzige in Frage kommende.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Bildtexte:

o her ich pit dich fur die seel
gener mich

O Herr, ich bitt' dich für die Seele,
laß mich genesen.

o kint ich pit dich fur die seel
gener mich

O Kind, ich bitt' dich für die Seele,
laß mich genesen.

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kurth, B.: Wiener Tafelmalerei: JKSW N.F. 3, 1929, S.52

Dies.: Bildteppiche, 1926, S.173, 262, Bd.3, Taf.257

365 Augsburg, Domkreuzgang, Epitaph des Otto von Sunthaim
um 1417, 128 x 85 cm

Kommentar: Das als Epitaph des Otto von Sunthaim bekannte, heute stark verwitterten Sandsteinrelief im 3. Joch der Westwand des Augsburger Domkreuzgangs zeigt seinen Figurenbestand in einem hochrechteckigen, eingetieften Bildfeld, das oben mit einem flachen Segmentbogen schließt. In ihm knien neben einem ganzfigurigen „Schmerzensmann“, der die gesamte Höhe einnimmt, zwei in ihrer Physiognomie und Gewandung differenzierte Verstorbene. Die unterhalb der Figuren angebrachte zweigeteilte, leider nur sehr schlecht erhaltene Inschrift spricht in beiden Fällen von Otto von Sunthaim, gibt jedoch für den Tod jeweils verschiedene Daten an, links Petri Stuhlfeier, also den 18.1. bzw. 22.2., rechts den 11.8.. D.h. sie spricht - so ungewöhnlich dies auf den ersten Blick erscheinen mag - von zwei Personen gleichen Namens, und zwar - nach Auskunft des Bischöflichen Ordinariates Augsburg - von dem 1416 verstorbenen Kanonikus des Domstiftes Augsburg und späteren Ka-

nonikus von Eichstätt und seinem 1397 verstorbenen Onkel. Beide knien anbetend neben einem „Schmerzensmann“, der, nur mit einem, mit Borten geschmückten Lententuch bekleidet, den Oberkörper leicht nach rechts neigt. Obwohl das Haupt diese Bewegungsrichtung nicht „neutralisiert“, sondern noch verstärkt, erfolgt keine Kontaktaufnahme und damit eine „Privilegierung“ des zur Rechten Knienden. Die offenen, auf keinen der Betenden gerichteten Augen scheinen gedankenverloren. Da die rechte Hand abgebrochen ist, bleibt offen, ob die Geste die Blickrichtung evtl. „abgefangen“ hätte. Der „Schmerzensmann“ ist in seiner sonstigen Gestaltung überraschend harmonisch.

Bildtexte:

anno d(omi)ni m°cccc°xvi°	Im Jahre des Herrn 1416
in die kathedr(a)e pet(ri) obiit	am Tage von Petri Stuhlfeier starb
d(omi)n(us) otto de sunthain	Herr Otto von Sunthaim
(iunior) can(onic)us eiusdem eccl(esia)e	jüngerer Kanonikus derselben Kirche

anno d(omi)ni m°ccc°(lxxxvii)	Im Jahre des Herrn 1397
iii ydus augusti obiit d(ominus)	am 11. August starb Herr
otto de sunthain (praepositus)	Otto von Sunthaim, Praepositus
eccl(esia)e august(ensi)s	der augsburgischen Kirche

Literatur:

Breuer, T.: Augsburg, 1958, S.15
 Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.129, 156, *Abb. 162*

366 Regensburg, Museum St. Ulrich, Epitaph der Elspet Salchan nach 1400

Kommentar: Wie auf einer schmucklosen Bühne „aufgereiht“ erscheinen die vier Relieffiguren des aus dem Regensburger Niedermünster stammenden Epitaphs, das in einer Inschrift Elspet Salchan als Verstorbene angibt. Das Bildfeld zeigt zur Rechten eines stehenden, ganzfigurigen „Schmerzensmannes“ die Verstorbene und zwischen beiden - den großen Abstand kaschierend - zwei kleine Mädchen, die ebenso wie die Verstorbene knien und in anbetender Haltung verharren. Die Figuren sind heute leider sehr stark beschädigt, so daß zu den Schwächen in der Figurendurchbildung - etwa der zu groß geratenen linken Hand des „Schmerzensmannes“ oder der geringen Plastizität in der Gewandbildung - und Schwächen in der Komposition - etwa die sehr große ungegliederte Fläche über den Köpfen der Knienden - Unsicherheiten in bezug auf die Gesichtszüge, die Blickrichtung u.ä. Details hinzukommen. Es ist z.B. mehr zu erahnen als zu sehen, daß der Blick der Verstorbenen an der Seitenwunde des „Schmerzensmannes“ haftet und es bleibt offen, warum der „Schmerzensmann“, der doch mit seinem weit nach außen gestellten rechten Arm nachdrücklich auf die Seitenwunde hinweist, mit seiner Blickrichtung dieser „Kontaktaufnahme der Verstorbenen nicht folgt, sondern über diese „hinwegsieht“. Das Bildfeld des Epitaphs bleibt also teils durch originäre teils durch später hinzugekommene „Mängel“ bedingt, heute ohne klar erkennbare inhaltliche Akzentuierung.

Bildtext:

+ anno domini mcccc vnd	Im Jahre des Herrn 1401
-------------------------	-------------------------

erst(e)n iar o(biit) elspet dy
salchnanin des eritag
nah sand marteins tag

starb Elspet
Salchan am Ertag (Dienstag)
nach dem Martinstag.

Literatur:

Endres, I.A.: Führer, 1920, Nr.151b

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.82, 154, *Abb.75*

367 Schwäbisch-Hall, Museum, Epitaph

1400-10; 1,44 x 0,70 x 0,21 m (nach unten schmaler werdend)

Kommentar: Außerordentlich vielschichtig in der Auswahl der dargestellten und angedeuteten inhaltlichen Aspekte ist ein Epitaph, das wahrscheinlich vom Johanniterfriedhof in Schwäbisch-Hall stammt, sich zwischenzeitlich auf dem dortigen Nikolaifriedhof befand, zwischen 1872 und 1886 ins Hällisch-Fränkische Museum gelangte und dort noch heute unter der Inv.-Nr.11 aufbewahrt wird. Es handelt sich um eine spitzbogig schließende, heute z.T. verwitterte und beschädigte Sandsteinplatte, die zum Gedächtnis an Konrad Gieckenbach († 1424) angefertigt wurde. Sie zeigt in einem relativ stark eingetieften Bildfeld einen ganzfigurigen „Schmerzensmann“, der von einer auf einem Bänkchen knienden männlichen Figur flankiert und von einigen Gegenständen wie einem Kreuz mit Titulus und drei Nägeln, einer an die Rahmung gelehnten Lanze, einem aufrechtstehenden Sarkophagdeckel mit zwei Ringen und einem in Hüfthöhe schwebenden Kelch umgeben wird. Der mit einem, nur Bauch und Brust freilassenden Mantel Bekleidete zeigt in Händen und Füßen Wundmale, seine Seite ist offen, in seinen Armbeugen stecken Geißel und Rute. D.h. er erinnert in dieser Gestaltung - und durch einige der beigegebenen Gegenstände - an die Passion. Er verharrt jedoch nicht bei dieser Aussage, sondern zeigt durch den offenen Sarkophagdeckel und den, das Blut aus der Seitenwunde aufnehmenden Kelch an, daß der, der im Verlauf der Passionsereignisse sein Leben verliert, lebendig ist und zwar - vgl. den Kelch - in einer für den einzelnen „faßbaren“ Weise. Der große inhaltliche Bogen, der in dieser Darstellung geschlagen wird, ist für ein Epitaph ungewöhnlich und nur in bezug auf die Person, der das Epitaph gewidmet ist, also den Priester, der an der Pariser Universität studiert hatte, verständlich. Ihm ist das Dargestellte in den bestehenden Zusammenhängen geläufig und es ist vielleicht nicht zu weit gegriffen, das Programm als sein „Glaubensbekenntnis“ zu verstehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Bildtext:

Spruchband des Stifters:

O mater X(rist)i ora pro me

O Mutter Christi, bete für mich.

Rahmeninschrift:

links:

? homo quo bis so? prote

Psalmvers oder Gebetstext

rechts:

gieckenbach baccala(u)reus ma

Gieckenbach Baccalaureus

unten:

anno d(o)m(ini) m

Im Jahr des Herrn

Literatur:

Decker, B.: Bildwerke des Mittelalters, 1994, S.36-40

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.81f, 154, *Abb.76*

368 Kapellendorf, Kirche, Epitaph des Albert von Kirchberg

um 1410-20; etwa 2,50 x 1,50 m

Kommentar: Während bei einem Teil der Epitaphien (Abb.358, 363-365, 367, 377f und 380f) die Figuren in Bedeutungsgröße und bei einem anderen Teil (Abb.360, 362, 366, 372, 373 und 383) in einer einheitlichen Größe dargestellt sind, sind die Größenverhältnisse im Sandsteinepitaph des Albert von Kirchberg in Kapellendorf so gewählt, daß das Ehepaar, das in der unteren Zone des Epitaphs kniet, größer ist als der zwischen zwei Wappen mit Helm und Zier stehende „Schmerzensmann“ in der oberen Zone. Ferner ist ungewöhnlich, daß sich das Ehepaar, obwohl es die Hände zum Gebet erhoben hat, nicht an den „Schmerzensmann“ wendet, sondern aus dem Bild herausgewendet kniet. Das Motto des Epitaphs dieses Ehepaars scheint zu sein: Sehen und gesehen werden. Der „Schmerzensmann“ hat in einer solchen Darstellung nur die Funktion eines Füllsels, dem in seiner Gestaltung aber trotzdem eine beachtliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Er steht auf einer Achteckkonsole und wird von einem in seiner Form angeglichenen „Baldachin“, einem vorkragenden Teil der Rahmeninschrift, überfangen. Sein Körper ist nur mit einem Lententuch bekleidet, dessen langes Ende die linke Hand hält, während die rechte an die Seitenwunde gelegt ist. Der relativ große Kopf mit einer sehr breiten Taukrone ist leicht nach vorn geneigt, scheint aber aus der Bildfläche zu „springen“, da der Erfurter Mstr. T.R., dem die Ausführung zugeschrieben wird, keinen gestaffelten Tiefenraum angelegt, sondern die Figuren vor einer Fläche angeordnet hat.

Bildtext:

ANNO D(O)M(IN)I M CCCCX D(OMIN)US

Im Jahre des Herrn 1410 Herr

ALBERT BURGGRAVIUS DE KERCHBERG.

Albert Burggraf von Kirchberg.

ANNO D(O)M(IN)I M CCCCX D(OMI)NA

Im Jahre des Herrn 1410 Frau

MARGARETA KRANICHFELT EIUS UXTOR.

Margareta Kranichfeld, seine Ehefrau.

Literatur:

Buchner, O.: Grabplastik, 1902, S.91f

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.129

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.86

Rudolph, M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.32, 34, 120, *Abb.8*

369 Langenlois, St. Laurentius, Steinrelief

um 1415; 80 cm

Kommentar: In einer rundbogig geschlossenen Nische der Ostseite des Turms von

St. Laurentius in Langenlois, und damit im Zusammenhang mit einem bis in die 2.H.18.Jhs. Ost- und Südseite der Kirche umschließenden Friedhof, ist ein halbfüriger „Schmerzensmann“ aufgestellt worden, der als Stiftung des Johann Drosendorfer gilt und 1415 durch den Bischof von Passau mit einem Ablass für diejenigen ausgestattet wurde, die vor dem Bild beten. Der „Schmerzensmann“ steht damit auch hier in sepulkralem Zusammenhang, aber in einer, sich von den Epitaphien abhebenden Weise. Er ist Objekt der Anbetung und des Ablassstrebens, weniger ein Fürbitter und Ansprechpartner. Seine Gestaltung ist ganz schlicht gehalten, frei von Pathos, aber trotzdem sehr eindrücklich. Der Oberkörper des „Schmerzensmannes“ ist über einem angedeuteten Lententuch gerade aufgerichtet und bis auf eine klaffende Seitenwunde und eine leichte Neigung des Hauptes streng symmetrisch angelegt. Die Hände mit tiefen Wundmalen sind vor dem Körper gekreuzt und knicken nach unten ab. Dennoch prägt den Gesamteindruck nicht Leblosigkeit, sondern ein fester, geradeaus gerichtete Blick.

Literatur:

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.122

ÖKT I, 1907, S.287, 290, Fig.187

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.27, 68

370 Eichstätt, Dom, Epitaph des Kanonikus Heinrich von Berching

A.15.Jh.; etwa 1,30 m

Kommentar: Als zu einem Werk, und zwar einem zum Gedächtnis des Heinrich von Berching errichteten Epitaph, gehörig, werden zwei nebeneinander stehende Konsofiguren des Doms zu Eichstätt angesprochen. Die Differenzen, die zwischen der Darstellung des inschriftlich ausgewiesenen Verstorbenen und dem „Schmerzensmann“ bestehen, sind jedoch so gravierend, daß hinsichtlich dieser Feststellung Zweifel angebracht sind. Denn: die Figuren sind - auch im Falle des Aufrichtens des Verstorbenen - verschieden groß und stehen auf unterschiedlich hohen und verschieden geformten Sockeln. Sie zeigen eine abweichende Gestik, ein Zuwenden auf seiten des Verstorbenen und ein Abwenden - auch wenn durch die abgebrochenen Hände eine gewisse Unschärfe entsteht - auf seiten des „Schmerzensmannes“. Sie weisen sowohl in der Körper- als auch in der Gewandbildung eine unterschiedlich hohe Plastizität auf. Ferner ist der „Schmerzensmann“ vollrund gearbeitet, während der Verstorbene nur dreiviertelrund ist. D.h. es spricht sehr viel dafür, daß beide Figuren nicht als ein Werk geschaffen worden, sondern einander erst nachträglich zugeordnet worden sind. Da aber nicht festzustellen war, wann dies geschehen ist, läßt sich die Intention nicht zweifelsfrei erheben. Nur, wenn die Zusammenstellung auf Veranlassung des Stifters oder seiner Angehörigen erfolgt wäre, wogegen bisher nichts spricht, wäre das „entstehende“ Epitaph als Zeugnis der persönlichen Frömmigkeit des Stifters zu verstehen.

Bildtext:

a(nno) d(omini) mccccix
in c(ra)stino anne o(biit) d(ominus)
heintr(ich) de berchi(n)g

Im Jahre des Herrn 1409
am Morgentag der Anna starb Herr
Heinrich von Berching

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.62, *Abb. auf S.25*
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.26, 98f

371 Nürnberg, Moritzkapelle, Epitaph der Barbara Hutten
um 1422

Kommentar: Wie in den Abb.175, 347, 360-362, 368, 373 und 375 ist auch bei dem in eine Nische eingefügten Sandsteinepitaph der Barbara von Hutten an der Moritzkapelle in Nürnberg eine Scheidung in zwei Zonen, in denen fast vollplastisch gearbeitete Figuren eine bühnenartige Aufstellung gefunden haben, vorgenommen worden. In der oberen stehen jeweils zwei Figuren - links die hl. Katharina und Maria, sowie rechts Johannes und die hl. Barbara - neben der über einem Sarkophag und einer darüberliegenden Wolkenkrause sichtbaren Halbfigur des „Schmerzensmannes“. In der unteren Zone knien vier, im Vergleich zur oberen Zone kleine Figuren, links der Stifter Petrus Hutten und ein Papst, sowie rechts ein Bischof und die Verstorbene Barbara Hutten. Die beiden Horizontalzonen sind - und darin besteht eine Besonderheit dieses Epitaphs - durch eine Vertikalachse ergänzt. In dieser sind der „Schmerzensmann“, eine sehr große, zwischen den Zonen vermittelnde facies Christi und die beiden knienden Geistlichen, die gewöhnlich in der Darstellung der „Gregorsmesse“ anzutreffen sind, die hier jedoch die facies Christi ergreifen, miteinander verbunden. Ihnen ist gemeinsam, daß ihre Erscheinung von den Gläubigen mit einer Gnadenwirkung in Verbindung gebracht wurde, die von Christus ausgeht. In der „Gregorsmesse“ hatte Gregor d.Gr. eine Christophanie, die ihn veranlaßte, Ablaß zu erteilen. Mit der facies Christi, dem Antlitz Christi, sind Heilungs- und Wunderwirkungen verbunden worden. Mit dem über einem Sarkophag und vor einem weit ausladenden Kreuz erscheinenden abgemagerten „Schmerzensmann“ schließlich ist das „für viele bezahlte Lösegeld“ (Mk 10,45) personifiziert sichtbar gemacht worden, und es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß der „Schmerzensmann“, obwohl er etwa durch die Seitenwunde, ein nach rechts geneigtes Haupt, nur einen spaltbreit geöffnete Augen und eine geflochtene Dornenkrone Anzeichen äußerlichen Verfalls zeigt, leicht überhöht „ganz oben“ in der Vertikalachse dargestellt worden ist. In dieser ihrer soteriologischen Intention entsprechen die drei Teildarstellungen genau dem, was Anliegen der beigegebenen Inschrift ist.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Bildtext:

Anno domini millo cccc vnd im xxii iar
verschied frau barbara herrn peter
huttens hausfrau der got gnadig s(e)y.

Im Jahr des Herrn 1422
starb Frau Barbara Hutten, Ehefrau
des Herrn Peter Hutten. Gott sei ihr
gnädig.

Literatur:

Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.64

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.86, 140

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986
Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.66
Nürnberg 1300-1550, 1986, S.150
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.28, 31, 68, 99f, 103, 117f, 156, Abb.141f
Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.519, 521-523,
525-527, *Abb.1*, *Abb.10*
Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.17, Taf.II
Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.231f

372 Erfurt, Predigerkirche, Epitaph des Gottschalk-Legat
um 1422; 1,90 x 1,33 m

Kommentar: Auf dem, vom Mstr. I geschaffenen Gottschalk-Legat-Epitaph der Erfurter Predigerkirche ist der heute durch den Bruch der Epitaphplatte nur noch in seinen Umrissen, jedoch nicht mehr in seiner Physiognomie oder Gestik erkennbare ganzfigurige „Schmerzensmann“ um halbe Körperhöhe „erhoben“. D.h. er beansprucht hier weder eine eigene Zone noch steht er auf einer Ebene mit den beiden Knienden, sondern ist - ohne auf Räumlichkeit zu achten - ins Zentrum der Platte gerückt. Der „Schmerzensmann“ wird somit im Bereich seiner Beine von einem sowohl in Körper- als auch in Gewandbildung unglücklich wirkenden zu beiden Seiten knienden Stifterehepaar und im Bereich des Oberkörpers von zwei Helmen mit Zier flankiert. Eine nähere Beziehung zwischen den knienden Verstorbenen und dem „Schmerzensmann“, die wegen der relativ großen Nähe und dem zumindest von seiten der Knienden bestehenden Blickkontaktes naheliegen würde, ist jedoch nicht festzustellen. Vielmehr scheint die organische Durchbildung in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht in dieser Darstellung nicht in vollem Umfang gegeben zu sein.

Literatur:

Buchner,O.: Grabplastik, 1902, S.96, *Taf.10*
Greinert,P.: Steinplastik, 1905, S.43f
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.126
Overmann,A.: Kunstdenkmäler, 1912, S.72
Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.10f, *Abb.2*

373 Nürnberg, St. Lorenz (Nordseite), Epitaph
um 1425/30; 94 x 60 cm

Kommentar: Trotz der bei einem Relief nur in beschränktem Maße vorhandenen Möglichkeiten räumlicher Staffelung ist bei dem durch Kriegseinwirkungen 1945 beschädigten und danach von der Außenwand nach innen an einen Pfeiler der Nordseite versetzten Epitaph der Nürnberger Lorenzkirche eine erstaunlich feine Abstimmung von Raumschichten erreicht worden. Im Vordergrund knien ein geistlicher Würdenträger und ein weltlicher Stifter, ein Mitglied der Familie Tondörfer, „vor“ einem Sarkophag, in dem ein nur mit einem Lendentuch bekleideter, alle anderen Dargestellten an Größe übertreffender „Schmerzensmann“ steht. Seine Arme werden von Maria und Johannes, die „hinter“ dem „Schmerzensmann“ halbfigurig

über Wolkenkrausen erscheinen, gestützt. „Hinter“ den dreien schließlich ragen arma Christi, links Schwammstab und Lanze, rechts eine Darstellung der Handwaschung des Pilatus und in der Mitte ein Kreuz, an dessen Querbalken eine Geißel und eine Rute hängen und auf dem ein Kelch und ein Hahn stehen, auf. Die Darstellung bemüht sich also die einzelnen, auf das Zentrum, den „Schmerzensmann“, bezogenen Akzente zu differenzieren, indem sie die Personen und die Gegenstände der Passion sowie die Gläubigen verschieden anordnet. Trotz des Bemühens um eine übersichtliche Strukturierung der Darstellung ist heute der Bildvordergrund in seiner Aussage nicht mehr eindeutig zu bestimmen, da sowohl das breite Schriftband, das zwischen dem geistlichen Würdenträger und dem Stifter entrollt ist, als auch das dem Stifter zugeordnete Spruchband leer sind und zumindest für das breite Schriftband der Inhalt, wenn man schon für das Spruchband in Analogie zu anderen Beispielen, die Bitte um Erbarmen anzunehmen bereit ist, nicht zu erschließen ist. Versprach es Ablaß, ist also mit dem geistlichen Würdenträger, dem heute leider der Kopf fehlt, Gregor d.Gr. gemeint? Oder: Erinnerste es an das Passionsgeschehen und dessen Wirkungen, wie es in Abb.177 der Fall war und wie es die Darstellungen über dem Schriftband versuchen? War es also offizielle Gnadenverheißung für eine einzelne Person oder persönliche „Rechenschaftslegung“. Leider bleibt dies offen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.84, 139

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89, 99, 157, *Abb.168*

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.522-524

Ders.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.470, Abb.13

Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.17f, Abb.4

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.227, 291, Abb.741

Viebig,J. u.a.: Nürnberg, 1971, S.35

374 Landshut, St. Martin (Südseite), Epitaph des Hans Stethaimer

um 1432; Kopf lebensgroß

Kommentar: Noch an ihrem ursprünglichen Platz außen an der Südwand von St. Martin in Landshut ist in eine baldachinbekrönte Nische ein Epitaph eingelassen, das herrschende Konventionen hinter sich läßt, indem es drei, in der Gestaltung originäre „Einzelbestandteile“, nämlich eine, in der Abbildung nicht sichtbare Inschrifttafel, eine Büste mit porträthaftern Zügen und einen halbfigurigen „Schmerzensmann“, übereinander anordnet. Doch nicht nur, was die formale Einheit betrifft, sondern auch in der Aussage des Epitaphs ist eine Spannung zu spüren. Denn: aus der Inschrifttafel, die voller Stolz alle Bauten des Hans Stethaimer (Hans von Burghausen) aufzählt, und der Büste, die einen klugen und lebenserfahrenen Kopf zeigt,

spricht ein hohes Selbstbewußtsein. Doch in der beigegebenen Christusdarstellung findet diese Linie keine Fortsetzung, denn es ist nicht ein König gezeigt, sondern ein „Schmerzensmann“. Ist sich also der selbstbewußte Bauherr angesichts des Todes, d.h. bei der Anfertigung des Epitaphs bewußt, daß sein Leben nicht von ihm beherrscht wird, oder ist er doch ein Stück weit den herrschenden Konventionen, nach denen der „Schmerzensmann“ eine durchaus übliche Erscheinung innerhalb des sepulkralen Bereiches war, verpflichtet, daß er eine Darstellung wählt, die einen halbfigurigen, nur mit einem Lententuch bekleideten, mit vor dem Körper zusammengelegten Händen und nach rechts geneigtem Haupt über eine Wolkenkrause Erscheinenden zeigt? Beide Auffassungen müssen sich nicht ausschließen, sondern sind durchaus auch als gemeinsame „Quelle“ für diese Komposition denkbar.

Kontext:

Anno·d(omi)ni· m·cccc·xxxii·
 starb·hanns·stainmezz·in·
 die·laurenty·maister·der·
 kirch(e)n·vnd·czu·spital·vnd
 in·salczburg·cze·oting·cze·
 strawbi(n)g·vnd·cze·ba'·ssbu'k·
 dem·got·gnadig·sey·Anet

Im Jahre des Herrn 1432
 starb Hanns, Steinmetz, am Laurentius-
 tag (10.8.), Mstr. dieser Kirche
 und zu Spital (Hl.-Geist-Kirche) und
 in Salzburg, zu Ötting, zu
 Straubing und zu Wasserburg,
 dem Gott gnädig sei. Amen.

Literatur:

- Bialostocki, J.: Spätmittelalter, o.J., S.283, Abb.223a
 Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986
 Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971
 Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXIIIff, XXXV, Abb.25a
 Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.68, 99f, 153, Abb.44
 Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.524f, *Abb.4*
 Stabat mater, 1970, S.47
 Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.221
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.182

375 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Epitaph der Walburg Prünsterin
 um 1434; 152 x 111,6 cm

Kommentar: Wegen seiner konvexen Anlage und seiner konisch zulaufenden Form zieht das im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg unter Inv.-Nr. Gm 117 aufbewahrte Holzepitaph der Walburg Prünsterin, das dem Mstr. des Bamberger Altars (um 1430 nachweisbar) zugeschrieben wird, sofort die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Während die konvexe Anlage als Anpassung an den ursprünglichen Anbringungsort, einen Kirchenschiffpfeiler, ohne Mühe zu erklären ist, erscheinen die Seitenflächen, die die konische Form des Epitaphs erzeugen, problematischer. Denn: sie sprengen, da sie abgewinkelt sind, die konvexe Anlage und bringen durch ihre Abtreppung Unruhe in eine sonst aus klaren Formen bestehende Komposition. Doch sie haben auch einen positiven Aspekt, denn sie vermitteln zwischen den vertikal angeordneten Elementen des Epitaphs, d.h. zwischen den beiden Darstellungen auf der Bildtafel und zwischen der Bildtafel, einer schräg eingesetzten Inschriftenfläche sowie einem zinnenbekrönten dachähnlichen Überstand und ermöglichen damit, das Epitaph als Einheit begreifen zu können. Eine solche „äußerliche“ Vermittlung ist besonders für die beiden Darstellungen der Bildtafel

wichtig, da diese sich sowohl in Größe, Form und Ausführung als auch in der Art des dargestellten Motivs unterscheiden. Die größere, quadratische, in einen Architekturrahmen gestellte Darstellung zeigt mit der Geburt Jesu eine Szene aus der Heilsgeschichte, während die kleinere, querechteckige, fünffigurige Darstellung der „Gregorsmesse“ den zur Anbetung und Erlangung von Ablass dienenden Inhalt der Vision Gregors d.Gr. wiedergibt. Beide Darstellungen bilden - anders als etwa in Abb.132, wo mit einer Geburts- und einer „Schmerzensmandarstellung“ Beginn und Ende der Inkarnation in den Blick genommen werden - kein geschlossenes Programm. Vielmehr wird hier die Aufgabe des Epitaphs, das Totengedächtnis, allein durch die untere Darstellung erfüllt. Die Stifter, Stefan Prünsterer († 1462) und seine erste Frau Walburg, geb. Grundherr († 1434), knien wie auch zwei geistliche Würdenträger (Gregor d.Gr. und ein Bischof) neben dem Altar, über dem ein nur mit einem Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“, der die Wundmale in seinen erhobenen Händen weist, erscheint. Alle vier haben ihre Augen auf den „Schmerzensmann“ im Zentrum gerichtet, so daß zwischen den Knienden formal kein Unterschied erkennbar ist. Und doch sind verschiedene Ebenen miteinander verknüpft worden, nämlich die Vision Gregors d.Gr., deren Inhalt mit der zentralen Dreifigurengruppe dargestellt ist, das Stifterehepaar, das den Inhalt der Vision Gregors d.Gr. wahrnimmt, und die intendierte Aufforderung an den Betrachter des Epitaphs, Gleiches zu tun und damit das Totengedächtnis zu halten.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, „Gregorsmesse“ (2.2.2.6.b)

Bildtext:

an(n)o d(omi)ni m°cccc vn in de
XXXIII jar am erchtag nach sant /
mertins tag do v'schid frau
walpurg dy steffan prünsterin /

Im Jahr des Herrn 1434
am Dienstag nach Sankt
Martins Tag da verstarb Frau
Walpurg, Frau des Stefan Prünster.

Literatur:

Bayerische Frömmigkeit, 1960, S.181

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

GNM-Führer, 1985, S.45, Abb.86

Grimm,J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kurth,B.: Bildteppiche, 1926, S.182, *Bd.1, Abb.85*

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.128

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.33, Taf.120

Lutze,E.: Nürnberger Malerei: ZBKu 65, 1931/32, S.83

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.83

Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.21f, Taf.III

Thode,H.: Malerschule, 1891, S.24, 31, 38

Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972, S.231

376 Regensburg, Domkapitelhaus, Steinrelief

1430-40; 1,80 x 1,05 m

Kommentar: In dem an der Südseite des Regensburger Domkreuzgangs gelegenen Kapitelhaus befindet sich im dritten Joch des Erdgeschosses ein als Altaraufsatz ge-

dachtes, längsrechteckiges Steinrelief, das nach oben mit einem Segmentbogen geschlossen ist. In seinem Zentrum steht - durch ein kleines Podest etwas erhöht - ein fast lebensgroßer, nur mit einem Lententuch bekleideter „Schmerzensmann“, der von zwei kleinen, zu seinen Füßen knienden Stiftern flankiert und von drei, nur partiell sichtbaren kleinen Engeln, die im Hintergrund ein fast die gesamte Bildfläche bedeckendes Tuch halten, umgeben wird. Die strenge Symmetrie, die das Relief prägt, wird nur durch das leicht nach außen gestellte rechte Bein des „Schmerzensmannes“, seinen kaum spürbar nach rechts geneigten Oberkörper und die gegenüber der rechten Hand höher gehaltene linke Hand gemildert, so daß - trotz der vorhandenen Härte in der Körper- und Gewandausführung und den streng geradeaus gerichteten Blick - nicht der Eindruck der Leblosigkeit entsteht. Mit diesem „Kunstgriff“ in der Gestaltung, aber auch durch das Motiv des von Engeln gehaltenen Vorhangs, ähnelt der Regensburger „Schmerzensmann“ stark Abb.280. Doch der Regensburger „Schmerzensmann“ steht in ganz anderen Zusammenhängen als Abb.280, denn er ist für ein Stifterehepaar (das linke Wappen weist auf die Familie Naumeyer, das rechte Wappen ist unbekannt) Objekt der Anbetung, er ist ferner durch das mächtige Kreuz, das hinter dem „Schmerzensmann“ aufragt und an dessen Querbalken Geißel und Rute hängen, sowie die Wundmale als der kenntlich gemacht, der die Passion erlebt hat, und er erscheint durch den Zweck, für den das Relief geschaffen wurde, im Altarzusammenhang.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Kunstdenkmäler Oberpfalz, XXII, 1, 1933, S.198, Abb.119

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.119, 156, *Abb.150*

377 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild

2.V.15.Jh.; 1,11 x 0,69 m

Kommentar: Die dem Mstr. der Lindauer Beweinung (tätig A.15.Jh.) zugeschriebene Tafel im Wallraf-Richartz-Museum Köln (Inv.-Nr. 64) vereint mehrere eigenständige Darstellungen in einem Tafelbild. Um sich durch die Fülle an Personen tasten zu können, wird eine „Lesehilfe“, und zwar in Form einer ausgeklügelten Anordnung der Blickrichtungen der Dargestellten, angeboten. Danach geht der Blick von zwei, vor einem „Schmerzensmann“ knienden Stiftern aus. Die männliche der beiden Stifterfiguren, die auch durch ein - heute leider leeres - Schriftband mit dem „Schmerzensmann“ Kontakt aufzunehmen versucht, blickt andächtig zu diesem auf. Der „Schmerzensmann“ erwidert den Blick jedoch nicht, sondern hat seine Augen auf den hl. Franz von Assisi gerichtet, der seinerseits gerade von dem Gekreuzigten die Stigmata erhält und seine Augen zu diesem aufgehoben hat. Doch die „Lesehilfe“ ist auch „Interpretationshilfe“. Denn: durch den Blick des „Schmerzensmannes“ wird die Darstellung eines Menschen eingeführt, der sich so intensiv mit der Pas-

sion Jesu Christi auseinandergesetzt hat, daß er deren äußere Zeichen an seinem Leib trug. Es wird damit denen, die den „Schmerzensmann“ wie der kniende Stifter betrachten, d.h. sich ihrerseits mit der Passion Jesu Christi auseinandersetzen, ein Vorbild für ihr Bemühen aufgezeigt. Der kläglich wirkende „Schmerzensmann“, dessen nur mit einem Lendentuch bekleideter Körper ganz mit Blutspuren bedeckt ist, der blutende Wundmale in Händen und Füßen sowie eine stark blutende Seitenwunde hat, Geißel, Rute und Lanze in den nach unten gekreuzten Armen hält und vor einer marmorierten Geißelsäule steht, erlaubt dabei durch die Fülle von Aspekten des Passionsgeschehen, die an ihm sichtbar sind, eine unterschiedliche Intensität des „Nacheiferns“.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

sanctus franciscus

hl. Franziskus

ihesus ?

Jesus ?

Literatur:

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.219, 290, *Abb.709*

Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994), S.495

378 Straubing, (ehem.) St. Peter, Steinplastik

1430-50, 75 x 45 cm

Kommentar: Da sich die in der 1.H.20.Jhs. erwähnte und abgebildete Straubinger Steinplastik nach Auskunft des Pfarramtes von St. Peter heute nicht mehr - wie bei Bauerreiß, von der Osten und im Kunstdenkmälerverzeichnis angegeben - in der Totenkapelle auf dem Friedhof befindet und keine Hinweise zu Verbleib bzw. Zerstörung bekannt sind, muß diese derzeit als verschollen gelten. Bei dem Werk, vermutlich einem Grabmal, war durch seitliche Begrenzungsplatten mit im Kopf- und Fußbereich vorkragenden Gebälkstücken, einer ungegliederten Platte unten und einem schon in der Abbildung fragmentarischen oberen Abschluß eine flache, „künstliche“ Nische geschaffen worden, die eine untersetzt wirkende, nur mit einem links geknoteten Lendentuch bekleidete Ganzfigur des „Schmerzensmannes“ und eine kleine, zum „Schmerzensmann“ aufblickende Kniefigur aufgenommen hatte. Es war damit eine Figurenanordnung gewählt worden, die auch sonst häufig - wie z.B. in den Abb.332, 334, 338, 340-342, 344, 348-350, 352, 354f, 358-362, 364-368, 370, 373, 375-377, 380f und 383 - anzutreffen ist, für die jedoch die Gestaltung des „Schmerzensmannes“ ungewöhnlich ist. Während der aufgerichtete Körper, das leicht seitwärts gestellte linke Bein und die Geste der linken Hand, die auf die Seitenwunde weist, den Eindruck von Festigkeit und Sicherheit vermitteln, Eigenschaften, die für einen Bittenden wichtig sind, ist die rechte Hand leicht an den dornengekrönten Kopf gelegt, der Kopf mit unverwandt zu Boden gerichteten Augen nach rechts geneigt. Die damit zum Ausdruck gebrachte Trauer und Nachdenklichkeit passen nicht zu dem Eindruck der Festigkeit und Sicherheit. Die Figur scheint in ihrem emotionalen Ausdruck gespalten. Auch formal entsteht durch die

angewinkelten, stark aus dem Figurenblock heraustretenden Arme und die im Vergleich zum Rumpf zu kurzen Beine der Eindruck einer gewissen Unentschlossenheit in der Ausführung.

Literatur:

Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.62

Ders.: Pie Jesu, 1931, Abb. auf S.125

Kunstdenkmäler Niederbayern, VI, 1921, S.104, 164, Fig.135

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.48f, 152, *Abb.8*

379 Nürnberg, St. Lorenz, Ehenheimsches Epitaph

1438-52; 110 x 101 cm

Kommentar: Nicht mit den gebräuchlichen Gestaltungsmitteln, wie z.B. der Anlage einer symmetrischen Komposition mit Zentralfigur oder dem Schaffen einer abgesetzten eigenen „Sphäre“, sondern mit anderen, eigenwilligen Mitteln wird auf dem in St. Lorenz zu Nürnberg aufbewahrten Ehenheimschen Epitaph ein Wahrnehmen des „Schmerzensmannes“ als Hauptperson erreicht. Der „Schmerzensmann“ ist hier eine von vier, nahezu gleich großen Ganzfiguren, die ohne nennenswerte Freiräume nebeneinanderstehen. Doch während die drei neben dem „Schmerzensmann“ Stehenden sich dem „Schmerzensmann“ zuwenden und auf diesen blicken, sowie mit einer Hand jeweils ein Attribut halten und mit der anderen eine - im Vergleich zu den anderen - kleine kniende Person empfehlen, blickt der frontal und bis auf das nach rechts geneigte Haupt symmetrisch gegebene „Schmerzensmann“ aus dem Bild heraus. Er hat seine Hände malweisend erhoben und ist - im Unterschied zu den neben ihm stehenden Hll. - bis auf ein schleierartig dünnes Lententuch und einen auf dem Rücken herabhängenden, am Hals mit einer Kette zu schließenden Mantel unbekleidet. D.h. er hebt sich in seiner Gestaltung deutlich von den neben ihm Stehenden ab und wird dadurch aber auch durch deren Körperwendung und Blickrichtung zur „Hauptperson“. Wen aber haben Tucherstr. bzw. der Mstr. des Ehenheim-Epitaphs, denen das Epitaph wechselseitig zugeschrieben wird, als „Nebenpersonen“ dargestellt? Die Meinungen hierüber gehen auseinander. Es wird jedoch aufgrund der Attribute von den Hll. Laurentius, Kaiserin Kunigunde und Kaiser Heinrich II auszugehen sein.

Literatur:

Burger,F.: Malerei, 1918, II S.297, Abb.367

Drost,W.: Malerei, 1938, S.50

Glaser,K.: Malerei, 1924, S.114f, Abb.77

Kömstedt,R.: Herkunft: Panth. 29, 1942, S.25, 32, Abb. auf S.33

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.65

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.45, 47, Taf.176

Lutze,E.: Nürnberger Malerei: ZBKU 65, 1931/32, S.83

Nürnberg 1300-1550, 1986, S.83

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.289, *Abb.28*

Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907, S.26, *Abb.7*

380 Regensburg, Domkreuzgang, Epitaph Ingolstetter

um 1444; etwa 2 x 1,60 m

Kommentar: Wie schon in Abb.333 ist auch für das Epitaph des Lucas Ingolstetter und seiner Frau Ursula, geb. Frikinger in der Mittelhalle (Westwand) des Regensburger Domkreuzgangs ein äußerer Rahmen gewählt worden, der dem Querschnitt einer dreischiffigen Kathedrale ähnlich ist. Diese „Kathedrale“, deren „Mittelschiff“ doppelt so hoch und so breit ist wie die „Seitenschiffe“, bietet in jedem ihrer „Schiffe“ einer Person Raum. In den schmalen „Seitenschiffen“ knien die beiden sehr klein gebildeten Verstorbenen und im „Mittelschiff“, zu dem optisch durch Strebewerk vermittelt wird, erhebt sich ein ganzfiguriger, lediglich mit einem links geknoteten Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“, dessen per se vorhandene Größe durch ein von zwei Engeln hinter der Ganzfigur ausgebreitetes Tuch und eine im Vergleich zur demütigen anbetenden Haltung der Verstorbenen ausladende Gestik unterstützt wird. Der „Schmerzensmann“ hat seine linke Hand wundmalweisend erhoben und seine Rechte an die Seitenwunde gelegt, die, da der Oberkörper nach links und nach hinten geneigt ist, betont ins Blickfeld tritt, jedoch - ebenso wie der aus dem Epitaph herausgehende Blick - ohne Bezug auf die Verstorbenen ist. Die Kniefiguren und die nicht im klassischen Sinn ponderierte Ganzfigur bleiben in ihren „Schiffen“ isoliert. Ihre Verbundenheit ist lediglich eine äußerliche, durch den „Kathedralquerschnitt“ und eine im „Fundament“ der „Kathedrale“ angebrachte, von den Wappen der Familien Ingolstetter und Frikinger gerahmte Inschrifttafel gebene.

Bildtext:

anno d(omi)ni mccccxlvi iar starb
erbarmman her lucas ingolstetter an
nacht dem got genad

anno d(omi)ni mccccxlv iar starb dy er
ber frav vrsvla erbarrfrav

Im Jahre des Herrn 1444 starb
Ehrbarmann Herr Lucas Ingolstetter in
? Nacht, dem Gott Gnade

Im Jahre des Herr 1445 starb
die ehrbare Frau Ehrbarfrau Ursula

Literatur:

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986

Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971

Kunstdenkmäler Oberpfalz, XXII, 1, 1933, S.170, *Abb.98*

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.102f, 119

381 Augsburg, Domkreuzgang, Epitaph des Rudolf von Westerstetten

um 1447, 112 x 61 cm

Kommentar: Das aus Bild- und Inschriftenfeld bestehende hochrechteckige Sandsteinepitaph des 1447 verstorbenen Rudolf von Westerstetten im Augsburger Domkreuzgang (4. Joch der Westwand) bindet durch einen gegenüber dem Inschriftenfeld plan umlaufenden Rahmen das eingetiefte Bildfeld formal so fest an das Inschriftenfeld, daß die beiden Bestandteile trotz ihrer optisch wahrnehmbaren Verschiedenheit als ein Stück empfunden werden. Diese formale Klammer wird durch eine inhaltliche ergänzt. Auch sie bindet zusammen, ohne auf völlige Deckungsgleichheit abzuzielen. Denn: das Inschriftenfeld spricht den Verstorbenen, der im

Bildfeld kniet und durch sein auf der gegenüberliegenden Seite angebrachtes Wap-
pen zu identifizieren ist, an. Es läßt jedoch keinen Bezug zu der im Bildfeld ge-
wählten „Hauptdarstellung“, einer Engelpietà, erkennen. Diese ist für ein Epitaph
ungewöhnlich, aber keineswegs abwegig, da die Darstellungen vorzugsweise dort
erscheinen, wo das in Jesus Christus gegebene Versöhnungsangebot Gottes dem
Gläubigen unmittelbar entgegentritt (vgl. Abb.416-438). Der verstorbene Kanoni-
kus und Scholastikus bringt dieses offenbar mit seinem Tod in Verbindung und
stellt es jedem vor Augen, der das Epitaph anschaut. Die stets bei Darstellungen
der Engelpietà vorhandene Spannung zwischen dem inhaltlichem Anspruch und
dem Sichtbarem ist auch in dieser Reliefdarstellung sehr prägnant formuliert. Die
Darstellung zeigt einen sehr unbeholfen wirkenden „Schmerzensmann“, dem ein
Stehen ohne Unterstützung nicht möglich scheint und dessen Unbeholfenheit in der
ungelenken Haltung der Arme und den nach außen gespreizten Händen seine Fort-
setzung findet. Obwohl sowohl durch die Stellung der Füße als auch durch die
Körperhaltung eine leichte Wendung hin zum Verstorbenen zu bemerken ist, ist
diese doch nicht konsequent ausgeführt, da ihr der Blick des „Schmerzensmannes“
nicht folgt. D.h. Mimik und Gestik des nur mit einem kreuzförmig gebundenen
Lendentuch bekleideten „Schmerzensmannes“ sind nicht aufeinander abgestimmt.
Die Ganzfigur wird auch hier - wie in den Abb.179, 181, 308, 313, 314, 344, 422f,
425-434 und 437 - von einem - trotz der bei einem Relief nur begrenzt vorhande-
nen Tiefenräumlichkeit - hinter dem „Schmerzensmann“ stehenden Engel gehalten.

andere mögliche Zuordnung:
Engelpietà (3.2.)

Bildtext:

anno domini mccccxlvii xvi die
me(n)sis septembris obyt reverendus
rudulfus de westerstette
canonicus et scolasticus huius eccl(es)i(ae)

Im Jahre des Herrn 1447 am 16.Tage
des Monats September starb der ehr-
würdige Rudolf von Westerstetten,
Kanonikus u. Scholastikus dieser Kirche.

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89, 157, *Abb.174*

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.71

382 Wülzburg, Klosterkirche, Grabstein

1.H.15.Jh.; 180 x 90 cm

Kommentar: Da in der den hochrechteckigen, roten Marmorgrabstein der Klosterkir-
che zu Wülzburg umlaufenden Minuskelinschrift das Todesdatum nicht eingetragen
wurde, ist zu vermuten, daß der in der unteren Zone dargestellte und in der Inschrift
genannte Abt Wilhelm († 1449) seinen Grabstein bereits zu seinen Lebzeiten von
Johann de Sabatiis (um 1430-40 nachweisbar) anfertigen ließ. Der Zuschnitt des
ausgeführten Figurenreliefs auf die Person des „Inhabers“, den in seinem Ornat an
einem Gebetpult im Zentrum der unteren Zone knienden Stifter, ist unverkennbar.
„Hinter“ ihm steht - wegen des Kniens ungenutzt - ein Abtstuhl mit dreipaßge-
schmückten Wangen. „Vor“, „neben“ und „über“ ist mit der Darstellung von arma

Christi, und zwar Rute, Lanze Geißelsäule, Geißel und Schwammstab, sowie der Darstellung eines halbfigurigen „Schmerzensmannes“ über einer Wolkenkrause auf den Inhalt seiner Andacht Bezug genommen, Der wundmalgezeichnete „Schmerzensmann“ ist unter diesen „inhaltlichen Gesichtspunkten“ durch seine Größe, seinen Platz innerhalb des Bildfeldes und die Relieftiefe die zentrale Größe, die jedoch, da sie soweit aus der Wolkenkrause aufragt, daß das nach rechts geneigte Haupt in die maßwerkgeschmückte, mit den Eckpaßdarstellungen Petrus’ und Paulus’ nach oben hin abgeschlossene Kielbogenrahmung hineinragt, nicht voll zur Entfaltung kommt, sondern bedrängt und eingeengt wirkt. Diese Wirkung kann auch durch die in Rumpf und den nach unten gekreuzten Armen sichtbare leichte Überlängung und die Breitenentwicklung durch den auf beiden Seiten im Schulterbereich sichtbaren Querbalken des Kreuzes nicht kompensiert werden. Da die Gesichtspartie des „Schmerzensmannes“ - ebenso wie die des Abtes - zerstört ist, ist eine evtl. durch Blickkontakt zwischen beiden bestehende Verbindung heute nicht mehr nachzuvollziehen.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

Anno domini mcccc	mensis	die	Im Jahre des Herr 14-- im -- Monat am --
obiit reverendus in			Tag ist der ehrwürdige
xp(ist)o pater et			Vater in Christo und
d(omi)n(u)s d(omi)n(u)s wilhelmus			Herr Herr Wilhelm, der
venerabilis abbas			verehrungswürdige Abt
monasterii hvivs loci wilzbrvg cvis			des Klosters dieses Ortes auf der Wülz-
anima... amen.			burg, gestorben. Dessen Seele ... Amen.

Literatur:

Kunstdenkmäler V, 5, 1932, S.501, *Abb.376*

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.68

Ders.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935, S.525

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

383 Erfurt, Predigerkirche, Epitaph des Friedrich Rosenzweig

um 1450; 2,38 x 1,15 m

Kommentar: Mit einer relativ klein gehaltenen Figurenzone, einer über dieser liegenden krabbenbesetzten Kielbogen- und einer Inschriftenzone sowie einer unter dieser liegenden Wappenzone verfügt das dem Rosenzweigmeister zugeschriebene Sandsteinepitaph des Friedrich Rosenzweig in der Predigerkirche zu Erfurt über eine ausgeprägte horizontale Gliederung, die es, da lediglich Figuren- und Kielbogenzone formal aufeinander bezogen sind, schwer macht, das Epitaph optisch als Ganzes zu begreifen. Das Bemühen darum, das nur erfolgreich ist, wenn das inhaltliche Aufeinander-Bezogen-Seins der Zonen wahrgenommen wird, dürfte jedoch gegenüber der Beachtung des in der Figurenzone Dargestellten zunächst zurückstehen, da die Kniefiguren des Friedrich Rosenzweig und seiner Frau sowie die durch eine Konsole etwas erhöht stehende Ganzfigur des „Schmerzensmannes“

durch den ungestalteten Hintergrund, vor dem sie angebracht sind, aus dem Epitaph „herausstechen“, d.h. die optische Wahrnehmung an sich binden. Die in Dreiecksform angeordneten Figuren sind in ihrer Gestik und äußeren Gestalt jeweils verschieden. Während das bürgerlich gekleidete Ehepaar mit gefalteten Händen leicht aus dem Epitaph heraus- und nicht - wie es naheliegen würde - zum „Schmerzensmann“ gewendet kniet, steht der mit einem rechts geknoteten schmalen Lententuch bekleidete „Schmerzensmann“ beide Beine beim Stehen gleichmäßig belastend, ohne Blickkontakt zu einem von beiden zwischen ihnen. Daumen und Zeigefinger seiner rechten Hand liegen an der Seitenwunde, seine Linke ist wundmalweisend erhoben, d.h. die Armhaltungen sind verschieden, bringen die im Standmotiv sehr streng angelegte Figur aber nicht aus dem „Gleichgewicht“. Die drei Figurenrelief dieser Zone sind somit sehr stark voneinander isoliert und verstärken die hinsichtlich der Homogenität für das Epitaph als Ganzes zu bemerkende Schwierigkeit.

Bildtext:

anno d(o)m(ini) mcccci sabato
ante nativitas(m) virginis(m) marie(m) o(b)it
frederich Rosnznwig

Im Jahre des Herrn 1450 am Samstag vor
dem Fest der Geburt der Jungfrau Maria
starb Friedrich Rosenzweig

Literatur:

Buchner,O.: Grabplastik, 1902, S.106f, Taf.12

Greinert,P.: Steinplastik, 1905, S.57

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.66

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.31, 105, 155, *Abb.123*

Rudolph,M.: Erfurter Steinplastik, 1930, S.65ff, 117, *Abb.21, 23*

2.2.3.3. Darstellungen der Interzession

384 Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 9584, Speculumhandschrift

1370-80; 27,5 x 21 cm

Kommentar: Seit 1838 - ihrer Erwerbung von der Bibliothèque royale Paris - werden in der Bibliothèque nationale Paris 19 Pergamentblätter eines Speculum humanae salvationis (Heilsspiegel) aufbewahrt. Auf fol 17v der italienischen HS, die als ms lat 9584 geführt wird, finden sich zwei der vier in Speculumhandschriften dem 39. Kapitel zugeordneten Zeichnungen (vgl. Abb.385), und zwar die als Präfiguration fungierende - nicht abgebildete - des Antipater vor Caesar und die eines „Schmerzensmannes“, der auf einem spärlich bewachsenen Wiesenstück vor einer, in einer Mandorla erscheinenden zweiten Gestalt steht. Er weist dieser Gestalt seine an Händen, Füßen und Seite sichtbaren Wundmale und sieht dabei zu ihr hinüber. Der so „Angesprochene“ erwidert den Blick und „antwortet“ mit einer Segensgeste. Es liegt aufgrund der Gemeinsamkeiten in der äußeren Erscheinung nahe, anzunehmen, daß der in der Mandorla Erscheinende auch Jesus Christus und zwar als Richter ist. Dies wäre ungewöhnlich, doch mit Blick auf den Kontext von Kapitel 39 des Speculums möglich, denn das Kapitel steht vor dem Kapitel zum Gericht. Der

Richter wäre damit in ähnlicher Weise in die Interzessionsdarstellung gelangt wie Maria, die, nachdem sie in den vorangehenden Kapiteln als Maria mediatrix (Kap. 37) und als Schutzmantelmadonna (Kap.38) erschien, zusammen mit Esther vor Ahasverus als Präfiguration in die Interzessionsdarstellung „hineingezogen“ wurde.

Literatur:

Catalogue Dix siècle, 1984, No.57, S.71f

Koeplin,D.: Interzession: LCI II(1974), Sp.346

Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956, S.43, Abb. auf S.42

Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum I, 1907, S.XIV, 236, Nr.129

Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum II, 1909, Taf.97 (B und C)

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.286, 292f, 305, Abb.27

Roth,G.: Speculum humanae salvationis I: LexMA VII(1995), Sp.2088f

385 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HS 5970, Speculumhandschrift

14.Jh. / A.15.Jh.; 21 x 10,5 cm

Kommentar: Wie in Abb.384 sind auch auf einem von 16 erhaltenen fol eines im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrten Speculum humanae salvationis die Darstellungen des Antipater und des „Schmerzensmannes“ unmittelbar nebeneinander- und mit den Darstellungen von Esther und Maria zusammengestellt worden. Die Darstellungen standen nach der ursprünglichen Anlage der HS zwischen oberhalb und unterhalb angebrachten „Textstücken“. Während die Bildüberschriften erhalten sind, ist das als „Bildunterschrift“ jeder Darstellung zugeordnete Viertel des Textes von Kapitel 39 - auch wenn der Inhalt des Textes dieser strengen Vierteilung nicht voll entsprach - durch Beschneidung heute verloren, so daß die Darstellungen jetzt relativ isoliert stehen. Die kolorierten, nahezu quadratischen Zeichnungen beschränken sich in ihrer Ausführung streng auf die wesentlichen Bildelemente. So zeigt die Darstellung des Antipater den 43 v.Chr. vergifteten Sohn des Statthalters von Idumäa gleichen Namens und Vater von Herodes d.Gr. in dem Moment, in dem dieser vor dem thronenden Caesar sein Gewand auszieht, um seine Wunden zu zeigen, die Darstellung des „Schmerzensmannes“ hingegen den in leichter Schrittstellung auf einem wolkenähnlichen Gebilde stehenden Sohn Gottes als er dem in der Mandorla thronenden Vater die in den erhobenen Händen und seiner Seite sichtbar werdenden Wundmale weist. Auf eine Hintergrundgestaltung, die Andeutung von Räumlichkeit oder schmückendes Beiwerk hat der mittelhessische Mstr., dem ein Teil der Blätter zugeschrieben wird, in beiden Fällen verzichtet. Die von ihm geschaffenen Darstellungen erfuhren ihre „Illustration“ vielmehr durch den beigegebenen Text.

Bildtext:

xp(istus) ostendit patri suo vulnera

Christus zeigt seinem Vater die Wunden

Antipater miles denudatus ostendit
julio cesari cicatrices suas affirmans
quod fidelis sit miles.

Antipater, ein Soldat, zeigt entblößt
Julius Caesar seine Narben, indem er
versichert, daß er ein treuer Soldat sei.

Literatur:

Bredt,E.W.: Katalog...des Germanischen Nationalmuseums, 1903, S.64

Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum I, 1907, S.XIII, 236, Nr.115

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.17f, *Taf.13b*

Roth,G.: Speculum humanae salvationis I: LexMA VII(1995), Sp.2088f

386 Paris, Louvre, Très belles Heures de Notre Dame

1390-1410, 29 x 20,1 cm

Kommentar: Das sog. Turin-Mailänder Gebetbuch, von dem sich einige Blätter im Museo Civico Turin (früher in der Biblioteca Trivulziana Mailand), einige seit 1956 in der Bibliothèque nationale Paris (früher in der Slg. Maurice Baron de Rothschild Paris, vgl. Abb.424) und einige im Louvre Paris befinden, sowie einige 1904 in Turin verbrannt und heute nur noch durch Reproduktionen bekannt sind (ehemals in der Königlichen Bibliothek Turin), hat eine Miniatur aufgenommen, in der Gedanken zusammengezogen werden, die in illustrierten Specula humanae salvationis in zwei separaten Darstellungen (vgl. Abb.384f) entfaltet werden. Die Miniatur zeigt im Zentrum der Darstellung Gott-Vater, der ausgestattet mit Insignien der Macht auf einem maßwerkverzierten Thron sitzt, sowie den „Schmerzensmann“ und Maria, die neben dem Thron knien. Die Darstellung nimmt also Maria in den zweifigurigen Bildentwurf der „Schmerzensmann-Darstellung“ auf, und zwar als „gleichwertiges Pendant“ zum „Schmerzensmann“. Dies wird bis in die analog gestaltete Körperhaltung, Gestik und Blickrichtung hinein deutlich. Der nur mit einem schleierartig dünnen Lendentuch bekleidete „Schmerzensmann“ hebt sich lediglich durch das helle Inkarnat und ein helles blutbeflecktes Tuch, das zwei Engel hinter ihm halten, stärker als Maria von dem Bildhintergrund, einem durch zwei Engel gehaltenen großgemusterten dunklen Tuch, ab. Seine Gestik - er hat die rechte wundmalgezeichnete Hand unter die blutenden Seitenwunde gelegt und weist Gott-Vater das in seiner linken Hand sichtbare Wundmal - wirkt dadurch optisch betonter als die der Maria, obwohl sich beide in ihrer Gesamtgestaltung kaum unterscheiden. Der in der Darstellung „sichtbaren Neuformulierung“ von Gedanken aus Kapitel 39 des Speculum humanae salvationis ist durch eine darunterstehende Initiale mit der Darstellung des Antipater ein dritter im gleichen Kontext stehender Aspekt beigefügt, und zwar in der aus Speculumhandschriften bekannten Weise. Das Blatt gerät durch diese Tatsache zwar in eine Zwischenstellung zwischen Neuformuliertem und Bekanntem, wird jedoch gerade durch diese „Unbestimmtheit“, die das Speculum als Quelle wahrscheinlich, aber nicht sicher sein läßt, besonders interessant. - Das Stundenbuch wurde etwa 1383/84 vom Herzog de Berry in Auftrag gegeben, jedoch erst 1405-09 von den Brüdern von Limburg und einem Mitarbeiter des Beauneveu fortgeführt.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

- Durrieu,P.: Les Heures de Turin, 1902, S.24, Pl.XXVIII
Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst: LCI I(1974), Sp.421
Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum I, 1907, S.293f, 300
Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum II, 1909, Taf.138
Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.67
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.289f, 292,
Abb.37
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.239, 293, *Abb.799*
o.Verf.: Turin-Mailänder Gebetbuch: LdK VII(1994), S.454

387 Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Tafelbild

um 1450; 1,36 x 1,65 m

Kommentar: Künstlerische Gestaltung und inhaltliche Ausrichtung fallen in einer der Schule des Konrad Witz (um 1400/10-1445/46) zugeschriebenen Arbeit, die sich als Depositum der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung seit 1932 in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Inv.-Nr.1590) befindet, auffallend weit auseinander. Während optisch eine klare Abstufung der dargestellten Personen ausgehend von zwei kleinen knienden Stifterinnen über die größer dargestellte, kniende Maria, die eine der beiden an die Hand genommen hat, und den neben Maria, ihr gegenüber jedoch erhöht knienden „Schmerzensmann“ hin zu dem auf einem lehnenlosen Thron sitzenden Gott-Vater, angelegt ist, ist inhaltlich - ähnlich Abb.386 - eine von Maria und dem „Schmerzensmann“ in gleicher Weise vorgetragene intercessio zu bemerken. D.h. Maria wendet sich nicht an den „Schmerzensmann“ wie es der „Abstufung“ entsprechen würde sondern direkt an Gott-Vater und empfiehlt diesem die Stifterinnen. Der „Schmerzensmann“, der somit in die Rolle dessen, der die Empfehlung nur zu unterstützen hat, gedrängt wird, spricht diese auch aus, indem er mit dem Zeigefinger der linken Hand nachdrücklich auf die Seitenwunde weist und die rechte Hand mit dem Wundmal Gott-Vater entgegenhält, verkümmert jedoch in dieser Rolle nicht, da er „von außen“ nachdrücklich aufgewertet wird. Denn: die Arbeit zeigt noch eine zweite Darstellung, und zwar die Perikope vom ungläubigen Thomas. Da beide Darstellungen nur in den Wunden Jesu Christi einen Berührungspunkt und Vergleichspunkt haben, ist der in der Interzessionsdarstellung aus seiner Vorrangstellung „verdrängte“ „Schmerzensmann“ für das auf die Außenseite eines Altarflügels aufgetragene Gesamtprogramm eine Figur von zentraler Bedeutung. Auf der Innenseite des in Tempera auf Leinwand über Holz ausgeführten Altarflügels ist die Geburt Jesu ausgeführt.

andere mögliche Zuordnungen:

- Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)
Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

- Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.239, 293, *Abb.798*

2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht

vgl. zu diesem Abschnitt auch Abb.6, 142, 156

388 Augsburg, Universitätsbibliothek, MS 1,2 4° 19, fol 124

A.13.Jh.; 23,4 x 16,5 cm

Kommentar: Einen Richter, dessen Sitz der Himmel und dessen Schemel die Erde ist (vgl. Jes 66,1), dem die Engel dienen, indem sie mit verhüllten Händen seine wundmalgezeichneten Hände halten oder arma Christi herantragen und dessen Tun gleichnishaft durch die am unteren Bildrand angeordneten klugen und törichten Jungfrauen beschrieben wird, zeigt eine von neun ganzseitigen Miniaturen eines Psalteriums mit 203, einspaltig mit je 18 Zeilen beschriebenen Blättern aus der Bibliothek des Fürsten Oettingen-Wallerstein, die nach Kristeller seit 1980 in der Universitätsbibliothek Augsburg ist. Hinter dem Richter ragt ein großes Kreuz auf, das zusammen mit den vorhandenen arma Christi, einer Dornenkrone und zwei Ruten in den Händen der Engel sowie Lanze und Schwammstab hinter dem Kreuz, an die Passion erinnert und - neben den Wundmalen in Händen und Füßen sowie der blutenden Seitenwunde - einen unmittelbaren Vergleichspunkt mit dem „Schmerzensmann“ hat.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

(Engelpietà (3.2.))

Literatur:

Kristeller, P.O.: manuscript books, 1993, S.257, 576

Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.288

Swarzenski, H.: Handschriften, 1936, S.136, Abb.702

Vetter, E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.221, Fig.14

389 Basel, Historisches Museum, Fenster

spätes 13.Jh.; 67 cm Ø

Kommentar: Durch die Reduktion auf sehr wenige Bildelemente und deren geringe Prägnanz ist das aus der Kirche Nendaz (Wallis) stammende, heute im Historischen Museum Basel aufbewahrte Dreipaßfenster mit Mittelmedaillon vergleichsweise „undeutlich“. Das Fenster zeigt über hellem Grund mit Blattwerk eine Darstellung Jesu Christi als schwächliche Ganzfigur, die mit einem im Bereich des Oberkörpers offenen Mantel bekleidet ist. Sie hat ihre Arme ausgebreitet und weist die deutlich sichtbaren Wundmale in den Händen. Da sowohl im Bereich des Gesichts als auch im Bereich von Brust und Bauch keine feine Binnenzeichnung vorhanden ist, sind die Hände das einzige aussagekräftig gestaltete Element dieser Darstellung. Diese Tatsache hilft jedoch für die Ermittlung der Intention nicht weiter, denn, da weder die Körperhaltung exakt als Sitzen oder Stehen noch der hinter dem Dargestellten stehende Gegenstand klar zu definieren sind, bleibt offen, ob es sich um einen vor

einem Sarkophag stehenden, wundmalweisenden „Schmerzensmann“ oder einen auf einer Thronbank sitzenden Richter handelt.

Literatur:

Beer, E.J.: Glasmalereien, 1956, S.93f, *Taf.49*

Lehmann, H.: Geschichte der Glasmalerei I: MAGZ 26, 1906, S.177, Fig.14

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

390 Straßburg (Strasbourg), Münster, Engelspfeiler

um 1235; 1,90 m

Kommentar: Durch seine Aufstellung an einem Ort, an dem, wie von Simson ausgeführt, geistliches Gericht gehalten wurde, sowie sein, in drei übereinander liegenden Zonen entfaltetes Figurenprogramm ist der mit Rundschäften umstellte achteckige Sandsteinpfeiler im Südquerhaus des Straßburger Münsters als eine Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgewiesen. Doch der über den Evangelisten in der unteren Zone und vier posaunblasenden Engeln in der mittleren Zone thronende Richter ist weder mit den Attributen eines Richters ausgestattet noch zeigt er dessen Gestik. Jesus Christus gibt sich mit einem die rechte Schulter und den rechten Arm freilassenden Mantel bekleidet, den Blick nach rechts gewandt, die rechte Hand nach unten gerichtet, die Linke wundmalweisend - und nicht im Segens- bzw. Abwehr-Aufnahme-Gestus - erhoben vielmehr als eine Gestalt, die dem „Schmerzensmann“ stark ähnelt. Da die den Sitzenden umgebenden Engel mit Kreuz, drei Nägeln und der Dornenkrone *arma Christi* tragen, die Gruppen der Verdammten und Seligen fehlen und sich stattdessen drei kleine, unter der Figur angebrachte Auferstehende - ohne die Vermittlung von Fürbittern - direkt an Jesus Christus wenden, sind auch im Figurenprogramm selbst Tendenzen erkennbar, die für eine Gerichtsdarstellung ungewöhnlich sind. Der sog. Engelspfeiler gehört damit, was seine Ikonographie anbetrifft, in eine nicht exakt definierbare „Grauzone“.

Literatur:

Legner, A.: Das Christusbild der gotischen Kunst: LCI I(1974), Sp.415

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.201

Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.245-247, Abb.234b

Ders.: Bernhard von Clairvaux: FS f. P. Bloch, 1990, S.38, *Abb.13*

391 Pistoia, S. Andrea, Kanzel

1297-1301

Kommentar: Obwohl die Gerichtsdarstellungen an den Kanzeln des Nicola Pisano (um 1225-1278/84) im Baptisterium zu Pisa (1260) und im Dom zu Siena (1265-68), was ihre Anlage und die Auffassung der Gestalt des Richters anbetrifft, als die bedeutenderen - weil früheren - Darstellungen gelten, ist unter die nur exemplarisch vorgestellten Gerichtsdarstellungen die von Giovanni Pisano (1245/50-um 1320) geschaffene von der sechseckigen Marmorkanzel aus Pistoia aufgenommen worden. Dies scheint nicht plausibel. Doch die Gerichtsdarstellung dieser Kanzel nimmt gegenüber den von Nicola Pisano vorgelegten Arbeiten eine Interpretation vor, die beachtlich ist. Sie zeigt zum einen eine abweichende Gestik des auf einem Thron

über dem Kreuz sitzenden Richters, eine Gestik, der weder ein Segensgestus noch der für den Richter typische Abwehr-Aufnahme-Gestus, sondern vielmehr der des Wundenweisens zugrundeliegt. Da hier die linke Hand erhoben und die rechte nach unten ausgestreckt ist, erscheint es für eine der Seligen sogar möglich, diese Hand zu ergreifen. Aus der Darstellung ist zum anderen, da der Kopf dialogbereit gewendet ist und dem Gesicht weichere Züge verliehen wurden, jede Strenge gewichen. Der Richter hebt sich kaum noch von den in dauernder Bewegung befindlichen Besitzern, Seligen und Verdammten ab und erinnert durch seine Wundmale, aber auch durch seine offene Haltung eher an den, dem die Passion auferlegt wurde als an den, der mit dem Pathos des Herrschers richtet. Diese Auffassung hebt sich deutlich von den Arbeiten Nicola Pisanos ab, ist jedoch kennzeichnend für den von Giovanni Pisano 1302-11 für den Dom zu Pisa geschaffenen, durch seine Anbringung an einer Ecke aber etwas isolierter wirkenden Richter. Nach der am unteren Rand des Kanzelkorbes angebrachten Inschrift war die Pistoieser Kanzel 1301 vollendet, so daß sie zeitlich den Arbeiten des Nicola Pisano nachzuordnen und der Pisaner Domkanzel vorzuordnen ist, also zwischen den strengeren früheren Darstellungen und einer „zurücklenkenden“ späteren Darstellung steht.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

LAVDE DEI TRINI REM CEPTAM	Die mit dem Lobe des dreieinigen
COPVLO FINI /	Gottes begonnene Sache verbinde ich
CVRE PRESENTIS SVB PRIMO MILLE	mit dem Ende der gegenwärtigen Sorge
TRICENTIS. /	unter dem Jahre 1301.
PRINCEPS EST OPERIS PLEBANVS VEL	Der erste Pfarrer des Werkes oder
DATOR ERIS /	Geldgeber ist
ARNOLDVS PICTVS QVI SEMPER SIT	Arnoldo genannt, der immer gesegnet
BENEDICTVS /	sei,
ANDREAS VNVS VITELLI QVOQVE	ein Andrea Vitelli, auch
TINVS /	Tino,
NATVS VITALI BENE NOTVS NOMINE	ein geborener Vitali, wohlbe-
TALI /	kannt durch einen solchen Namen.
DISPENSATORES HI DICTI SVNT	Diese sind bessere Verwalter
MELIORES /	genannt.
SCVLPSIT JOHANNES, QVI RES NON	Gemeißelt hat es Giovanni, der keine
EGIT INANES, /	leeren Sachen gemacht hat,
NICOLI NATVS SENSIA (SCIENTIA)	Sohn des Nicola, glücklich durch
MELIORE BEATVS, /	bessere Kenntnis,
QVEM GENVIT PISA, DOCTVM SVPER	den Pisa hervorgebracht hat als einen
OMNIA VISA. /	Gelehrten über alles Gesehene hinaus.

Literatur:

Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.: Geschichte I, 1869, S.122f
Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.308
Simson, O.v.: Mittelalter, o.J., S.350
Venturi, A.: Storia dell' arte IV, 1906, S.199
Ders.: Pisano, 1927, S.32-38, 59f, Taf.86

392 Grosseto, Dom, Tafelbild

E.13.-A.14.Jh., 140 x 99 cm

Kommentar: Im Dom von Grosseto findet sich ein Tafelbild, das einem Nachfolger des Guido da Siena (um 1220-50 nachweisbar) bzw. Cimabue (1272-1302 nachweisbar) zugeschrieben wird. Es zeigt eine zweizonig angelegte Gerichtsdarstellung, deren obere Zone den in einer Mandorla auf dem Regenbogen sitzenden, von vier Trompete blasenden Engeln umgebenen Richter aufgenommen hat und in deren unterer Zone ein schlichtes, von zwei Engeln flankiertes Kreuz steht. Auch das Kreuz als „Zentraldarstellung“ der unteren Zone ist von vier Darstellungen umgeben, zweien zur Rechten, die sich dem Eingehen zur Seligkeit und zweien zur Linken, die sich dem Eingehen in die ewige Verdammnis widmen. Die beiden, in ihrem Aufbau vergleichbaren Zonen sind jedoch nicht streng gegeneinander abgeschlossen, sondern „überlagern“ sich, und zwar in einer bemerkenswerten Weise. Einerseits reicht das Kreuz, das „unten“ steht, bis nach „oben“, andererseits sind die Engel, die den in der Mandorla Thronenden umgeben, „herabgekommen“ und stehen ebenso am Stamm des Kreuzes. Es kommt damit zu einer Vertikalorientierung, die die strenge und optisch viel augenfälligere Zonenaufteilung „stört“. Die Durchdringung reicht jedoch nicht nur in die Zonen hinein, sondern durchdringt sie. Die in den Händen und Füßen sowie der Seitenwunde des Richters angebrachten blutenden Wundmale sind dafür sichtbares Zeichen.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Garrison, E.B.: Panel Painting, 1976, S.72, Nr.159

Marle, R.v.: development I, 1923, S.373, Fig.205

Venturi, A.: Storia dell'arte V, 1907, S.113f, Fig.91

393 Görmin, Kirche, Wandmalerei

3.V.14.Jh.; die Darstellung befindet sich in 8-9 m Höhe

Kommentar: Bei Restaurierungsarbeiten 1951/52 wurde in der östlichen Gewölbekappe des Chores der Kirche zu Görmin eine Mandorla freigelegt, die zwei Christusdarstellungen, nämlich die eines Weltenrichters und die eines „Schmerzensmannes“, umschließt. Die Tatsache, daß beide in einen gemeinsamen „Rahmen“ gestellt worden sind, ist sehr ungewöhnlich und auch nicht unproblematisch. Denn: der „Rahmen“ zwingt - anders als in Abb.397, wo die zwei Christusdarstellungen evtl. verschiedenen Szenen zugeordnet und damit erklärt werden können - die hier vorhandene „optische Teilung“ einer Person, d.h. ihre Wiedergabe in zwei Funktionen, als solche wahrzunehmen. Daß eine solche doppelte Darstellung äußerst problematisch ist, scheint auch der unbekannte Künstler empfunden zu haben. Er „löst“ das Problem, indem er das Gericht einem in Physiognomie, Nimbus, Bekleidung, Konstitution und Körpergröße vom „Schmerzensmann“ abgesetzten Richter „übergibt“, die vorhandene Identität also - auch wenn in den sichtbaren Wundmalen in den Füßen sowie einem aus einem Kreuz herauswachsenden Lilienstengel in der rechten Hand

gegenläufige Akzente sichtbar sind - „verschleiert“. Doch bleibt die Sachlage davon unberührt. Die Gerichtsdarstellung, die durch die beigefügten Apostel, Fürbitter (Maria und Johannes d.T. mit dem hl. Dionysius, der hl. Katharina und einer weiteren weiblichen Hll.) und Szenen mit Erlösten und Verdammten eindeutig als solche bestimmt ist, hat neben der Gestalt eines Richters im Zentrum eine zweite Christusdarstellung, nämlich die eines „Schmerzensmannes“. Ist der „Schmerzensmann“ - wie in den Interzessionsdarstellungen - Fürbitter, der unmittelbar vor den Richter tritt und ihm seine Wundmale weist? Oder: Ist er mit dem bis in den Tod reichenden Gehorsam gegenüber Gott „Vorbild“ für menschliches Bemühen im Bewußtsein um das Gericht? Beides scheint möglich. Eine Entscheidung ist jedoch nicht zu treffen, da direkte Vergleichsbeispiele, die ggf. weiterführende Informationen „beisteuern“ könnten, fehlen.

Literatur:

Baier, R.G.: Weltgericht: FS J. Jahn, 1958, S.201, 203-205, Abb.96

Berliner, R.: Beitrag: Mün 14, 1961, S.92f, 102, Abb.2

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.221, 290, Abb.714

394 Hamburg, Kunsthalle, Tafelbild

1.D.15.Jh.; 42,8 x 31,4 cm / 92,5 x 67 cm

Kommentar: Anders als auf seinem heute in Leipzig befindlichen Tafelbild (Abb.429) zeigt Mstr. Francke (um 1424 in Hamburg tätig, um 1380-nach 1430) in seiner, in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Arbeit keinen zu Stützenden, von arma Christi Umgebenen, sondern einen, der einer „Unterstützung“ nicht bedarf und durch die beigegebenen Engel mit dem Richter in Verbindung gebracht wird. Denn: die beiden am unteren Bildrand stehenden Engel tragen Lilienstengel und Flammenschwert, also Symbole der Macht des Richters, die zwei am oberen Bildrand halten einen - für den Richter signifikanten, jedoch auch für einen im Passionszusammenhang stehenden „Schmerzensmann“ nicht abwegigen - Mantel, der nur am Hals in zwei, durch eine Schnur verbundenen Enden den Körper berührt. Nur ein fünfter Engel am oberen Bildrand schaut „unbeteiligt“ über einen den Bildhintergrund verhüllenden Vorhang. Die „Hauptperson“ selbst jedoch bleibt in ihrer Gestaltung von den „Veränderungen“ in ihrer Umgebung nahezu unberührt. Auch der auf der Hamburger Tafel Dargestellte ist mit einem Lententuch bekleidet. Seine Seitenwunde und die Wundmale in den Händen bluten. Die linke Hand wird malweisend dem Betrachter entgegengehalten, während die Finger der rechten Hand die Seitenwunde betasten. Eine schmale auf dem Haupt sitzende Dornenkrone fügt dem Körper weitere Wunden, deren Blutspuren auf der Stirn sichtbar sind, zu. Das Haupt ist nach rechts geneigt, die Augen nur leicht geöffnet, doch der Blick auf niemand gerichtet. Dies gilt - bis auf das Malweisen der linken Hand - ebenso für den Leipziger „Schmerzensmann“, so daß auf der Hamburger Tafel tatsächlich ein „Schmerzensmann“ in den Horizont des Gerichts gestellt worden ist. Es ist in diesem Fall also der Geopferte, der richten wird. Die Eichenholztafel, die evtl. St. Johannes in Hamburg gehörte, sich von ca. 1811-90 in St. Petri befand und E.19.Jh. in die

Kunsthalle gekommen ist, zieht damit eine eine naheliegende, jedoch selten festgehaltene Konsequenz.

Literatur:

Burger,F.: Malerei, 1917, I S.36f, 82, Abb.31, Taf.VIII,8

Ehrenberg,H.: Malerei, 1920, S.86

Geschichte 1350-1470, 1981, S.231, 233f, Abb.225

Glaser,K.: Malerei, 1924, S.73

Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.224, Taf.8

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.53f, 95

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.51-54, 140-146, Taf.48, 49a,b und 50a,b

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XXII

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.6, 78

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.615

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.289f, Abb.33

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.220, 230, 290, Abb.711

Worringer,W.: Anfänge, 1924, S.270, 339, Abb. auf der Titelseite

395 Istanbul, Topkapi Sarayi, ms 71, fol 241

1404; 30,6 x 23 cm

Kommentar: Sowohl was seine Provenienz als auch was die Gestaltung einer dem „Dies irae“ zugeordneten Darstellung betrifft, stellt das im Topkapi Sarayi Istanbul als ms 71 aufbewahrte altslawische Vollmissale ein außergewöhnliches Stück dar. Das für Herzog Hrvoje Vucic Hrvatinic von Split angefertigte, 247 fol umfassende Missale ist in kirchenslawisch überliefert, doch deshalb nicht, wie man evtl. vermuten könnte, unter die byzantinischen Handschriften zu rechnen. Es handelt sich vielmehr um eine, im römisch-katholischen Kroatien üblichen Form des Kirchenslawischen (sog. kroatische eckige Glagoliza), die im 12.Jh. nicht durch das, für den orthodoxen Bereich bedeutende Kyrillische überlagert worden ist. Die Handschrift ist somit ein seltenes Beispiel für ein kirchenslawisches, aber abendländisches Missale. Das „Dies irae“ gehört in einem solchen Missale Romanum zu den Messen für Verstorbene, speziell zur Messe am Todes- bzw. Begräbnistag. Es zeigt in dieser Handschrift an seinem Beginn eine Darstellung Jesu Christi, die diesen umgeben von arma Christi auf einer Wolke sitzend zeigt. Neben ihm stehen links ein Kreuz mit drei Nägeln, einer Dornenkrone und zwei Geißeln an den Querbalken, rechts die Lanze, der Schwammstab ein spuckendes Gesicht und eine schlagende Hand. In seinen vom Körper abgespreizten Händen, den Füßen und der von dem Mantel freigelassenen Seite sind stark blutende Wundmale sichtbar, so daß in dieser Darstellung insgesamt sehr massiv auf die Passion Bezug genommen ist. Da zudem bis auf einen Kreuznimbus Hoheitszeichen - wie z.B. eine Mandorla oder ein Thron - fehlen, ist in Bezug auf den Kontext eine eklatante Spannung festzustellen. Denn: im Kontext wird das Leben des Verstorbenen sehr bestimmt in den Horizont eines mit „Graus und Zagen“ verbundenen Gerichts gestellt. Doch der, der auf der Wolke sitzt, läßt mit dem Hinweis auf das, was er erlitten hat, und mit dem Verzicht auf Hoheitszeichen kein auf „Graus und Zagen“ ausgerichtetes Gericht erwarten. Die

Spannung wird nicht gelöst. Es bleibt vielmehr ein unbestimmtes Verhältnis zwischen Richter und „Schmerzensmann“ zurück.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Bildtext:

fol 240 c

- 1 - 4 Věruju v' edinoga / b(og)a · O(tb)ca v(b)s(e)m(o)gu / čega tvorca n(e)b- / u i z(e)mli · Vidimihb v- /
- 5 - 9 sihb i nevidimih · i / v' edinoga g(ospod)a n(a)še- / ga i(su)sa h(rbst)a s(i)na b(o)žie · Ed- / inočedago i <otb> o(tb)ca rojenog- / a prije vsihb věkovb · /
- 10-14 B(og)a ot b(og)a s(vě)ta ot s(vě)ta · B(og)a / istin'noga ot b(og)a istin'no- / ga · Rojenoga a ne stvor- / enoga edinobuduceg- / a o(tb)cu kimb vsa stvore- /
- 15-19 na sutb · i skozi n(a)sb č(lově)k- / ovb i skozi n(a)še s(b)p(a)s(e)nie sn- / ide s n(e)b(e)sb · i vpli se ot d(u)- / ha s(ve)ta iz' m(a)rie d(ě)vi i č(lově)k' / stvorenb e(stb) · Ka križu pri- /
- 20-24 gvoždenb ošće za n(a)sb po- / d' punat'skimb pilat- / omb · m(u)č(e)nb i pogrebenb bis(i) · / i vskrse tretí d(b)nb po pi- / saniemb i vzide n(a) n(e)bo: /
- 25-29 Sede o desnoju o(tb)ca · i pa- / ki hočetb priti s' sl(a)voju / suditi živimb i mr't- / vimb · Koga kralevt- / viju ne budetb konca · i /
- 30 V d(u)ha s(ve)ta g(ospod)a život'- /

fol 240 d

- 1 - 4 tvorečago · ki ot o(tb)ca i s(i)na / ishodiitb · Ki sa o(tb)c(e)mb i s(i)n(o)mb / kup'no poklanaet' se · i ra- / vnosl(o)vit' se · Ki govoril' <estb> /
- 5 - 9 po pr(o)r(o)cihb · i v'edinu s(ve)tu / katoličbsku i ap(osto)l(b)sku cr(b)- / kavb · Isp(o)v(ě)daju edino kršč- / enie v' ostavlenie grěho- / vb · I čekamo vskršeniê /
- 10-14 mr'tvihb · i života bud- / učago v(ě)ka · Am(e)nb · ŠEKVE- / NCIÊ ZA MR'TVIHB D(U)ŠE: / D(b)nb gn- / ěva
- 15-19 d(b)nb on' / razo- / ritb / v(ě)kb / v' ug- /
- 20-24 len- / ie · s(b) / v(ě)dočbstvomb d(a)v(i)d(o)vimb šib- / iloju · Kolikb trepetb hočet' / biti kada sudacb bud- /
- 25-29 etb priti · tada vsa tě- / sno onb porazitb · Truba ču- / d'na tada vstrubitb · / po vsihb <groběhb> otačbskihb · vs- / ihb ponuditb <prědb> přestolb /
- 30 priti · Semrtb užasit' s- /

e [i n]avada · egda vskrsnetb stvorenie · sudečumu otvětb dajuća · Knigi napisani ponesut' se · v kih' vse budetb stalo · kako mirb osuen' osudit' se · Su dacb jure kada sedetb · čto se krietb on'dě se ěvitb · ničože do kon'ca ne ostanetb · Čto okan'ni tagda reku · takmo o(tb)cu p(o)m(o)lju se · kada edva pr(a)v(d)b(n)ikb s(b)p(a)senb budetb · a ě grišni gdě ěvlju se · C(ěsa)re strašni velič'stviē · ki s(b)p(a)sujučee ostunb s(b)p(a)saeši · s(b)p(a)si me istočniče m(i)l(o)stivi · Vspomeni se i(su)se m(i)l(o)stivi · k(a)ko es(a)mb na tvoihb putěhb · v' onb d(b)nb ne pogubi me · I išće me nesalb esi trudanb · i izbavil' si me na križi m(u)č(e)nb · tolikimb trudomb ne budi povalenb · Pravi sud'če mašće eniē · darb n(a)mb stvori otpušćeniē pred' d(b)nemb otgovoreniē · Ě vzdíšu k(a)ko krivacb · grisi vžižutb lice moe · měrenomu prosti b(ož)e · Ki m(a)riju magdalěnu otrěšil si · i razboinika uslišal' si · mani takoe up'v(a)nie dalb esi · M(o)leniē moē nisu dostoina · da ti bl(a)gi stvori e bl(a)govol(b)no · da v(ě)č(b)nimb ognemb ne sažgi me · Meju ovcami město mi dai · a ot kozlic' me otluči · i postavi me na desnoi strani · Osuenimi prokletimi · i ljutimi plameni zakrij' e · a mene prizovi s' bl(agoslo)vlenimi · M(o)lju se priležno i poklon'no · sr(bdb)ce s<k>rušeno lěki popelb prinesi likar'stvo moemu kon'cu · Onb d(b)nb slz'ni · va nže vskrsnetb s' črnago ug'la · osueniemb č(lově)kb krivih' · Semu jure prosti b(ož)e · m(i)l(o)stivi i(su)se g(ospod)i · dai imb pokoi v(ě)č(b)ni · Am(e)nb ·

fol 240 c

- 1 - 4 Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium
- 5 - 9 et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula.
- 10-14 Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta

15-19 sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus
20-24 est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum:
25-29 sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et
30 in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem:

fol 240 d

1 - 4 qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et glorificatur: qui locutus est
5 - 9 per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
10-14 Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.
Dies irae,
15-19 dies illa, · Solvet saeculum in
20-24 favilla: · Teste David cum Sybilla. Quantus tremor est
25-29 futurus, · Quando iudex est venturus, · Cuncta stricte discussurus! Tuba, mirum spargens sonum ·
30 Per seplucra regionum, ·

Coget omnes ante thronum. Mors stupebit et natura, · Cum resurget creatura. · Judicanti responsura. Liber scriptus proferetur, · In quo totum continetur, · Unde mundus iudicetur. Iudex ergo cum sedebit, · Quidquid latet apparebit: · Nil inultum remanebit. Quid sum miser tunc dicturus? · Quem patronum rogaturus, · Cum vix justus sit securus? Rex tremendae majestatis, · Qui salvandos salvas gratis. · Salva me, fons pietatis. Recordare, Jesu pie, · Quod sum causa tuae viae: · Ne me perdas illa die. Quaerens me sedisti lassus. · Redemisti Crucem passus: · Tantus labor non sit cassus Juste iudex ultionis, · Donum fac remissionis · Ante diem rationis. Ingemisco, tamquam reus: · Culpa rubet vultus meus: · Supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti, · Et latronem exaudisti, · Mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae: · Sed tu bonus fac benigne, · Ne perenni cremer igne. Inter oves locum praesta, · Et ab haedis me sequestra, · Statuens in parte dextra. Confutatis maledictis, · Flammis acerbis addictis: · Voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, · Cor contritum quasi cinis: · Gere curam mei finis. Lacrimosa dies illa, · Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus. · Huic ergo parce, Deus: Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen.

fol 240 c

1 - 4 Ich glaube an den einen Gott. Den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren
5 - 9 und unsichtbaren Dinge. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
10-14 Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gott; Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater. Durch Ihn ist alles
15-19 geschaffen. Für uns Menschen und um unsres Heiles willen ist er vom Himmel herabgestiegen. Er hat Fleisch angenommen durch den Hl. Geist aus Maria, der Jungfrau, und ist Mensch
20-24 geworden. Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden. Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift; er ist aufgefahren in den Himmel
25-29 und sitzt zur Rechten des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote: und seines Reiches wird kein Ende
30 sein. Ich glaube an den Hl. Geist, den Herrn und Lebensspender,

fol 240 d

1 - 4 der vom Vater und vom Sohn ausgeht. Er wird mit dem Vater und dem Sohn zugleich angebetet und verherrlicht; Er hat gesprochen
5 - 9 durch die Propheten. Ich glaube an die eine, hl. katholische und apostolische Kirche. Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.

10-14 Ich erwarte die Auferstehung der Toten und das Leben der zukünftigen Welt. Amen. Tag der Rache Tag
 15-19 den Sünden, · Wird das Weltall
 20-24 sich entzünden, · Wie Sibyll und David künden. Welch ein Graus wird sein und Zagen, ·
 25-29 Wenn der Richter kommt mit Fragen, · Streng zu prüfen alle Klagen! Laut wird die Posaune klingen, ·
 30 Durch der Erde Gräber dringen, ·
 Alle hin zum Throne zwingen. Schaudernd sehen Tod und Leben, · Sich die Kreatur erheben, · Rechenschaft dem Herrn zu geben. Und ein Buch wird aufgeschlagen, · Treu darin ist eingetragen · Jede Schuld aus Erdentagen. Sitzt der Richter dann zu richten, · Wird sich das Verborg'ne lichten; · Nichts kann vor der Strafe flüchten. Weh! was werd' ich Armer sagen? · Welchen Anwalt mir erfragen, · Wenn Gerechte selbst verzagen? König schrecklicher Gewalten, · Frei ist Deiner Gnade Schalten: · Gnadenquell, laß Gnade walten! Milder Jesus, wollst erwägen, · Daß Du kamest meinewegen, · Schleudre mir nicht Fluch entgegen. Bist, mich suchend, müd' gegangen, · Mir zum Heil am Kreuz gehangen, · Mög' dies Müh'n zum Ziel gelangen. Richter Du gerechter Rache, · Nachsicht üb' in meiner Sache, · Eh' ich zum Gericht erwache. Seufzend steh' ich schuldbefangen, · Schamrot glühen meine Wangen, · Laß mein Bitten Gad' erlangen. Hast vergeben einst Marien, · Hast dem Schächer dann verziehen, · Hast auch Hoffnung mir verliehen. Wenig gilt vor Dir mein Flehen, · Doch aus Gnade laß geschehen, · Daß ich mög' der Höll' entgehen. Bei den Schafen gib mir Weide, · Von der Böcke Schar mich scheide, · Stell' mich auf die rechte Seite. Wird die Hölle ohne Schonung · Den Verdammten zur Belohnung, · Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung, Schuldgebeugt zu Dir ich schreie, · Tief zerknirscht in Herzensreue, · Sel'ges Ende mir verleihe. Tag der Tränen, · Tag der Wehen, · Da vom Grabe wird erstehen Zum Gericht der Mensch voll Sünden; · Laß ihn, Gott, Erbarmen finden. Milder Jesus, Herrscher Du, · Schenk den Toten ew'ge Ruh'. Amen.

Literatur:

AHMA 54, 1915, S.269, Nr.178
 Chevalier,U.: Repertorium I, 1892, S.278, Nr.4626
 Ders.: Repertorium V, 1921, S.121f, Nr.4626
 Deissmann,A.: Forschungen, 1933, S.98
 Dreves,G.M.; Blume,C.: Hymnendichtung, 1909, I S.329
 Kratzsch,S.: Meßhandschriften: Nova Acta Leopoldina 42, 1975, S.449, 452, 454-456, 458
 Mareš,F.V.: Rezension: BySl XXXVI, 1975, S.61-64
 Missale Hervoiae Ducis Spalatensis, 1973, S.480f, fol 241
 Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.293
 Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.[134]-[136], 390-392
 Slovník jazyka staroslovenského, 1966

396 München, Graphische Sammlung, Einzelblatt

A.15.Jh.; 22,6 x 18,5 cm

Kommentar: Die Graphische Sammlung München besitzt ein Einzelblatt, an dem zunächst nichts Ungewöhnliches auffällt. Der im Zentrum dargestellte Richter, aus dessen Mund als Zeichen seiner Macht Schwert und Lilienstengel gehen, sitzt auf dem Regenbogen. Der weite Mantel, der ihn einhüllt, läßt Brust, Bauch und Arme frei, so daß in den erhobenen Händen, den Füßen und der Seite blutende Wundmale sichtbar sind. Über ihm erscheinen zwei posauneblasende Engel, auf deren Signal hin sich die unter dem Richter dargestellten Gräber auftun und die in ihnen Ruhenden freigeben. Doch neben diesen knien in ihrer Größe stärker dem Richter als den Auferstehenden angeglichen zwei Gläubige, die sich dem Richter anbetend zuwenden. Ihr „Erscheinen“ ist für eine Weltgerichtsdarstellung, in der bei einer vollzogenen Scheidung in Selige und Verdammte die Seligen, mitunter auch Fürbitter anbe-

ten, höchst ungewöhnlich. Denn: der wundmalgezeichnete und -weisende Richter wird durch sie - analog zum „Schmerzensmann“ in anderen Darstellungen - zu einer Person, der man sich als Gläubiger persönlich zuwenden kann. Dies ist jedoch eine Umformung der Weltgerichtsdarstellung.

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932, S.17, Taf.16,
Taf.17

397 Siena, Pinacoteca, Tafelbild

um 1426; 1,16 x 1,03 m

Kommentar: Giovanni di Paolo (um 1403-1482) hat in seinem aus dem Konvent von S. Niccolò al Carmine stammenden, heute in der Pinacoteca von Siena (Inv.-Nr.212) aufbewahrten Tafelbild zwei Christusdarstellungen nebeneinander gestellt und damit in bezug auf Rahmengestaltung und Darstellungen ein ähnlich spannungsvolles, jedoch anders akzentuiertes Werk geschaffen wie der unbekannte Künstler in Abb. 393. Denn: die Bildfläche erscheint zunächst, da sich über jeder der beiden Christusdarstellungen je ein maßwerkgefüllter Spitzbogen erhebt, geteilt. Doch durch einen beide Spitzbogen überfangenden Rundbogen - in den zwischen beiden Elementen entstehenden Raum ist dabei ein Tondo mit eingeschriebenem Vierpaß mit der Taube des hl. Geistes eingefügt worden - wird diese Teilung wieder aufgehoben, so daß die Rahmengestaltung zwischen trennenden und verbindenden Elementen schwankt und damit auf formaler Ebene die auch für die beiden Darstellungen kennzeichnende Spannung vorbildet. Das Tafelbild zeigt einen „Schmerzensmann“ und einen Richter, die jeweils als Einzelfiguren aufgefaßt sind. Der Richter wird in einen weiten Mantel gehüllt von drei trompeteblasenden Engeln getragen. Er hat die Arme erhoben und weist die blutenden Wunden in den Händen. In seiner Seite ist - vom Mantel nicht verdeckt - die blutende Seitenwunde sichtbar. Unter ihm steht zwischen geborstenen Felsen, aus denen Personen heraustreten, von denen die einen zur Seligkeit gerufen und die anderen in die Verdammnis geschickt werden, der hl. Michael im sich vollziehenden Gericht. Der „Schmerzensmann“ steht zur Rechten des Richters. Er ist nur mit einem schleierartig dünnen Lendentuch bekleidet und hält ein Kreuz mit lateinischen Titulus im Arm, und zwar so, daß die leicht blutenden Wundmale in Händen und Füßen dabei sichtbar sind. Die Wunden erscheinen bei ihm sehr betont, denn der gesamte Oberkörper ist mit länglichen, nicht blutenden Wunden bedeckt, die Seitenwunde blutet ebenso wie die Fußwunden, aus denen das Blut sogar bis auf den Erdboden rinnt. Da diese beiden Einzelfiguren, die formal nur durch eine durchlaufende Hintergrundgestaltung aufeinander bezogen sind, jedoch gemeinsam auf einem Tafelbild erscheinen, was, wenn sie keinerlei Berührungspunkte hätten, nicht einsichtig wäre, ist zu fragen, worin der Sinn ihrer Nebeneinanderstellung liegt. Die Antwort fällt hier zwar eindeutiger, aber dogmatisch nicht weniger problematisch aus als in Abb.393. Die beiden Darstellungen

gen zeigen Jesus Christus zum einen in seiner Niedrigkeit und zum anderen in seiner Herrlichkeit. Sie trennen damit, was, auch wenn dies für menschliches Denken ein Paradoxon bleibt, in einer Person „zusammengehört“.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Bildtext:

INRI

Jesus von Nazareth, König der Juden

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.115f, 233, Fig.18

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.220, 290, Abb.713

Torriti,P.: Pinacoteca, 1990, S.215f

398 Dresden, Kupferstichkabinett, Holzschnitt

2.V.15.Jh.; 7 x 5,2 cm

Kommentar: In einem Holzschnitt des Erasmusmeisters aus dem Kupferstichkabinett Dresden (Inv.-Nr. A 1887-636) steht ein mit einem Lendentuch Bekleideter im offenen Sarkophag. Seine linke Hand ist malweisend erhoben, die Rechte, in der ebenfalls das Wundmal sichtbar ist, liegt auf dem Brustkorb, ohne daß eine Seitenwunde zu bemerken wäre. Sein Haupt ist leicht nach rechts gewendet und trägt eine Taukrone. Der so Dargestellte ähnelt sehr stark einem „Schmerzensmann“. Doch neben ihm stehen zwei Engel, die jeweils in einer Hand Schwert bzw. Lilienstengel, d.h. die Zeichen der Macht des Richters, halten und mit der jeweils anderen Hand einen weiten, für den Richter signifikanten, jedoch auch für einen im Passionszusammenhang stehenden „Schmerzensmann“ nicht abwegigen Mantel, der mit einer Schließe vor der Brust zusammengehalten wird. Wie in den Abb.394 und 399 ist also auch hier durch die Beigabe von Attributen eine, auf Passionsereignisse bezogene Darstellung im Sinn einer Gerichtsdarstellung überformt worden.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.224, Taf.9

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.290, Abb.95

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.289f, Abb.32

399 Birmingham, City Museum and Art Gallery, Tafelbild

um 1450; 11,2 x 8,5 cm

Kommentar: Drei Figuren treten auf einem Tafelbild des City Museum and Art Gallery Birmingham aus dem, durch einen zurückgezogenen Vorhang freigegebenen dunklen Hintergrund. Es sind zwei ganzfigurige, etwas abseits stehende Engel, von denen der eine einen Lilienstengel, der andere ein Schwert hält, und ein halbfiguriger, mit einem Lendentuch bekleideter „Schmerzensmann“, der einem Betrachter, den er mit seinem Blick sucht, das Wundmal in seiner linken erhobenen Hand und die durch Daumen und Zeigefinger der rechten Hand betonte Seitenwunde weist. Die für einen Betrachter bestimmte „Inszenierung“ des Petrus Christus (ca. 1410/

1420-1472/1476) vermeidet „laute Töne“. Ihr fehlt sowohl die Drastik in der Darstellung der Wunden als auch das Drohende der Gerichtsankündigung. Doch dies ändert nichts an dem - auch in den Abb.394 und 398 zu beobachtenden - Sachverhalt, daß eine „Schmerzensmandarstellung“ auch hier durch die Beifügung der Attribute des Richters eine inhaltliche Neuorientierung erfährt.

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.113

Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.223, Taf.7

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.52, Fig.13

3. Das Einfließen des Bildthemas in dogmatische Themenbereiche, die an die christologischen Aussagen anschließen

Während die „Schmerzensmandarstellungen“ die Person Jesu Christi mit dem, was sie getan hat, tut und tun wird, ins Zentrum stellen, nehmen einige andere Darstellungen sie als Bildbestandteil auf und führen die Darstellung Jesu Christi als „Schmerzensmann“ in theologische Themenbereiche ein, die von der Christologie abzusetzen sind. Sie gehen damit über den „normalen Rahmen“ der „Schmerzensmandarstellungen“ hinaus, und es liegt nahe, anzunehmen, daß die Intention der „Schmerzensmandarstellungen“ nicht mehr verstanden und somit eine „verwässerte“ Darstellung in andere Zusammenhänge übernommen wurde. Doch der umgekehrte Fall, nämlich daß die Intention der Darstellungen gerade sehr fest im Bewußtsein verankert war und die „Schmerzensmandarstellung“ zeitweise als Christusdarstellung schlechthin galt, scheint den Sachverhalt zu treffen. Denn: Eine „verwässerte“ Darstellung ist ein Gestaltungsmittel, daß zwar relativ problemlos in bereits vorhandene Bildtypen übernommen werden kann, daß jedoch keine neuen Bildtypen zu bilden imstande ist. Eine „starke“ Darstellung hingegen ist ihrer festen Prägung wegen zwar nur auf Kosten einer inhaltlichen Neuakzentuierung in bestehende Bildtypen zu übernehmen, hat jedoch die Kraft, neue Bildtypen zu bilden. Und genau dies ist im Falle der hier zu betrachtenden Darstellungen geschehen. Der „Schmerzensmann“ wurde in die fest geprägte Trinitätsdarstellung übernommen, verändert aber deren Aussage von einer Darstellung dreier Personen hin zu einer Darstellung Gott-Vaters, der den Sohn „präsentiert“. Er wurde ebenfalls in einige Patroziendarstellungen übernommen, jedoch nicht - wie zu erwarten wäre - als Person, sondern zur Verdeutlichung eines Glaubensgegenstandes. Und er bildete unter Aufnahme von Gedanken aus der mittelalterlichen Engellehre und Moraltheologie neue Bildtypen.

Auch wenn die hier aufgeführten Darstellungen über den „normalen Rahmen“ der „Schmerzensmandarstellungen“ und damit auch über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, schien es notwendig sie anzufügen, damit die in der 2.H.15.Jhs. und in der 1.H.16.Jhs. mit Typen wie dem Christus in der Kelter oder der Hostienmühle noch zunehmende Tendenz des Einfließens des Bildthemas des „Schmerzensmannes“ in andere gedankliche Zusammenhänge wahrgenommen und ihre Beziehung

zum „Schmerzensmannphänomen“ hergestellt werden konnte. Die Darstellungen werden wegen ihrer peripheren Zugehörigkeit jedoch nicht ganz so ausführlich behandelt wie jene Darstellungen, die christologische Aussagen entfalten.

3.1. Darstellungen der Trinität

In der überwiegenden Zahl der Fälle, die im Zusammenhang mit der Trinität zu betrachten sind (vgl. Abb.308, 330, 351, 354, 400-415, 432 und 439), erscheint der „Schmerzensmann“ als zweite Person der Trinität. Doch es gibt auch einige wenige Darstellungen, die einen Bezug zur Trinität herstellen, indem sie dem „Schmerzensmann“ - wie in Abb.214 - eine Trinitätsdarstellung oder - wie in Abb.14 - einen trinitarischen Text beigeben, d.h. indem sie die „Schmerzensmann-darstellung“ so belassen, wie sie ist, und als solche in einen weiteren Horizont stellen. Diese Darstellungen sind - wie in der Arbeit geschehen - dem „Schmerzensmannphänomen“ unmittelbar zuzuordnen. Die Mehrheit der zu betrachtenden Darstellungen verfährt in ihrer Gestaltung jedoch nicht nach diesem additiven Prinzip, um auf die Trinität zu verweisen, sondern fügt den „Schmerzensmann“ als zweite Person des dreieinigen Gottes in die Trinitätsdarstellung selbst ein. Die „Schmerzensmann-darstellung“ wird somit nicht so belassen, wie sie ist, sondern zum Bildbestandteil einer Darstellung, die sich darum bemühen muß, die feine Balance zwischen der Aussage von den drei Personen und der Aussage von dem einen Wesen des dreieinigen Gottes zu halten. Dieser Balanceakt bereitet jedoch große Schwierigkeiten, denn bei der bildkünstlerischen Umsetzung besteht die Gefahr einer Betonung der Dreiheit, d.h. die Gefahr eines Tritheismus. Eine Minderung dieser Gefahr ist immer wieder in der Verwendung von Zeichen und Symbolen - wie dem Dreieck oder der Trias Hand-Lamm-Taube - gesehen worden, doch die hier zu betrachtenden Darstellungen entscheiden sich für die Darstellung von Personen. Mit dem Einbeziehen des „Schmerzensmannes“ als zweite Person der Trinität gehen sie sogar noch einen Schritt weiter und setzen sich einer zweiten Gefahr aus. Denn: Da Gott-Vater den Sohn, d.h. die erste Person der Trinität die zweite hält, ist in der Darstellung zusätzlich die Balance zwischen den drei Personen gefährdet. Die Subordination des Sohnes, die besonders prägnant auch in den Darstellungen des Gnadenstuhls zu beobachten ist, verändert die Aussage der Trinitätsdarstellung. Nicht die Darstellung des dreieinigen Gottes ist hier Anliegen der Darstellung, sondern die Darstellung des Gnadenhandelns Gottes, des Vaters. Er empfängt den Leib des für die Sünden der Menschen gestorbenen Sohns und reicht ihn den Menschen dar, d.h. bietet die Versöhnung an. Dieser Intention trägt die französische Bezeichnung für diese Darstellungen mit dem „Pitie-de-Nostre-Seigneur“ sehr gut Rechnung und es ist bei einer solchen Intention nur folgerichtig, wenn die dritte Person der Trinität schließlich ganz entfällt. Dies ist in den Abb.403 und 414 geschehen, in Abb.351 ist fraglich, ob der neben dem „Schmerzensmann“ sitzende Engel als dritte Person der Trinität gedeutet werden soll, ansonsten fehlt sie auch dort. Zu diesem kühnen Schritt,

das fest geprägte Bildschema der Trinitätsdarstellungen beiseite zu lassen, kann sich jedoch die Mehrheit der zu betrachtenden Darstellungen nicht entschließen, so daß in den Abb.308, 330, 354, 400-402, 404-413, 415 neben Vater und Sohn, die Taube, als Zeichen des Hl. Geistes, schwebt, d.h. formal der Bezug zur Trinitätsdarstellung gewahrt bleibt.

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 14, 214, 308, 330, 349, 351, 354, 432, 439

400 Schwäbisch-Gmünd, Städtisches Museum, Tafelbild

um 1330-50; 47 x 34 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.234f, 292, *Abb.776*

401 Prag (Praha), Nationalmuseum, „liber viaticus“, ms XIII A 12, fol 165r

1354-64; 43,5 x 31 cm

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Bartoš,F.M.: *Catalogus...Musaei Nationalis Pragensis II*, 1927, S.250f

Breviarium Romanum, 1850, S.462, 468f, 476f

Burger,F.: *Malerei*, 1917, I S.150, Taf.XV,3

Chevalier,U.: *Repertorium I*, 1892, S.436, Nr.7287

Ders.: *Repertorium II*, 1897, S.42, 204f, Nr.13150, 19568

Ders.: *Repertorium IV*, 1912, S.152 Nr.37678

Ders.: *Repertorium V*, 1921, S.173, Nr.7287

Dreves,G.M.; Blume,C.: *Hymnendichtung*, 1909, II S.186

Kloss,E.: *Buchmalerei*, 1942, S.60f, 71, 73-75

Löffler,H.: *Ikonographie*, 1922, S.112, 131f

Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.35, 92, 239, 243, 249, 252f, 285

Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.140, 274, 385

Mone,F.J.: *Hymnen I*, 1853, S.11, Nr.8

Oettinger,K.: *Meister von Wittingau: ZDVKW I*, 1935, S.294f

Panofsky,E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.299

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: *Ikonographie 2*, 1968, S.236f, 293, *Abb.782*

Schott,A.: *Meßbuch*, 1949, S.373f, 424, 533, 622

Simson,O.v.: *Mittelalter*, o.J., S.276f

Stange,A.: *Malerei*, 1934-36, II S.10-15

Ders.; Jerchel,H.: *Johann von Neumarkt: LGBW II(1936)*, S.171

Dies.: *Liber Viaticus: LGBW II(1936)*, S.335

Vetter,E.M.: *Mulier amicta: MüJb 9/10*, 1959, S.44, *Abb.14*

Abbildung: Národní muzeum Prag

402 Paris, Louvre, Tondo

A.15.Jh.; 64,5 cm Ø

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

(Engelpietà (3.2.))

Literatur:

- Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.108
Bialostocki,J.: Spätmittelalter, o.J., S.188, Abb.48
Europäische Kunst, 1962, S.92f, Taf.82
Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.131
Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XIX-XXII, XXXIV, Abb.18
Osten,G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.472
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.299, 301
Ringbom,S.: Icon, 1965, S.117, Abb.75
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.235, 292f, *Abb.777*
Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.68
Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.152, 156f, Abb.107
Worringer,W.: Anfänge, 1924, S.272, 289, 339f, Abb.89

403 Prag (Praha), Bibliothek des Metropolitankapitels, ms P. 1, fol 76v

E.14./A.15.Jh.; 29,3 x 20,5 cm

Literatur:

- Missale Romanum Mediolani I, 1899, S.92, 160, 204, 242, 248, 251f, 450
Missale Romanum Mediolani II, 1907, S.75
Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.537
Soupis Rukopisu Knihoven I, 1910, S.566
Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904, S.219f, *Fig.247*

404 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild

um 1420; 23 x 15,5 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

- Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.84, 139
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.276, 299, Abb.21
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.234, 292, *Abb.770*
Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.68
Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.158f, 164, Abb.108

405 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1855, fol 211v

um 1420-25; 26,5 x 19 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

(Engelpietà (3.2.))

Literatur:

- Europäische Kunst, 1962, S.170f
Hermann,H.J.: Verzeichnis VII,3, 1938, S.142-85
Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.137, 288, Abb.60
Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.299
Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.235, 292, *Abb.772*
Trenkler,E.: Livre d'heures, 1948, S.22-37

406 St. Petersburg (Санкт Петербург), Museum, Teppich

1.D.15.Jh.; 1,20 x 0,88 m

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)
Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Kurth,B.: Bildteppiche, 1926, S.176, 263, *Bd.3, Taf.263*

407 Maria-Pfarr, Kirche, Wandmalerei

2.V.15.Jh.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)
Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)
Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)
Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)
Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.222, 235, 292, *Abb.774*

Witternigg,M.: Fresken: ÖZDP 1, 1947, S.55, *Abb.59f*

408 Wien, Österreichische Nationalgalerie, Tafelbild

1.H.15.Jh./Mi 15.Jh.; 25 x 21,5 cm

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.120f

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.117, *Abb.73*

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.236, 292, *Abb.775*

409 Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Antependium

1425-40; 1,19 m hoch, insgesamt 3,30 m lang

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.449, 539, *Taf.327*

Gorissen,F.: Stundenbuch, 1973, S.1055

Kermer,W.: Studien, 1967, II S.205, *Abb.263*

Kunsthistorisches Museum Wien, 1987, S.212-215

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.78

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XX

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.273

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.237, 293, *Abb.783*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.68

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.150, 154f, *Abb.101, Abb.102*

Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.64

410 St. Petersburg (САНКТ ПЕТЕРБУРГ), Eremitage, Diptychon

um 1435; 28,5 x 18,5 cm (Flügel ohne Rahmen)

Literatur:

Kermer,W.: Studien, 1967, II S.132, 202, *Abb.172*

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.67

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.152, 154f, 159f, 162, 164, *Abb.103, Abb.104*

411 Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Altarflügel

um 1427-32; 1,44 x 0,53 m

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.112f, Fig.6

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.132

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.273, 301

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.234f, 292, *Abb.769*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.68

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.152, 162, *Abb.112*

412 Berlin, Staatliche Museen, Tafelbild

1430-40; 2,02 x 1,08 m

Literatur:

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.159f, *Abb.109, Abb.110*

413 Danzig (Gdansk), St. Marien, Tafelbild

um 1440; 1,57 x 1,51 m

Literatur:

Drost,W.: Malerei, 1938, S.36-41

Ehrenberg,H.: Malerei, 1920, S.84-86, *Abb.70f*

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.234, 292, *Abb.771*

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.155, 162, 164, *Abb.105*

414 Löwen (Leuven, Louvain), Museum, Altarflügel

Mi 15.Jh.; 124 x 90 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

(Engelpietà (3.2.))

Literatur:

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.78

Troescher,G.: „Notgottes“: WRJ IX, 1936, S.165, *Abb.113*

415 Landshut, St. Martin (Nordseite), Steinplastik

um 1450; etwa 1 m hoch

andere mögliche Zuordnung:

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.81, 89, 157, *Abb.167*

3.2. Darstellungen der Engelpietà

Wie in den Trinitätsdarstellungen, die den „Schmerzensmann“ als von Gott-Vater gehaltene zweite Person der Trinität einbeziehen und damit Gnadenhandeln Gottes,

sein Angebot der Versöhnung, zum Ausdruck bringen, wird der „Schmerzensmann“ auch in den Darstellungen der Engelpietà dem Betrachter „präsentiert“, jedoch nicht von Gott-Vater selbst, sondern entweder von einem (vgl. die Abb.179, 181, 308, 313f, 344, 351, 381, 405, 422f, 425-434 und 437) oder von zweien (vgl. die Abb.247, 348, 388, 402, 414, 416-421, 424, 435f und 438) seiner Diener. Daß die Intention dennoch ganz ähnlich ist, zeigen die für die Darstellungen der Engelpietà gewählten Anbringungsorte. Die Darstellungen erscheinen auffällig oft dort, wo das Versöhnungsangebot dem Gläubigen unmittelbar entgegentritt, und zwar im Hören der biblischen Botschaft (vgl. Abb.416 - Anbringung an einem Leseputz), in der Eucharistie (vgl. Abb.414, 417, 422, 425 und 434f - Anbringung am Altar, Abb.308 - Anbringung am Sakramentshaus und Abb.426 - Anbringung auf einer Paxtafel) und in der persönlichen Frömmigkeit (vgl. Abb.179, 313f, 351, 405, 424 und 428 - Anbringung in einem Stundenbuch, Abb.381 - Anbringung auf einem Epitaph und Abb.418f und 433 - Anbringung auf einem gnadenverheißenden Reliquiar). Die in den Darstellungen der Engelpietà durch die Abwesenheit der anderen beiden göttlichen Personen scheinbar fehlende Göttlichkeit des in menschlichem Leid gefangenen Körpers wird sowohl durch die Gestik als auch das Handeln der zwar der himmlischen Sphäre zuzurechnenden, doch gegenüber dem Gottessohn „rangniedrigeren“ Engel ausgeglichen. Denn: Sie berühren den Gottessohn in vielen Darstellungen (Abb.179, 181, 313f, 381, 388, 405, 423, 427 und 430-433) nur mit verhüllten Händen, einer Geste, die Unterwürfigkeit ausdrückt. Sie dienen ihm, indem sie ihn stützen (Abb.179, 181, 247, 308, 313f, 344, 348, 351, 381, 405, 417, 422-433 und 435-437), einige an die Passion erinnernde arma (Abb.179, 388, 414, 429 und 433) tragen bzw. das Grabtuch (Abb.181, 247, 414, 416, 418-421, 423, 433, 434 und 438) halten. D.h. die Darstellung wird durch die Engel „zum Sprechen gebracht“. Sie erhält durch sie feine Aussagenuancen, nicht durch den leblos gegebenen Körper Jesu Christi, der in den Darstellungen der Engelpietà „Präsentationsobjekt“, nicht inhaltsträchtiges Subjekt ist.

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 179, 181, 247, 308, 313, 314, 344, 348, 351, 381, 388, 402, 405, 414

416 Berlin, Staatliche Museen, Leseputz

um 1310; 46 x 45 cm (36 x 34 cm)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.62, 74, 99, 105f, 118, 130, 135, 258, 260, 303, Abb.31

Ders.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985, S.177

Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.: Geschichte I, 1869, S.123f

Kammel, F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996, S.219-221, Taf.2

Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.110

Lorenz, M.: Gregoriusmesse, 1956, S.32

Mâle, E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.101

Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XIIIff, XXXIII, Abb.7

Millet, G.: Recherches, 1916, S.488

Myslivec, J.: Dvě studie, 1948, S.23, 25

Osten, G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.60, 89, 157, Abb.172

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.607f, 619, Abb.1
 Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.266
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Ringbom,S.: Icon, 1965, S.68
 Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.229-231, 291, Abb.753
 Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.176, 178
 Simson,O.v.: Mittelalter, o.J., S.350f
 Stubblebine,J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969, S.9
 Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.71
 Venturi,A.: Storia dell' arte IV, 1906, S.220, Fig.159
 Ders.: Pisano, 1927, S.3, 7, 40-51, 60, Taf.117
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.201, 205, 219, Fig.13
 Ders.: Kupferstiche, 1972, S.181, 190f, 370, Abb.101
 Wulff,O.: Beschreibung, 1911, S.41, Abb. N.1799

417 Pisa, S. Francesco, Marmoraltar

vor 1371

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)
 Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.99, 116f, 271, *Abb.35 (Ausschnitt)*
 Braun,J.: Altar 2, 1924, S.310, 344, 452, 468, Taf.212
 Millet,G.: Recherches, 1916, S.486
 Ringbom,S.: Icon, 1965, S.68
 Venturi,A.: Storia dell' arte IV, 1906, S.517, Fig.408

418 München, Residenz, Anhängerreliquiar

um 1380-90; 6,5 x 2,8 cm (geschlossener Zustand)

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.424, Taf.39
 Müller,T.; Steingräber,E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.33, 48, 66, *Abb.4*
 Princeton Ind., 1917ff, o.S.

419 Berlin, Staatliche Museen, Reliquienkapsel

1.V.15.Jh.; 7,5 cm Ø, 2,3 cm tief

andere mögliche Zuordnung:

(Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b))

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.414f

Abbildung: Kunsthistorisches Institut München

420 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild

E.14.Jh.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Princeton Ind., 1917ff, o.S.
 Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.208, 225f, *Fig.11 (Ausschnitt)*

421 München, Graphische Sammlung, Federzeichnung

um 1400; 20,3 x 13,7 cm

Literatur:

Europäische Kunst, 1962, S.271

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.610, 619f, *Abb.3 (in Sp.604)*

422 Valencia, Museum, Predella

1396

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Mayer,A.: Geschichte, 1913, S.55f, Abb.29

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.203, *Fig.18*

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.183

423 London, British Library, Harl MS 4382, fol 182v (Berry-Bible, vol.2)

um 1400; 41,3 x 29,8 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.137

Catalogue British Museum III, 1808, S.139

Godefroy,F.: Dictionnaire, 1891-1902

Kroll,W.: Französische Bibelübersetzungen: LexMA II(1983), Sp.102f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Quinto,R.: Petrus Comestor: LexMA VI(1993), Sp.1967f

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.226, 231, 292, *Abb.759*

Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.175, 178f, Abb.3

Tobler,A.; Lommatzsch,E.: Wörterbuch, 1925

Warner,G.F.: manuscripts II, 1900, o.S.

424 Paris, Bibliothèque nationale, nouv acq lat 3093, fol 155

1390-1410; 29 x 20,1 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.116, 130, 254, Abb.34

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.80, 138

Durrieu,P.: Les Très Belles Heures, 1922

Europäische Kunst, 1962, S.169f

Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949, S.102, Fig.50

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.248, 290, Abb.94

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.608

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.279, Abb.23

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.231, 292, *Abb.757*

425 Amsterdam, Rijksmuseum, Flügelaltärchen

um 1400-10; 12,7 x 6,8 cm (geschlossener Zustand)

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Belting, H.: Bild, 1981, S.115

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.113, Fig.10

Europäische Kunst, 1962, S.397f, Taf.40

Müller, T.; Steingräber, E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.48f, 61f, 72,
Abb.25, Abb.26f

Osten, G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.278f, 283, 299,
Abb.22

Swarzenski, G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.72, Taf.XV, Abb.6

426 Arezzo, Dom, Pace di Siena, emaillierte Tafel

um 1400-10; 14 x 11 cm

Literatur:

Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.113, 117, Fig.11

Müller, T.; Steingräber, E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.49, 72, Abb.28,
Abb.29

Osten, G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

427 Lindau, Heimatmuseum, Tafelbild

1410-20; 22,5 x 46 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Osten, G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948), Sp.472

Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968, S.231, 233, 292, Abb.755

428 Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 1156a, fol 82r

um 1420; 26 x 18,5 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.80, 138

Leroquais, V.: Livres d'Heures, 1927, I S.64ff

manuscrits 1440-1520, 1993, S.233

Martens, B.: Meister Francke, 1929, S.137, 288, Abb.62

Mersmann, W.: Schmerzensmann, 1952, S.XIX-XXI, XXXIV, Abb.19

Osten, G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612

429 Leipzig, Museum der bildenden Künste, Tafelbild

um 1424; 42,8 x 31,4 cm (mit Rahmen)

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.86, 140

Ders.: Bemerkungen: Mün 9, 1956, S.104

Ehrenberg,H.: Malerei, 1920, S.86

Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.53f

Geschichte 1350-1470, 1981, S.231, 233f, Abb.254

Glaser,K.: Malerei, 1924, S.73, Abb.53

Löffler,H.: Ikonographie, 1922, S.53f, 95

Martens,B.: Meister Francke, 1929, S.51-54, 135-140, 142, Abb.104, 106,
Taf.47 und 49a

Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952, S.XV, XIXf, XXII, XXVIII, XXXV,
Abb.23

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612, 615

Pallas,D.J.: Passion, 1965, S.287

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.276, 283, 300,
Abb.25

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.226, 231, 292, *Abb.758*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.73, Taf.XV, Abb.8

430 Berlin, Staatliche Museen, Holzplastik

um 1420; 16 cm

Literatur:

Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.613, 620, *Abb.5*

431 Berlin, Staatliche Museen, Holzrelief

um 1400-30; 42 x 38 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.105, 110, 114-116, 124, 135, Abb.32

Europäische Kunst, 1962, S.351f, Taf.38

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.89, 157, *Abb.173*

Ders.: Engelpietà: RDK V(1967), Sp.612, 620, Abb.4

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.300

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.231, 292, *Abb.762*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.73, Taf.XV, *Abb.7*

432 Detroit, Museum, Alabasterrelief

2.V.15.Jh.; 25 x 18 cm

andere mögliche Zuordnung:

Trinität (3.1.)

Literatur:

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.282

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.233, 292, *Abb.763*

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.65-67, Taf.XIII,
Abb.1

433 Montalto delle Marche, Dom, Reliquiar

1.H.15.Jh. (um 1400); 70 x 45 cm

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Passion, Gegenstände aus der Passion, Vielzahl von arma (2.2.1.2.c)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.114f, 254, Abb.33

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.115, Fig.17

Müller,T.; Steingraber,E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.38f, 45, 68f,
Abb.10, Abb.11-13

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.282, 301

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.69f, 72, Taf.XIII,
Abb.2

434 Tarragona, Kathedrale, Alabasterrelief

um 1430; 140 x 60 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria und Johannes (2.2.1.3.b)

Literatur:

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.67

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.305

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.230, 291, *Abb.754*

435 Rom (Roma), S. Maria del Popolo, Retabel

15.Jh.

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Eucharistie, Darstellungen auf und an Altären (2.2.2.4.)

Literatur:

Braun,J.: Altar 2, 1924, S.286, *Taf.197*

436 London, Victoria and Albert Museum, Relief

um 1438; 114,3 x 80,6 cm

Literatur:

Avery,C.: Donatello, 1991, S.95, Nr.58

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.268

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.231

Thomas,D.: face, 1979, S.68

Venturi,A.: Storia dell'arte VI, 1908, S.285, *Fig.158*

437 Florenz (Firenze), Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Onyx

1.H.15.Jh.; 10,2 x 9,9 cm (mit Fassung)

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Eisler,C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.113, Fig.12

Europäische Kunst, 1962, S.398f

Müller,T.; Steingraber,E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954, S.48, Abb.30

Panofsky,E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.282
Swarzenski,G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923, S.70, *Taf.XIV, Abb.4*

438 Kopenhagen (København), Statens Museum for Kunst, Tafelbild
Mi-2.H.15.Jh.; 83 x 51 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Sarkophag (2.2.1.2.b)

Literatur:

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.229, 291, *Abb.751*

3.3. Darstellungen zum Patrozinium

Das Patrozinium - ursprünglich im juristischen Bereich angesiedelt und für hier den Schutz, den eine Person einer untergebenen Person gewährt, verwendet - wurde sehr bald in den kirchlichen Gebrauch übernommen, und zwar als Verhältnisbestimmung zwischen Gott und den Hll. auf der einen und irdischer Welt auf der anderen Seite. Man stellte sich unter den Schutz hl. Personen, vertraute sich ihrer Fürsprache an, und hat dies auch in Kunstwerken „festgeschrieben“. Im 14.Jh. jedoch verändert sich der bis dahin klar umrissene „Geltungsbereich“ des Patroziniums. Neben die hl. Personen treten jetzt Sachverhalte, die Ausdruck des Glaubens sind, so daß das Patrozinium von einer personalen zu einer auch Abstrakta einschließenden Größe wird. Daß sich beide Möglichkeiten - Personal- und Titelpatrozinium - nicht gegenseitig ausschließen, sondern auch nebeneinander auftreten, zeigen einige Darstellungen, die formal ausschließlich Personen zur Verdeutlichung der Patrozinien wählen, aber neben einem Personalpatrozinium (vgl. in Abb.439 die hl. Margareta und Abb.440 Maria) jeweils auch ein Abstraktum, und zwar das des hl. Leibes, veranschaulichen wollen. Sie wählen einen „Schmerzensmann“, um dies zu tun, ohne allerdings zu berücksichtigen, daß der „Schmerzensmann“ mit dieser „neuen Rolle“ charakteristische Züge seines Wesens einbüßt.

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 118, 260, 290

439 Lüben (Lubin), Burgkapelle, Tympanon des Nordportals
Mitte des 14.Jhs.

andere mögliche Zuordnungen:

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Trinität (3.1.)

Literatur:

Kunstdenkmäler Liegnitz, 1891, S.194f

Schmidt,G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.281f, 288, *Abb.1*

Vetter,E.M.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.226

Ders.: Kupferstiche, 1972, S.213

440 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, „liber depictus“, cod 370, fol 1r
um 1360 / 2.V.14.Jh. / um 1340; 35 x 25 cm

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Holter,K.; Oettinger,K.: manuscrits: Bulletin de la Société...21, 1938, S.70f

Mersmann,W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974), Sp.92

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Ringbom,S.: Icon, 1965, S.56

Schmidt,G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956, S.283-288, 290, *Abb.3*

Stange,A.: Malerei, 1934-36, I S.171

Unterkirchner,F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957, S.15

Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959, S.32, 42f, 45-50, 57, 60, 66, *Abb.1*

Ders.: Iconografia: AEsA XXXVI, 1963, S.211f

441 London, British Library, Add MS 17047, fol 1v
um 1450; kleines Quartformat

andere mögliche Zuordnungen:

Passion, Gegenstände aus der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Eucharistie, Darstellungen mit Kelch (2.2.2.3.)

Literatur:

Belting,H.: Bild, 1981, S.122

Ders.: Pietà, 1985, S.82

Catalogue of Additions...in the British Museum 1846-47, 1864, S.359

Dobrzaniecki,T.: Imago Pietatis: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.17, *Abb.14*

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.232, 292, *Abb.760*

Schrade,H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930, S.178

3.4. Darstellungen des Feiertagschristus

Bei den Darstellungen des Feiertagschristus handelt es sich um eine z.T sehr derb ins Bild gesetzte Ermahnung zur Einhaltung des dritten Gebots. Daß tatsächlich ein Anliegen mittelalterlicher Moraltheologie und nicht Gesellschaftskritik, die sich an das 1364 erstmals veröffentlichte Gedicht des William Langland „The Vision of Piers Plowman“ anschließt, intendiert ist, läßt sich sowohl durch die Darstellungen selbst als auch durch die einigen von ihnen beigegebenen schriftlichen Nachrichten nachvollziehen. Gegen eine gesellschaftskritische Intention, die Jesus Christus als Vertreter jener einfachen englischen Leute sieht, die mit ihrer Lage und der herrschenden Oberschicht immer unzufriedener werden, spricht in den Darstellungen selbst vor allem, daß der „Schmerzensmann“ nicht durch die gesellschaftliche Oberschicht „verletzt“ wird, sondern durch Geräte, die auch die einfachen Leute benutzen, und daß neben Geräten zur Arbeit auch in der Freizeit gebrauchte Gegenstände auftauchen, also die Darstellung nicht auf die Arbeitsverhältnisse eingeschränkt ist. Gegen eine solche Intention sprechen aber auch die einigen Darstellungen beigegebenen Texte bzw. Textstücke, denn sie beziehen sich einhellig auf das Verhalten des Menschen Gott und nicht den Herrschenden gegenüber, auch

wenn sie den Bereich für dieses Verhalten verschieden bestimmen. Während in Abb.447 direkt unter der Darstellung eine kurze aber sehr prägnante Bilderklärung steht, die ganz konkret die Sonntagsheiligung in den Blick nimmt, versucht Abb.449 das Anliegen der Darstellung zu verdeutlichen, indem sie mit Hugo von St. Viktor und Augustinus zwei gewichtige Zeugen „hört“ und sich direkt auf die Bibel beruft. Das Anliegen wird hier nicht auf die Sonntagsheiligung eingeschränkt, sondern auf alles bezogen, was den einzelnen immer neu von Gott „trennt“. Die Ermahnung erfolgt damit in einem Sinn, den Luther in seiner Erklärung zum dritten Gebot im Großen Katechismus folgendermaßen umschreibt: „den Feiertag heiligen heißt ... nichts anders denn heilige Wort, Werk und Leben führen“. Doch ob nun als Darstellung der Sonntagsheiligung oder als Darstellung christlicher Lebensführung, in jedem Fall steht in diesen Darstellungen nicht mehr - wie dies in den „Schmerzensmandarstellungen“ üblich war - der „Schmerzensmann“ im Mittelpunkt, sondern der nach seinem Tun befragte Mensch.

vgl. zu diesem Abschnitt auch die Abb. 320

442 Rhäzüns, St. Georg, Wandmalerei

E.14.Jh.

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.114

Breitenbach, E.; Hillmann,T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.27-31

Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst: LCI I(1974), Sp.421

Poeschel,E.: Kunstdenkmäler Graubünden, 1937, S.74f, 80

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.215, 218, 289, *Abb.690*

Wildhaber,R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.11, *Abb.11*

443 Ampney, St. Mary, Fresko

E.14.Jh.; ca. 1,90 m

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.150

Borenius,T.; Tristram,E.W.: Malerei, 1927, S.31-33, *Abb.1*

Breitenbach, E.; Hillmann,T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.29f

Princeton Ind., 1917ff, o.S.

Tristram, E.W.: Piers Plowman: BurlM 31, 1917, S.136, 138, *Fig.1*

Wildhaber,R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.3f, *Abb.1*

444 Stedham, Kirche, Fresko

15.Jh.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.150

Borenius,T.; Tristram,E.W.: Malerei, 1927, S.33f, *Abb.3*

Breitenbach, E.; Hillmann,T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.30

Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935, S.115

Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.303
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Tristram, E.W.: Piers Plowman: BurlM 31, 1917, S.139f, *Fig.4*
Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.4, Abb.2

445 West Chiltonington, Kirche, Fresko

um 1400; 1,14 m hoch

Literatur:

Borenius, T.; Tristram, E.W.: Malerei, 1927, S.34, Abb.4
Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.30
Princeton Ind., 1917ff, o.S.
Tristram, E.W.: Piers Plowman: BurlM 31, 1917, S.139, *Fig.3*
Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.5, Abb.3

446 Eriskirch, Kirche, Wandmalerei

um 1400

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.114, 151
Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937, S.32
Kunstdenkmäler Tettngang, 1937, S.56f, *Taf.13*
Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.7f, Abb.6

447 Florenz (Firenze), S. Miniato al Monte, Wandmalerei

A.15.Jh.

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Gegenstände der Passion, Kreuz (2.2.1.2.a)

Literatur:

Battaglia, S.: dizionario, 1961
Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.116, 152
Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937,
S.23f, 28, 32, *Abb.1*
Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969, S.233
Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.14, Abb.15

448 Waltensburg (Vuorz), St. Leodegar, Wandmalerei

Mi 15.Jh.; 2 x 1,65 m

andere mögliche Zuordnung:

Frömmigkeit, persönliche Frömmigkeit (2.2.3.1.)

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.114, 151
Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937,
S.27, 31, *Abb.3*
Poeschel, E.: Kunstdenkmäler Graubünden, 1937, S.75, 78, 80
Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.11f, Abb.12

449 Rom (Roma), Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol 40r

A.15.Jh.

Literatur:

Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.114f, 151
Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937,
S.24-27, 32-36, *Abb.2*

Saxl,F.: Allegoriensammlung: FS f. J. Schlosser, 1927, S.104-121
Wildhaber,R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.20f, Abb.29

450 Ormalingen, Kirche, Wandmalerei

um 1400; ca. 3,50 m

andere mögliche Zuordnung:

Passion, Personen aus der Passion, Maria (2.2.1.3.a)

Literatur:

Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955, S.113, 150

Breitenbach, E.; Hillmann,T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937,
S.28, 31f

Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst. LCI I(1974), Sp.421

Schiller,G.: Ikonographie 2, 1968, S.215, 218, 289, *Abb.691*

Wildhaber,R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956, S.9f, Abb.9

5. Ergebnisse

Der Glaube an Jesus Christus war und ist gemeinsames Gut der Christen der Ost- und der Westkirche. Da dieser Glaube jedoch im Mittelalter nicht nur als „Lehrstück“ tradiert, sondern auch gelebt wurde, hat er sich nicht in ständig gleichbleibender Form gezeigt. Vielmehr traten zu bestimmten Zeiten einzelne Gedanken stärker hervor und andere zurück, so daß die bildende Kunst, wollte sie dem Rechnung tragen, nach geeigneten Möglichkeiten suchen mußte, diese verschiedenen Akzentuierungen auch in den Darstellungen Jesu Christi erkennbar werden zu lassen. Ein besonders signifikantes Beispiel für ein solches Hervortreten einzelner Gedanken und die Suche nach deren bildkünstlerischer Umsetzung ist das seit dem Hochmittelalter faßbare Phänomen des „Schmerzensmannes“. Die „Schmerzensmann-darstellungen“ haben vom biblischen Kontext her im sog. vierten Gottesknechtslied (Jes 52,13-53,12), dem die Bezeichnung „Schmerzensmann“ entstammt, einen fest umrissenen Vorstellungshintergrund. Er beschreibt eine Person, in der sich Herrlichkeit (δόξα, gloria) und Niedrigkeit (ταπείνωσις, infirmitas) treffen, die „unsere Schmerzen“ trug und damit Sühne geleistet hat: „Siehe, meinem Knecht wird’s gelingen, er wird erhöht und sehr hoch erhaben sein. Wie sich viele über ihn entsetzten, weil seine Gestalt häßlicher war als die anderer Leute und sein Aussehen als das der Menschenkinder, so wird er viele Heiden besprengen, daß auch Könige werden ihren Mund vor ihm zuhalten ... Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet. Fürwahr er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt“²⁸⁵. Diese Gedanken sind - nach dem, was sich bisher gezeigt hat²⁸⁶ und im Folgenden noch weiter zeigen soll - christologisch interpretiert worden und bieten für die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ Anknüpfungspunkte, die sie als untereinander zusammengehörig und gegen andere Christusdarstellungen abgeschlossen erscheinen lassen, die jedoch nicht nur eine ganz bestimmte bildkünstlerische Umsetzung erlauben. Vielmehr provozieren die genannten Gedanken die Suche nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten und damit einen verblüffenden und verwirren-

²⁸⁵ Vgl. Lutherbibel, 1985, S.706

הנה ישביל עבדי ירום ונשא ונבה מאד : Jes 52,13

כאשר שקמו עליך רבים כן משחת מאיש מראהו ותארו מבני אדם : Jes 52,14

בן זה גוים רבים עליו יקפצו מלכים בינם : Jes 52,15a

נקזה ותכל אישים איש מקאבות וידוע חליו וכמסתר פנים מקמו נבזה ולא תשקנהו : Jes 53,3

אכן חלנו הוא נשא ומכאבנו סבלם נאנחנו תשקנהו ננוע מכה אלהים ומענה : Jes 53,4

והוא מחלל מפשענו מדכא מעונותינו מוסר שלומנו עליו ובתקרתו נרפא-לנו : Jes 53,5

²⁸⁶ Vgl. S.64f

den Variantenreichtum. Für die künstlerische Umsetzung ist dabei lediglich die Beschreibung des „Schmerzensmannes“ als einer Person, die „unsere Schmerzen trug“, unproblematisch, und es ist nicht verwunderlich, daß sich dieser Gedanke - das Tragen der Schmerzen als einmaliges Leiden, als Passion Jesu Christi - tatsächlich am häufigsten und am prägnantesten ausgedrückt findet. Die Beschreibung einer Person durch die Begriffe Herrlichkeit und Niedrigkeit, d.h. durch zwei für menschliches Verständnis nicht miteinander zu vereinbarende Begriffe, und auch der Gedanke der geleisteten Sühne sind für die Darstellung in einem Kunstwerk wesentlich problematischer, da sie nicht „gegenständlich“ sind und das Leiden Jesu Christi als eine auch Gegenwart und Zukunft betreffende „Größe“ fassen. Trotzdem fanden auch sie Aufnahme.

1. Die Entstehung des Bildthemas in Ost- und Westkirche: die erhaltenen „Schmerzensmandarstellungen“ der Frühzeit

Bei einer Betrachtung der frühen „Schmerzensmandarstellungen“ ist - entgegen anderslautenden Aussagen in der Forschung²⁸⁷ - zu bemerken, daß in der äußeren Gestaltung keine Darstellung der anderen gleicht. Der jeweils sichtbare Männerkopf erscheint geneigt²⁸⁸, aber auch aufrecht²⁸⁹, die Augen sind häufig geschlossen²⁹⁰, gelegentlich aber auch offen²⁹¹, das Haar ist glatt²⁹² oder wellig²⁹³. Der

²⁸⁷ Vgl. hierzu etwa die Einschätzung von Millet, G.: *Recherches*, 1916, S.483, der für die Frühzeit von einem festen Grundtyp ausgeht: „*Le Christ de pitié - Jésus mort, ayant les bras croisés, comme s'il gisait dans le sépulcre, reste pourtant debout, adossé à la croix*“, oder von Bauerreiß, R.: *Schmerzensmann*: SMGB 44, N.F. 13, 1926, S.58, der die Vielfalt zu Beginn der Verbreitung verneint: „Wäre das Bild des gewöhnlich als Schmerzensmann bezeichneten Christus einer allgemein herrschenden Auffassung entstanden, so müßte sie von Anfang an mehrere Variationen aufweisen; dem ist aber nicht so“.

²⁸⁸ Dies betrifft alle frühen Darstellungen mit Ausnahme von Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

²⁸⁹ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

²⁹⁰ Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2); Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22)

²⁹¹ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14)

²⁹² Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15)

²⁹³ Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22)

Bildausschnitt, der gewählt wird, ist bis zur Brusthöhe²⁹⁴ oder bis zur Hüfthöhe²⁹⁵ genommen. In allen Darstellungen, die einen bis zur Hüfthöhe reichenden Bildausschnitt wählen, wird die Darstellung mit parallel²⁹⁶ zum Körper geführten bzw. vor ihm verschränkten²⁹⁷ Armen, mit der Seitenwunde²⁹⁸ und einem Lententuch²⁹⁹ zu einer Halbfigur ergänzt. Lediglich ein Bildelement ist allen frühen Darstellungen in gleicher Weise eigen. Dies ist der Kreuznimbus, der den Kopf jeweils hinterfängt. Er weist die Darstellungen der sichtbaren männlichen Brust- bzw. Halbfigur als Darstellung Jesu Christi aus. Doch er vermag sie darüber hinaus nicht näher zu spezifizieren. Dies bleibt von Anfang an in die Darstellungen einbezogenen „Hilfsmitteln“ vorbehalten, so daß es - was bisher nur punktuell umgesetzt worden ist³⁰⁰ - nahelegend und sinnvoll erscheint, sich bei den „Schmerzensmanndarstellungen“ über eine Formanalyse hinaus gerade um diese „Hilfsmittel“ zu bemühen. Mit dem Kreuz³⁰¹ und dem Sarkophag³⁰² sind dies bei den frühen „Schmerzensmanndarstellungen“ zum einen Gegenstände, die die „Schmerzensmanndarstellungen“ mit der Passion als einem in den Evangelien berichteten Ereignis in Zusammenhang

²⁹⁴ Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1); Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2); Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22); Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23)

²⁹⁵ Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21)

²⁹⁶ Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)

²⁹⁷ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21)

²⁹⁸ Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21)

²⁹⁹ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15)

³⁰⁰ Vgl. etwa Berliner, R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955

³⁰¹ Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2); Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10); Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22); Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23)

³⁰² Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13)

bringen und mit Maria und Johannes³⁰³ bzw. Engeln³⁰⁴, zum anderen ein sehr kleiner Kreis von Personen, der die „Schmerzensmandarstellungen“ an die Passion, speziell die Kreuzigung³⁰⁵, „bindet“, darüber hinaus aber auch in die „himmlische Sphäre“ einbezieht und damit den Zusammenhang des einmaligen Geschehens aufsprengt. Nimmt man zu den eben Genannten die hinzu, die dem unmittelbaren Umfeld zugehören, wird dieser Personenkreis etwas größer. Es treten dann zum einen die Personen, die bereits in die Darstellungen selbst einbezogen waren, nämlich Maria und Johannes³⁰⁶ bzw. Engel³⁰⁷, erneut auf, es treten zum anderen aber auch neue Personen hinzu, nämlich Maria³⁰⁸, der hl. Bernhard von Clairvaux³⁰⁹ und David³¹⁰, die jedoch per se nichts zu einer Klärung der Zusammenhänge beitragen. Erst durch das Einbeziehen eines weiteren „Hilfsmittels“, des schriftlichen Kontextes der Darstellungen, wird dies möglich, denn durch ihn wird die Maria der Breslauer Handschrift als Fürbitterin identifiziert³¹¹. Der hl. Bernhard von Clairvaux der Florentiner Handschrift³¹² und der David der Münchner Handschrift³¹³ erscheinen durch ihren Kontext jeweils als Interpreten des „Schmerzensmannes“, wenn auch in verschiedener Weise. Während der hl. Bernhard ihn als den versteht, der durch seine Passion einen Liebesbeweis erbringt, der für die Lebensführung des einzelnen Folgen hat, erscheint er bei David als Gottessohn schlechthin. Der schriftliche Kontext der Darstellungen ist somit ein wichtiges „Hilfsmittel“, das auch in anderen frühen „Schmerzensmandarstellungen“ die Zuordnung zu bereits bekannten Zusammenhängen ermöglicht³¹⁴ oder mit dem Johannesprolog³¹⁵, der Perikope „Von den anvertrauten Zentnern“³¹⁶, dem Introitus zum Ostersonntag³¹⁷ und dem Te igitur³¹⁸ neue zu erschließen hilft. Doch nicht nur die „Hilfsmittel“ an sich - seien es Gegenstände, Personen oder schriftlicher Kontext - sind für die frühen „Schmer-

³⁰³ Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20)

³⁰⁴ Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20)

³⁰⁵ Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20)

³⁰⁶ Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1)

³⁰⁷ Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1)

³⁰⁸ Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11) (Ein Zusammenhang ist bei diesem Beispiel nur über den Anbringungsort zu ermitteln.); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12) (Ein Hinweis auf den Zusammenhang der Passion ist mit dem Kreuz und dem byzantinischen Kreuztitulus, aber auch mit Blick auf die Verwendung gegeben.); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14)

³⁰⁹ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

³¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8)

³¹¹ Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14)

³¹² Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

³¹³ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7)

³¹⁴ Vgl. St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9) sowie St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10) und deren Bezug zur Passion

³¹⁵ Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15)

³¹⁶ Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3)

³¹⁷ Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13)

³¹⁸ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

zensmanndarstellungen“ wichtig, vielmehr erschließen sich interessante Perspektiven auch durch deren Kombination. Denn: durch die Verknüpfung von Bildelementen, die nach natürlichem Empfinden nicht miteinander verknüpft werden können, etwa die - ohne Hilfsmittel nur Lebenden mögliche - aufrechte Haltung mit dem geneigten Haupt³¹⁹ und der geöffneten Seite³²⁰, d.h. mit jenen Kennzeichen, die in der biblischen Überlieferung Kennzeichen des eingetretenen Todes Jesu sind, werden Elemente verschiedener Zeitebenen zusammengezogen, der „Schmerzensmann“ wird damit vom Passionsgeschehen als einmaligem Geschehen abgehoben. Durch die Ausstattung mit Reliquien wird die „Schmerzensmanndarstellung“ zu einem mit Ablaß ausgestatteten Gnadenbild³²¹, durch die Anbringung der Darstellung auf einer Patene, die wegen der *communio sub una* eine besondere Bedeutung für den Gläubigen hatte, zur bildlichen Darstellung des eucharistischen Leibes³²². Für die frühen erhaltenen „Schmerzensmanndarstellungen“ ergibt sich somit neben der vielgestaltigen äußeren Form auch ein sich systematisierenden Bemühungen weitgehend entziehender Reichtum an Zusammenhängen und Bezügen. „Schmerzensmanndarstellungen“ sind also - im Unterschied etwa zu Darstellungen einzelner Passionsszenen - theologisch komplexe Darstellungen, die mit dem Bezug auf die Passion den Aspekt der Niedrigkeit und mit dem Bezug auf Ostern den Aspekt der Herrlichkeit zeigen bzw. mit dem Bezug auf den Johannesprolog auf die Spannung zwischen Niedrigkeit und Herrlichkeit sowie mit dem Bezug auf die Eucharistie auf die geleistete Sühne verweisen.

Da in den Darstellungen der Ost- und der Westkirche gleiche „Hilfsmittel“ verwendet worden sind, liegt es nahe zu vermuten, daß die damit verdeutlichten Zusammenhänge inhaltlich deckungsgleich sind. Doch ist dies wirklich so? Mit Passion und Eucharistie treten zwei Zusammenhänge auf, die sowohl in der Ostkirche als auch in der Westkirche in der Frühzeit vorkommen, so daß konkret zu fragen ist: Ist in der Ost- und der Westkirche das Gleiche gemeint, wenn von Passion oder Eucharistie gesprochen wird?

Die byzantinischen „Schmerzensmanndarstellungen“ in ihrer Beziehung zur Passion

Als Ausgangspunkt für die Betrachtung der byzantinischen „Schmerzensmanndarstellungen“ im Passionszusammenhang bieten sich, da sie sicher zu datieren und zugleich in einem eindeutig zu verifizierenden Kontext überliefert sind, die beiden im Codex Petropolitanus³²³ überlieferten Darstellungen an. Die Miniaturen sind in einem Evangeliar Perikopen zu-

³¹⁹ Joh 19,30: „ὅτε οὖν ἔλαβεν τὸ ὄξος Ἰησοῦς εἶπεν· τέλειται, καὶ κλίνας τὴν κεφαλὴν παρέδωκεν τὸ πνεῦμα“

³²⁰ Joh 19,33f: „ἐπὶ δὲ τὸν Ἰησοῦν ἐλθόντες, ὡς εἶδον ἤδη αὐτὸν τεθνηκότα, οὐ κατέαξαν αὐτοῦ τὰ σκέλη, ἀλλ' εἰς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξεν, καὶ ἐξῆλθεν εὐθὺς αἷμα καὶ ὕδωρ“

³²¹ Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21)

³²² Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6)

³²³ St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)

geordnet, die im ersten Gottesdienst am „Heiligen und Großen Freitag“³²⁴ verlesen werden. Während die ersten fünf³²⁵ der insgesamt zwölf Evangelienlesungen³²⁶ dieses Gottesdienstes an die Ereignisse der Fußwaschung, des Verrats, der Gefangennahme, der Verleugnung, der Geißelung, der Verspottung, der Verurteilung und der Kreuztragung erinnern und die sechste Lesung³²⁷ erstmals die Kreuzigung in diese Ereignisse einbezieht, heben die siebente und achte Lesung³²⁸ ausschließlich auf die Geschehnisse von Kreuzigung und Tod ab. Genau diesen beiden Lesungen, und damit dem Geschehen, in dem der Karfreitag seinen Höhepunkt findet, sind die Miniaturen des „Schmerzensmannes“³²⁹ zugeordnet worden. D.h. anstelle der narrativen Charakter tragenden, jederzeit im chronologischen Ablauf der Passionsergebnisse fixierbaren Kreuzigungsdarstellung, die hier sehr viel eher zu erwarten gewesen wäre, erscheint in dieser Handschrift eine Darstellung, die auf einen szenischen Zusammenhang verzichtet³³⁰ und stattdessen nur einzelne - allerdings an die Kreuzigung erinnernde - Bildelemente wie das Kreuz, eine Kreuzesinschrift³³¹ oder die blutende Seitenwunde³³² zeigt. Sind also beide Darstellungen austauschbar? Die formalen Reminiszenzen der „Schmerzensmannndarstellungen“ sprechen zunächst dafür. Doch wie ist in bezug auf die inhaltlichen Momente der Darstellungen zu entscheiden? Die Kreuzigung und der am Kreuz eintretende Tod werden im Orthros des „Heiligen und Großen Freitag“ nicht isoliert betrachtet, sie sind vielmehr in ein weit gefächertes Gedankengefüge eingebettet. Dies findet zum einen seinen Niederschlag in der Vorstellung, daß mit dem Eintreten des Todes ein Punkt unvorstellbarer Niedrigkeit erreicht ist, worauf die auf Jes 53,8 fußende³³³ Bezeichnung „ἄκρα ταπεινώσις“, die für die östlichen Beispiele des „Schmerzensmannes“ gebräuchlich ist³³⁴, nachdrücklich verweist. Wie ernst sie gemeint ist, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß nicht der Tod selbst, sondern

³²⁴ Der erste Gottesdienst des Karfreitags (Orthros des Karfreitags) wird am Gründonnerstag Abend gefeiert. Vgl. Pallas, D.J.: *Passion*, 1965, S.1

³²⁵ Kaffka, H.: *Kreuz*, 1994, S.37, 47, 52, 56, 61: 1. Lesung: Joh 13,31-14,13; 15,1-18,1; 2. Lesung: Joh 18,1-28; 3. Lesung: Mt 26,57-75; 4. Lesung: Joh 18,28-19,16; 5. Lesung: Mt 27,3-32

³²⁶ Vgl. hierzu a.a.O., S.103f. Der Gottesdienstablauf hat sich im Laufe der Zeit verändert. Während er nach einem Evangeliar im 9./10.Jh. nur sieben Lesungen hatte, ist er im Typikon vom Heiligen Grabe (Anastasis-Typikon) von 1122 als Gottesdienst mit elf Lesungen überliefert. Wann die zwölfte Lesung hinzukam, ist offen.

³²⁷ a.a.O., S.66: 6. Lesung: Mk 15,16-32

³²⁸ a.a.O., S.70, 73: 7. Lesung: Mt 27,33-54; 8. Lesung: Lk 23,32-49

³²⁹ Der 7. Lesung (Mt 27,33-54) ist die „Schmerzensmannndarstellung“ zwischen Vers 34 und 35 (ms gr 105, fol 65v hinzugefügt worden. In die 8. Lesung (Lk 23,32-49) ist die „Schmerzensmannndarstellung“ beim Verswechsel 32 auf 33 (ms gr 105, fol 167v) eingeschoben worden.

³³⁰ Der Kuppelbau in fol 167v kann m.E. nicht als szenischer Zusammenhang gewertet werden.

³³¹ Vgl. fol 65v: ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης (leider nur fragmentarisch erhalten)

³³² Vgl. fol 65v (Das Blut fließt in zwei Strahlen aus der Seitenwunde!)

³³³ Jes 53,8: „ἐν τῇ ταπεινώσει ἢ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη· τὴν γενεὰν αὐτοῦ τίς διηγῆσεται; ὅτι αἴρεται ἀπὸ τῆς γῆς ἡ ζωὴ αὐτοῦ, ἀπὸ τῶν ἀνομιῶν τοῦ λαοῦ μου ἦχθη εἰς θάνατον“ (Sie ist damit wie die Bezeichnung des „Schmerzensmannes“ der Perikope Jes 52,13-53,12 entnommen.)

³³⁴ Vgl. S.64f

erst der anschließende Aufenthalt im Hades³³⁵ die Kehrtwende, also die allerletzte Phase der Erniedrigung und gleichzeitig die allererste Phase des Aufstiegs, bringt. D.h. der mit dem Tod erreichte Punkt der Niedrigkeit muß als Tiefpunkt ertragen werden. Er ist jedoch gedanklich unmittelbar mit dem Hadesaufenthalt verbunden und bekommt durch ihn seine Perspektive. Dies macht die Erzählung des apokryphen Nikodemusevangeliums unmißverständlich deutlich: in den Hades dringt plötzlich ein Licht, das der im Hades anwesende Jesaja „allen von Anfang der Welt an Verstorbenen“ als Erfüllung seiner Prophezeiung³³⁶ deutet. Bald darauf „ertönte wie Donner eine gewaltige Stimme: Öffnet ihr Herrscher, eure Tore, gehet auf, ewige Pforten! Einziehen wird der König der Herrlichkeit. Als Hades das hörte, sprach er zu Satan: Geh hinaus, wenn du kannst, und tritt ihm entgegen! ... Da erscholl wieder die Stimme: Öffnet die Tore! Als Hades die Stimme zum zweitenmal hörte, verhielt er sich wie ein Ahnungsloser und fragte: Wer ist dieser König der Herrlichkeit? Die Engel des Herrn erwiderten: Ein mächtiger und gewaltiger Herr, ein Herr, machtvoll im Kriege! Und zugleich mit diesem Bescheid wurden die ehernen Tore zerschlagen und die eisernen Querbalken zerbrochen und die gefesselten Toten alle von ihren Banden gelöst... Und es zog ein der König der Herrlichkeit wie ein Mensch, und alle dunklen Winkel des Hades wurden licht.“³³⁷ Der, der vom Tod am Kreuz in den Hades kommt, wird als König der Herrlichkeit, als βασιλεὺς τῆς δόξης, erkannt. Genau diese griechische Bezeichnung³³⁸ findet sich auf den Kreuztituli in Kreuzigungs- und in „Schmerzensmannarstellungen“, so auch auf einer der beiden „Schmerzensmannminiaturen“ des Codex Petropolitanus³³⁹. Die Inschrift, die mit keinem der in den Evangelien überlieferten Tituli³⁴⁰ übereinstimmt, zeigt, daß das bis in unvorstellbare Tiefen „nachgefühlte“ Leiden und Sterben Jesu Christi in dem Bewußtsein „nachgeföhlt“ wird, daß der, der in Niedrigkeit leidet und stirbt, der ist, der Anteil an der Herrlichkeit hat, und als solcher aus dem Hades herausführt. Der soteriologische Horizont, der hierin sichtbar wird, findet sich auch in den im „Umfeld“ der beiden Lesungen zu hörenden liturgischen Stücke³⁴¹. Denn: der zwischen den beiden auf den Tod am Kreuz bezogenen Evangelienlesungen eingefügte Psalm 51³⁴², der die Bitte eines Einzelnen um Ver-

³³⁵ Die Höllenfahrt wird im Neuen Testament nicht geschildert. Belegstellen wie 1 Petr 3,19f; 1 Petr 4,6 und Eph 4,8+10 geben hierfür keinen sicheren exegetischen Ansatzpunkt.

³³⁶ Jes 9,1: „ὁ λαὸς ὁ πορευόμενος ἐν σκότει, ἴδετε φῶς μέγα· οἱ κατοικοῦντες ἐν χάρα καὶ σκιᾷ θανάτου, φῶς λάμψει ἐφ' ὑμᾶς“ (Diese Verheißung wird in Mt von Jesus zu Beginn seiner Wirksamkeit als durch ihn erfüllt gekennzeichnet.)

³³⁷ Apokryphen, 1990, S.416

³³⁸ Sie stammt aus Ps 23,7-10 (Ps 24,7-10): „καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. τίς ἐστὶν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης; κύριος κραταῖος καὶ δυνατός, κύριος δυνατός ἐν πολέμῳ. ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καὶ ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. τίς ἐστὶν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης; κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτός ἐστιν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης“

³³⁹ St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9)

³⁴⁰ Mt 27,37: „οὗτός ἐστιν Ἰησοῦς ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων“; Mk 15,26: „ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων“; Lk 23,38: „ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων οὗτός“; Joh 19,19: „Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων“

³⁴¹ Eine Untersuchung dieser Problematik für den gesamten Gottesdienst ist mit Kaffka, H.: Kreuz, 1994 gegeben.

³⁴² Nach der Zählung der Psalmen, die nicht der Hebraica, sondern der Septuaginta folgt, ist dies Ps 50.

gebung der Sünden vorträgt: „...Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte, tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit. Wasche mich rein von meiner Missetat, und reinige mich von meiner Sünde. ... Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen, beständigen Geist. ...“³⁴³, ist in seiner Stellung nur sinnvoll, wenn der Tod eine soteriologische Dimension hat. Noch unmittelbarer findet sich dies in den liturgischen Stücken, die den beiden Lesungen voran- bzw. nachgestellt sind, ausgedrückt. Denn hier heißt es in den Versen zu den Seligpreisungen, die vor der siebenten Evangelienlesung gesungen werden: „Durch das Holz wurde Adam ein Vertriebener des Paradieses. Durch des Kreuzes Holz wurde der Räuber ein Bewohner des Paradieses. Denn der, der gekostet hatte, verachtete das Gebot Dessen, Der ihn geschaffen hat. Der aber, der mitgekreuzigt wurde, bekannte den verborgenen Gott. Gedenke auch unser, Retter in Deinem Reich! ... Du wurdest meinewegen gekreuzigt, um mir Quell der Vergebung zu sein. Du hast Dir die Seite durchbohren lassen, um mir Ströme des Lebens sprudeln zu lassen. Mit Nägeln wurdest Du angeheftet, damit ich, durch die Tiefe Deiner Leiden an die Höhe Deiner Kraft glaubend, zu Dir rufe: Lebensspendender Christus! Ehre sei Deinem Kreuz, Retter, und Deinem Leiden! ...“³⁴⁴ In der auf einer Auswahl von Jes 26,9-20 basierenden fünften Ode, die sich an die achte Evangelienlesung anschließt, heißt es: „Zu Dir hin erwache ich, Der Du Dich aus Barmherzigkeit [dem Gefallenen] leidenschaftslos bis hin zum Leiden beugtest, Dich dabei entäußernd, ohne Dich zu verändern, Wort Gottes. Gib mir, [dem Gefallenen], Frieden, Menschenliebender!“³⁴⁵.

Wie ist nun, nachdem sowohl das Verständnis des Todes als auch der Kontext der beiden Lesungen im Blick sind, die Frage der Austauschbarkeit von Kreuzigungs- und „Schmerzensmandarstellungen“ hinsichtlich der inhaltlichen Momente zu entscheiden? Eine Kreuzigungsdarstellung könnte, wenn sie einer der beiden Lesungen zugeordnet wäre, die unvorstellbare Tiefe des Todes verdeutlichen, den Aspekt der Herrlichkeit jedoch nur über die nicht zur Perikope gehörige Titulusinschrift ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης „einfügen“ und die soteriologische Dimension per se nicht zum Ausdruck bringen. Die „Schmerzensmandarstellung“ hingegen vermag sowohl die unvorstellbare Tiefe des Todes als auch den Aspekt der Herrlichkeit und die soteriologische Dimension auszudrücken. Sie ordnet diese Momente von-

³⁴³ Ps 50, 3f.12: Ἐλέησόν με, ὁ θεός, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου καὶ κατὰ τὸ πλῆθος τῶν οἰκτιρμῶν σου ἐξάλειψον τὸ ἀνόμημά μου· ἐπὶ πλεῖον πλύνόν με ἀπὸ τῆς ἀνομίας μου καὶ ἀπὸ τῆς ἀμαρτίας μου καθάρισόν με. ... καρδίαν καθαρὰν κτίσον ἐν ἐμοί, ὁ θεός, καὶ πνεῦμα εὐθὲς ἐγκαινίσσον ἐν τοῖς ἐγκάτοις μου“

³⁴⁴ Kaffka, H.: Kreuz, 1994, S.67f.; a.a.O., S.A 67f: „Διὰ ξύλου ὁ Ἀδὰμ παραδείσου γέγονεν ἄποικος· διὰ ξύλου δὲ σταυροῦ ὁ ληστής παράδεισον ἔκησεν· ὁ μὲν γὰρ γευσάμενος ἐντολὴν ἠθέτησε τοῦ ποιήσαντος· ὁ δὲ συσταυρούμενος Θεὸν ὡμολόγησε τὸν κρυπτόμενον. Μνήσθητι καὶ ἡμῶν, Σωτήρ, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου. ... Ἐσταυρώθης δι’ ἐμε, ἵνα ἐμοὶ πηγᾶσης τὴν ἄφεςιν· ἐκεντήθης τὴν πλευράν, ἵνα κρουνοῦς ζωῆς ἀναβλύσης μοι· τοῖς ἴλοις προσήλωσαι, ἵνα ἐγώ, τῷ βάθει τῶν παθημάτων σου τὸ ὕψος τοῦ κράτους σου πιστούμενος, κράζω σοι, ζωοδότα Χριστέ· Δόξα καὶ τῷ σταυρῷ, Σωτήρ, καὶ τῷ πάθει σου. ...“

³⁴⁵ a.a.O., S.74; a.a.O., S.A 74: „Πρὸς σὲ ὀρθρίζω τὸν δι’ εὐσπλαγγιαν σεαυτὸν τῷ πεσόντι κενώσαντα ἀτρέπτως καὶ μέχρι παθῶν ἀπαθῶς ὑποκύψαντα, Λόγε Θεοῦ. Τὴν εἰρήνην παράσχου μοι, φιλόνηρωπε“

einander getrennt und doch zusammengehörig im Vorder- und Hintergrund der Darstellung an. Im Bildvordergrund erscheint - wie es die Bezeichnung „ἄκρα ταπείνωσις“ ausweist - der, der gelitten hat und am Kreuz und damit in Niedrigkeit gestorben ist und dessen Leiden und Sterben den Orthros des Karfreitags bestimmen. Doch der in Niedrigkeit Gestorbene hat Anteil an der Herrlichkeit. Dies weist der gegenüber den biblischen Vorlagen veränderte Kreuztitulus aus. Er „hat das Kreuz hinter sich“. Es gilt somit in dieser Darstellung tatsächlich: „Ehre sei Deinem Kreuz, Retter“, denn das Kreuz ist - im Unterschied zur Kreuzigung - ein Zeichen, das nicht mehr „bindet“, sich vielmehr gegen das ehemals „Bindende“ wendet und so für alle die „Bindung“ aufhebt. Es ist ein Zeichen des Sieges über den Tod und nicht mehr wie in der Kreuzigung ein Zeichen des Todes. Der Austausch der Kreuzigungsdarstellung durch eine „Schmerzensmandarstellung“ erscheint nach diesen Beobachtungen nicht als ein Akt der Beliebigkeit³⁴⁶ sondern vielmehr als ein Akt der Präzisierung dessen, was mit dem Tod Jesu Christi im Orthros des „Heiligen und Großen Freitag“ für die Ostkirche verbunden ist.

In der Vesper des Karfreitags, die auf diesen Gottesdienst folgt, d.h. die zwischen den Morgengottesdiensten des Karfreitags und Karsamstags gehalten wird, wird besonders der Kreuzabnahme gedacht, jedoch auch schon auf die Grablegung geblickt³⁴⁷. In ihr sieht Myslivec³⁴⁸ den Ursprungskontext für die „Schmerzensmandarstellungen“ und spricht deshalb auch die „Schmerzensmandarstellungen“ als Darstellungen des „Christus im Grabe“ an. Auch Belting³⁴⁹ und Pallas³⁵⁰ benennen die Vesper als „Sitz im Leben“ der „Schmerzensmandarstellungen“. Doch ist eine direkte Einbindung in diesen Gottesdienst durch die frühen Darstellungen nicht zu untermauern. Es gibt jedoch Indizien, die darauf hinzuweisen scheinen, daß die frühen „Schmerzensmandarstellungen“ auch das inhaltliche Anliegen des zweiten Passionsoffiziums abdecken. Ein solches findet sich mit der über dem „Schmerzensmann“ sichtbaren Kreuzinschrift „ἡ ἀποκαθήλωσις“³⁵¹, die in eine nur skizzenhaft ausgeführte Zeichnung einer Oxforder Handschrift³⁵² übernommen worden ist. Durch sie scheint ein unmittelbarer Verweis auf das, was Inhalt des Vespertagesdienstes ist, gegeben zu sein. Doch die Zeichnung steht nicht - wie zu erwarten - am Rand eines Passionstextes, sondern einer Homilie, die die Perikope „Von den anvertrauten Zentnern“ aus Mt 25,14-30 thematisiert, so daß ein direkter Verweis auf die Vesper nicht gegeben ist. Bei der näheren Betrachtung der einzelnen Stücke dieses Gottesdienstes jedoch ergibt sich eine erstaunliche Parallele, die dieses nega-

³⁴⁶ So Belting, H.: Bild, 1981, S.166

³⁴⁷ Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.1

³⁴⁸ Myslivec, J.: Dvě studie, 1948

³⁴⁹ Belting, H.: Bild, 1981, S.160

³⁵⁰ Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.38f, 42f, 234f

³⁵¹ die Kreuzabnahme

³⁵² Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3)

tive Urteil wieder fraglich werden läßt. Denn: die Gläubigen, die die Passionsgottesdienste besuchen, hören - was im Verlauf der Passionsgottesdienste nur zweimal der Fall ist³⁵³ - in der Vesper des Karfreitags³⁵⁴ vom „Schmerzensmann“. Dabei wird die Perikope Jes 52,13-54,1³⁵⁵ unmittelbar an die Lesung der letzten Verse aus dem Buch Ijob (Ijob 42,12-17) angeschlossen, in denen Ijob, der Knecht Gottes (Ijob 1,8), gesegnet wird. D.h. sowohl die Zeichnung der Oxforder Handschrift als auch die Jes-Perikope des Gottesdienstes werden durch ihren Kontext interpretiert, und zwar jeweils in der Weise, daß das als abgeschlossen zu betrachtende Verhalten von Knechten „bewertet“ wird. Die Lesung und ihr Kontext stützen damit genau die Linie, die zunächst durch die Inschrift als scheinbar direkten Verweis auf die Vesper des Karfreitags angezeigt war. Eine konkrete Verbindung zwischen „Schmerzensmandarstellungen“ und der Vesper des Karfreitags ist durch diese Parallele zwar nicht nachzuweisen, doch wird deutlich, daß sich auch die Vesper des Karfreitags, ähnlich dem Orthros des Karfreitags, nicht auf ein bloßes „Nachfühlen“ der Passion beschränkt, sondern dieses in einen größeren Horizont stellt: Das Leiden ist zu seinem Ende gekommen. Es ist Zeit zu prüfen, ob der Knecht getreu war. Ähnlich wie im Falle der Kreuzigung ist auch hier die szenische Darstellung der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung kaum geeignet, diesen Horizont adäquat aufzuzeigen. Sie sind auf das Ende des Leidens konzentriert, die Frage von Treue oder Untreue dessen, der vom Kreuz gelöst wird, wird jedoch nicht berührt. Zu den großen Passionsgottesdiensten gehört neben dem Morgen- und dem Abendgottesdienst des Karfreitags ein dritter, nämlich der Morgengottesdienst des Karsamstags. Er setzt die Trauer des Karfreitags fort und betont dabei besonders die Grablegung; mit der Klage der „Gottesmutter“ setzt er jedoch auch einen neuen Akzent. Der Morgengottesdienst des Karsamstags ist in seiner ausgebildeten Gestalt jünger³⁵⁶ als die beiden anderen Gottesdienste, doch finden sich schon auf den frühen „Schmerzensmandarstellungen“ Hinweise, die auf einen Bezug zu diesem

³⁵³ Die Perikope aus Jes 53 wird zum einen in der Sext des Karfreitags, dem Gottesdienst in der 6. Stunde nach Tagesanbruch (Τριψόδιον, 1960, S.406f. Als Prokeimenon ist dieser Lesung Ps 8,2 („Κύριε ὁ κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστὸν τὸ ὄνομά σου ἐν πάσῃ τῇ γῆ, ὅτι ἐπήρθη ἡ μεγαλοπρέπειά σου ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν“) vorangestellt. Vgl. Inschrift: ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.), und eben in der Vesper des Karfreitags.

³⁵⁴ Τριψόδιον, 1960, S.412f

³⁵⁵ Es wird das vierte Gottesknechtslied unter Hinzufügung des letzten Verses (Jes 54,1: „Εὐφράνθητι, στεῖρα ἢ οὐ τίκτουςα, ῥῆξον καὶ βόησον, ἢ οὐκ ᾄδίνουσα, ὅτι πολλὰ τὰ τέκνα τῆς ἐρήμου μᾶλλον ἢ τῆς ἐχούσης τὸν ἄνδρα, εἶπεν γὰρ κύριος“) gelesen.

³⁵⁶ Belting, H.: Bild, 1981, S.158: „In der Hagia Sophia war der Samstag-Ritus erst im 13. Jh. überhaupt zu einem wichtigen Offizium in der Reproduktion der Passion geworden. Wir hören von ihm erstmals in einer Predigt des Patriarchen Germanos II. (1222-1240), die bei dieser Gelegenheit gehalten wurde.“; Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.38: „Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts frühestens gewinnt unter den Passions-Zeremonien die des Orthros des Karsamstags an Wichtigkeit und wird durch Formal-Elemente bereichert: der Threnos zur Passion Christi wird in einen Threnos zur Bestattung umgewandelt. Schon um die Anfänge des Jahrhunderts läßt sich aus einigen Briefen des Patriarchen Athanasios I. (1289-1293 und 1303-1310) schliessen, daß die Zeremonie der Bestattung Christi in der Nacht von Karfreitag zum Karsamstag vollzogen wurde, ... daß die Anwesenheit bei der Zeremonie eine Teilnahme an der Klage der Gottesmutter bedeutete ... und daß bei der betr. Zeremonie zwei Darstellungen zur Verehrung aufgestellt waren ...“ Schon diese beiden Beispiele, die in ihrer zeitlichen Ansetzung um fast ein Jh. schwanken, zeigen, wie schwierig Aussagen auf diesem Gebiet sind.

Gottesdienst deuten. Unter diesen bleiben zunächst zwei, die sich auf die Grablegung beziehen, eher vage. So ist in einer der beiden im Zusammenhang mit dem Orthros des Karfreitag besprochenen Miniaturen des Codex Petropolitanus³⁵⁷ ein Kuppelgebäude eingefügt worden, dessen Form - entgegen dem biblischen Zeugnis, das einheitlich von einem Felsengrab berichtet³⁵⁸ - an das Grab denken läßt. Doch die „ungeschickte Hinzufügung ... verrät ein experimentelles Stadium in der funktionalen Anpassung der Ikone, deren Anspielung nicht wirklich gelungen ist.“³⁵⁹ Ähnlich verhält es sich bei den frühen Darstellungen mit der Hinzufügung eines Sarkophages. Ein Vorkommen ist nur für Gradač³⁶⁰ ernsthaft in Erwägung zu ziehen, ist dort aber nicht eindeutig zu verifizieren. Ganz anders ist die Situation bei dem Bezug auf die Klage der „Gottesmutter“, dem neuen, nichtbiblischen Akzent im Verlauf der Passionsgeschehnisse. Denn: in Meteora³⁶¹ hat sich ein Diptychon, das auf dem einen Flügel die Darstellung eines „Schmerzensmannes“ und auf dem anderen Flügel die Darstellung einer Maria zeigt, erhalten, das zusammen mit einem sehr interessanten Kontext überliefert ist. Auf jeder der beiden Ikonen ist auf der Rückseite eine Inschrift³⁶² angebracht, die lautet: „Dieses Bild, das das eines Stifters und alt ist, wird am Heiligen und Großen Sonnabend auf dem Epitaphios zusammen mit dem der Gottesmutter (resp. des Herrn) aufgestellt. (Eigentum) des heiligen einzigen Meteoron-Klosters.“³⁶³ D.h. das Diptychon wird mit dieser konkreten Angabe zur liturgischen Verwendung in den Zusammenhang des Karsamstags, und zwar in den Zusammenhang des Morgengottesdienstes des Karsamstags³⁶⁴ gestellt. Das Diptychon des Klosters von Meteora ist zwar nicht zu den frühen Darstellungen zu zählen, doch es wird durch ein frühes Beispiel, nämlich die Ikone in Kastoria³⁶⁵, gestützt. Wie aber hat man sich einen Bezug der „Schmerzensmannendarstellung“ zur Klage der „Gottesmutter“ im Threnosoffizium vorzustellen? Maria fällt in ihrer Klage im Threnosoffizium eine „Doppelrolle“ zu. Denn: sie ist einerseits eine Frau, die als Mutter das Passionsgeschehen zu bewältigen hat: sie

³⁵⁷ St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)

³⁵⁸ Vgl. Mt 27,60: καὶ ἐθήκεν αὐτὸ ἐν τῷ καινῷ αὐτοῦ μνημείῳ ὃ ἐλατόμησεν ἐν τῇ πέτρᾳ καὶ προσκυλίσας λίθον μέγαν τῇ θύρᾳ τοῦ μνημείου ἀπήλθεν.; Mk 15,46:... καὶ ἐθήκεν αὐτὸν ἐν μνημείῳ ὃ ἦν λελατομημένον ἐκ πέτρας καὶ προσεκύλισεν λίθον ἐπὶ τὴν θύραν τοῦ μνημείου.; Lk 23,53:... καὶ ἐθήκεν αὐτὸν ἐν μνήματι λαξευτῷ ὃ οὐκ ἦν οὐδεὶς οὐπω κείμενος. (Nur Joh 19,41 spricht nicht explizit von einem Felsengrab, bezieht sich jedoch bei dem Bericht vom Ostermorgen auf ein Grab, von dem der Stein weg war (Joh 20,1))

³⁵⁹ Belting, H.: Bild, 1981, S.166

³⁶⁰ Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11)

³⁶¹ Meteora, Kloster der Verklärung, Ikone (Abb.199)

³⁶² Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.198f: „Die betreffenden liturgischen Bezeichnungen, die selbst ins 18. Jahrh. zu datieren sind, schreiben das Diptychon dem Stifter des Meteoron-Klosters zu, höchstwahrscheinlich dem Joasaph Uroš Palaiologos, also vielleicht kurz vor dem Jahre 1381; so darf man damit die Verwendung des Diptychons bei der Zeremonie des Karsamstags auf eine frühere Epoche zurückführen, nämlich auf eine kultische Überlieferung aus der byzantinischen Zeit.“

³⁶³ a.a.O., S.198: „Ἡ εἰκὼν αὐτῆ, κτητορικὴ καὶ ἀρχαία οὔσα, τίθεται κατὰ τὸ Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ μετὰ τῆς θεομητορικῆς. Τῆς ἱερᾶς Μονῆς Μετεώρου“

³⁶⁴ Der Orthros des Karsamstags findet am Karfreitag Abend statt. (Pallas, D.J.: Passion, 1965, S.2)

³⁶⁵ Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12): Die Ikone ist als bilaterale Ikone gestaltet und war bei einer Aufstellung im Kirchenschiff nur zu drehen, beim Mitführen in einer Prozession problemlos von beiden Seiten zu betrachten.

beklagt als solche den toten Sohn. Maria ist aber andererseits auch - dieses Offizium weitet wie die beiden vorangegangenen den Horizont gegenüber der strengen Passionsbezogenheit auf - eine Person, die quasi stellvertretend für den einzelnen Gläubigen Jesus Christus, den Erlöser, beklagt. Dieser Doppelfunktion der Maria muß das ihr zugehörige Pendant entsprechen. Es muß den toten Sohn und den Erlöser zeigen. Dies ist mit einer „Schmerzensmannikone“ möglich.

Die Bedeutung, die die „Schmerzensmann Darstellungen“ im Passionszusammenhang besaßen, ist also eine zweifache. Die Ikonen waren zum einen durch die ihnen eigene Lösung von der konkreten Situation für die verschiedenen Phasen eines in mittelbyzantinischer Zeit erweiterten Passionszyklus³⁶⁶ geeignet. Sie waren darüber hinaus - wie die Zusammenstellung mit Maria zeigt - erweiterungsfähig und in der Lage, den über das konkrete Passionsgeschehen hinausgehenden Gedanken, die in den Offizien anklingen, Ausdruck zu geben. Sie machten also ein zahlenmäßiges Anwachsen der für die jeweiligen Passionsoffizien notwendigen Ikonen überflüssig, da sie ohne inhaltliche „Einbußen“ in allen Offizien verwendet werden konnten.

Die abendländischen Schmerzensmann Darstellungen“ in ihrer Beziehung zur Passion

Die dem Passionskontext zuzuordnenden frühen abendländischen Darstellungen sind - ebenso wie die zeitgleichen byzantinischen Beispiele - mit keiner Darstellung einer oder mehrerer Passionsze-

nen gleichzusetzen, sondern schenken sowohl der Person Jesu Christi in ihrer paradoxen Bestimmung durch die Begriffe Herrlichkeit und Niedrigkeit als auch dem soteriologischen Horizont des Passionsgeschehens Beachtung. Mit einem Tafelbild in Torcello³⁶⁷ und einem Diptychonflügel in Brüssel³⁶⁸ finden sich hier zum einen Darstellungen, die deutliche formale und inhaltliche Reminiszenzen an im Passionszusammenhang stehende byzantinische Darstellungen aufweisen. Doch ist für diese - im Unterschied zu den byzantinischen Darstellungen, die im gottesdienstlichen Geschehen der Karwoche verankert sind - keine feste liturgische Einbindung nachweisbar. Es ist lediglich - etwa durch die in die Darstellung aufgenommenen Personen, die häufig in Kreuzigungsdarstellungen zu finden sind - eine allgemeine Verbindung mit dem Geschehen auf Golgatha zu bemerken. Zum anderen haben sich aber auch Darstellungen erhalten, die sich auf andere Art und Weise mit den Problemen auseinandersetzen als die byzantinischen Darstellungen dies tun. So wird die Darstellung des „Schmerzensmannes“ in einer Initialminiatur³⁶⁹ dem Eingangsstück, dem Introitus, des Ostersonntags beigegeben. Der Introitus enthält einige Verse aus Ps 139, die christologisch und zwar als wörtliche Rede Jesu Christi interpretiert worden sind, und am Beginn des Ostersonntagsgottesdienstes das in der

³⁶⁶ Maguire, H.: *Depiction of Sorrow*: DOP 31, 1977, S.160f

³⁶⁷ Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20)

³⁶⁸ Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16)

³⁶⁹ Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13)

Passion Widerfahrene³⁷⁰ rekapitulieren. Ausgangspunkt und Blickrichtung der Betrachtung sind damit gegenüber den byzantinischen Beispielen umgekehrt worden. Die Andersartigkeit der Auseinandersetzung zeigt sich aber nicht nur in einer veränderten Betrachtungsweise des in der Karwoche Bedachten, sondern auch in einem Lösen aus diesem Rahmen. Auf fol 183 v eines in Florenz aufbewahrten Sammelwerkes theologischer Stücke³⁷¹ ist unmittelbar über der „Schmerzensmandarstellung“ eine Bernhard von Clairvaux zugeschriebene, jedoch nicht von ihm stammende Betrachtung „de passione“ zu lesen. Diese Betrachtung versteht die Passion als dem Menschen geltende Liebesbezeugung Jesu Christi und trifft damit einen Gedanken, der sich auch bei Bernhard von Clairvaux selbst, etwa in „De diligendo Deo“³⁷², wiederfindet. In dem Traktat entwickelt dieser ein Schema, das vier Stufen der Liebe (Selbstliebe, Nächstenliebe, Gottesliebe um der Gaben Gottes willen, Gottesliebe um Gottes willen) unterscheidet. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Inkarnation: „In einer Person sollten Gott und Mensch, die Hoheit und die Schwäche sich verbinden, die tiefste Erniedrigung und die höchste Erhabenheit. Nichts ist ja erhabener als Gott; nichts ist geringer als der Staub. Gleichwohl stieg Gott in solch ungemeiner Selbsterniedrigung herab in diesen Staub, und der Staub stieg in solcher Würde hinauf zu Gott.“³⁷³ Das in der Inkarnation sichtbar werdende Handeln Gottes³⁷⁴, sein Herabsteigen, führt den Menschen aus seiner Selbstliebe zu einer Liebe, in der er den Menschgewordenen als seinen Nächsten

³⁷⁰ Die Gleichsetzung des in den Psalmversen Berichteten mit dem Jesus Christus Widerfahrenden ist nur möglich, weil die Textwiedergabe der an dieser Stelle retrospektiv ausgerichteten Septuaginta, also der griechischen Übersetzung des Alten Testaments, und nicht der Hebraica, dem ursprünglichen, hebräischen Text, folgt. In der Hebraica-Version lauten die entsprechenden Verse: „Am Ende bin ich noch immer bei dir.“ „Du hältst deine Hand über mir.“ „Diese Erkenntnis ist mir zu wunderbar.“

³⁷¹ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

³⁷² Bernhard von Clairvaux 1, 1990, S.74-145

³⁷³ Schriften des honigfließenden Lehrers 1, 1934, S.131; vgl. den lateinischen Text in PL 183, 1862, Sp.98: „... in persona una sibi invicem unirentur Deus et limus, majestas et infirmitas, tanta vilitas et sublimitas tanta. Nihil enim Deo sublimius, nil vilius limo: et tamen tanta dignatione Deus descendit in limum, tantaque dignitate limus ascendit in Deum, ...“

³⁷⁴ Ausführlicher und sehr einprägsam beschreibt Bernhard von Clairvaux das Handeln Gottes in einer seiner Predigten: „Da Gott das edle Geschöpf Mensch wiedergewinnen wollte, sprach er zu sich: Wenn ich ihn gegen seinen Willen zwingen werde, werde ich einen Esel haben, aber keinen Menschen.“ „Soll ich etwa mein Reich an einen Esel vergeben?“ „Um den Menschen denn willig zu gewinnen, werd' ich ihn schrecken.“ „Und Gott drohte ihm die denkbar schwersten Strafen an.“ „Als jedoch der Mensch sich nicht zur Umkehr bewegen ließ, überlegte der Herr: Nicht nur furchtsam ist der Mensch, sondern auch gierig. So will ich ihm versprechen, was ihm besonders wünschenswert erscheint.“ „Da Gott aber sein Bemühen scheitern sah, erklärte er: Eins bleibt noch übrig. Nicht bloß Furcht und Geiz wohnen im Menschen, sondern auch Liebe.“ „Deshalb erschien Gott im Fleische und zeigte sich in einer Liebenswürdigkeit und erwies uns eine Liebe, wie sie größer niemand hat, indem er sein Leben für uns hingab.“ „Wahrhaftig, nirgendwo zeigt Gott seine Liebe so sehr als im Geheimnis seiner Menschwerdung und seines Leidens. Nirgends offenbart sich sein Erbarmen so herrlich, nirgends erscheint seine Güte so deutlich wie in seiner Menschwerdung“ (Schriften des honigfließenden Lehrers 4, 1936, S.134), vgl. den lateinischen Text in PL 183, 1862, Sp.620f: „Volens siquidem nobilem creaturam hominem recuperare: Si, inquit, invitum coegero, asinum habebō, non hominem; ... Nunquid asinis dabo regnum meum? ... Ut ergo habeam voluntarium, terbebo eum, ... Et comminatus est acerbiora quae excogitari possunt ... Cum autem nec sic homo revocaretur, ait: Non solum timidus, sed etiam cupidus est; promittam ei quod potissimum desiderabile videatur. ... Videns autem quod nihil proficeret: Unum, inquit, restat adhuc. Inest homini non solum timor et cupiditas, sed et amor, ... Venit igitur in carne, et tam amabilem se exhibuit, ut illam nobis impenderet charitatem, qua majorem nemo habet, ut animam suam daret pro nobis. ... Et vere in nullo sic commendat Deus charitatem suam, quomodo in mysterio Incarnationis ejus et passionis; in nullo sic revelatur ejus pietas, in nullo sic apparet ejus benignitas, quomodo in humanitate, ...“)

liebt. Bernhard schreibt: „Damit wollte er zuerst alle Neigungen der im Fleisch Lebenden, die nur fleischlich lieben konnten, auf die heilbringende Liebe zu seinem Fleisch hinführen und sie so stufenweise auf die geistige Liebe hinlenken.“³⁷⁵ Die Liebe zu Christus hat für den Menschen eine schon zur Gottesliebe, zur neuen Gemeinschaft mit Gott, führende Wirkung, da Jesus Christus nicht nur wahrer Mensch, sondern auch wahrer Gott ist. „Gewiß, voll unaussprechlicher Wonne ist es, den Schöpfer des Menschen als Menschen zu sehen.“³⁷⁶ Der Mensch beginnt Gott, um seiner Gaben willen zu lieben. Diese Stufe hat die Bernhard zugeschriebene Betrachtung „de passione“ im Blick, wenn sie die „Gottesliebe zu entflammen“ versucht, indem sie feststellt: „O guter Jesu, wieviel hast du für die Menschen gelitten“. Die Passion ist hier somit als ein Handeln im Blick, das um der Menschen willen geschieht und ihre Lebensführung zu beeinflussen sucht. Ebenso „andersartig“ gegenüber den byzantinischen Beispielen und von der Karwoche gelöst ist die Zusammenstellung der „Schmerzensmandarstellung“ mit einer Darstellung, die spätestens seit 1216 als Ablaßbild³⁷⁷ zu gelten hat. Sowohl eine zweite „Schmerzensmandarstellung“ in der soeben erwähnten Florentiner Handschrift³⁷⁸ als auch ein angeheftetes Blatt in einer Handschrift in Cambridge³⁷⁹ sind neben die *facies Christi* und damit in einen Kontext gestellt worden, der das Verhältnis des Menschen zu Gott als durch „Leistungen“, die der Mensch erbringt, veränderbar ansieht, einen Kontext, der in den Darstellungen der „Gregorsmesse“³⁸⁰ auch für den „Schmerzensmann“ selbst relevant wird.

Der Passionszusammenhang hat für den abendländischen Bereich jedoch eine noch größere Bedeutung gehabt, als dies die bisherigen Beispiele des „Schmerzensmannes“ anzudeuten in der Lage waren. Denn: in der in der *Legenda aurea*³⁸¹ wiedergegebenen Martinslegende heißt es z.B.: „Einst erschien ihm (dem hl. Martin von Tours - d. Vfn.) der Teufel in eines Königs Gestalt, mit Purpur und Krone und goldenen Stiefeln bekleidet, heiteren Mundes und freundlichen Angesichts. Nachdem sie beide lange Zeit hatten geschwiegen, sprach der Teufel ‘Martine, erkenne, den

³⁷⁵ Bernhard von Clairvaux 5, 1994, S.284f: „Hanc ego arbitror praecipuam invisibili Deo fuisse causam, quod voluit in carne videri et cum hominibus homo conversari, ut carnalium videlicet, qui nisi carnaliter amare non poterant, cunctas primo ad suae carnis salutarem amorem affectiones retraheret, atque ita gradatim ad amorem perduceret spiritualem.“

³⁷⁶ Bernhard von Clairvaux 5, 1994, S.278f: „Plenum prorsus omni suavitatis dulcedine, videre hominem hominis Conditorem.“

³⁷⁷ Dobschütz, E.v.: *Christusbilder*, 1899, S.224: „Es war im Jahre 1216; die alljährliche Prozession nach dem Heilig-Geist-Spital hatte stattgefunden, man war nach der Basilika Sankt Peter zurückgekehrt, und soeben war das hochheilige Bild wieder an seinen Platz gebracht worden: da drehte es sich plötzlich von selbst um, so dass es auf den Kopf zu stehen kam. Der Papst war bestürzt: er erblickte darin ein Zeichen übler Vorbedeutung ... und um Gott zu versöhnen, verfaßte er eine Rede auf dies Bild und einen Psalm und verordnete, dass, so oft jemand dies Gebet spreche, er 10 Tage Ablass erlange.“

³⁷⁸ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18)

³⁷⁹ Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4)

³⁸⁰ Vgl. Abschnitt 2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“, S.352-370

³⁸¹ *Legenda aurea*, 1993, S.XXIX: „Die *Legenda aurea* ist in dem Jahrzehnt von 1263-73 geschrieben worden. Schon aus dem nächsten Jahrzehnt, vom Jahre 1282, ist eine in Deutschland geschriebene Handschrift des Werkes datiert: noch bei Lebzeiten des Autors fand das Werk eine für damalige Verhältnisse erstaunlich schnelle Verbreitung.“

du anbetest: ich bin Christus, der auf Erden will niedersteigen; aber zuvor wollte ich mich dir offenbaren'. Und da Martinus noch immer schwieg und sich verwunderte, sprach der Teufel 'Martine, warum zweifelst du und glaubst nicht, da du mich siehst? Ich bin Christus'. Da gab Sanct Martino der heilige Geist ein, daß er sprach 'Mein Herr Jesus Christus hat nicht gesagt, daß er in Purpur kommen wollte und mit gleißender Krone; darum glaube ich nicht, daß er es sei, so ich ihn nicht in der Gestalt sehe, in der er litt, und die Wundmale der Kreuzigung an ihm erkenne'. Bei diesen Worten verschwand der Teufel und ließ die ganze Zelle voll Stankes.³⁸² Die Legende zeigt, daß der Teufel, obwohl er für seine List ein der „Stellung“ Jesu Christi als des wiederkommenden Herrn entsprechendes äußeres Erscheinungsbild wählt, als Lügner entlarvt wird. Jesus Christus ist - und dieser Skopus muß für den Legenda-Leser des 13.Jhs. nachvollziehbar gewesen sein - nur der durch sein Leiden Gekennzeichnete, und zwar in einer ganz bestimmten Gestalt. Der hl. Martin erwartet ihn nicht in der Gestalt, in der er am Kreuz hing, sondern in der Gestalt, in der er litt und die Wundmale der Kreuzigung trägt. Dies deutet auf den „Schmerzensmann“. Auch wenn die Identität des vom hl. Martin Erwarteten mit dem „Schmerzensmann“ nicht definitiv nachzuweisen ist, verweist sie doch auf einen Sachverhalt, der sich in frühen abendländischen „Schmerzensmanndarstellungen“ wiederfindet. Der „Schmerzensmann“ erscheint nämlich in zwei Handschriften, einer in Breslau³⁸³ und einer in Venedig³⁸⁴, in einem sehr umfassenden, d.h. weit über die Passion als ein bildkünstlerisch umzusetzendes Thema hinausgehenden Sinn, und zwar zum einen vor dem Kyrie eleison, in dem der Sohn Gottes als Erlöser um Erbarmen angerufen wird, und zum anderen vor dem Beginn des sog. Johannesprologs, der den Rahmen absteckt für die im Evangelium berichteten Worte und Taten des menschengewordenen Gottes.

Bei den angeführten frühen abendländischen „Schmerzensmanndarstellungen“ fällt auf, daß sie sich in ihrer Gestaltung entweder ausschließlich auf die Person Jesu Christi³⁸⁵ konzentrieren oder nur sehr sparsam³⁸⁶ „Hilfsmittel“ wie das Kreuz³⁸⁷, den Sarkophag³⁸⁸, Engel³⁸⁹ oder Maria und Johannes³⁹⁰ aufnehmen, so daß eine Bestimmung ihres Sinngehaltes sehr stark auf den Kontext „angewiesen“ ist. Da

³⁸² a.a.O., S.868

³⁸³ Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14)

³⁸⁴ Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15)

³⁸⁵ Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Arezzo, Pinacoteca Comunale, Tafelbild (1941 zerst.) (Abb.17); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18)

³⁸⁶ Eine Ausnahme bilden: Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16) und Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20), die neben dem Kreuz noch Personen zeigen.

³⁸⁷ Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20). Als Kreuztitulus tritt im Unterschied zu den byzantinischen Darstellungen der latinisierte Titulus auf.

³⁸⁸ evtl. Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13)

³⁸⁹ Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20). Sie ähneln in ihrer Gestaltung sehr den byzantinischen Beispielen: Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1); Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23) und evtl. Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12)

³⁹⁰ Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20)

die Beispiele aber weit häufiger als die byzantinischen Vergleichsbeispiele in Handschriften³⁹¹ und damit in einer sehr engen Verbindung zu einer Textpassage der Handschrift stehen, ist ein solcher auch gegeben. Es ist dadurch jedoch, wie die oben stehenden Beispiele zeigen, von Anfang an ein breiteres Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten wahrgenommen worden.

Die byzantinischen „Schmerzensmandarstellungen“ in ihrer Beziehung zur Eucharistie

Obwohl Bauerreiß³⁹² - wie auch Gamber³⁹³ - für die byzantinischen „Schmerzensmandarstellungen“ aufgrund des Alters einzelner Teile der Göttlichen Liturgie dezidiert feststellt, daß diese „von Anfang an ausschließlich *eucharistischen Charakter*“³⁹⁴ haben, ergibt die Betrachtung der erhaltenen Darstellungen ein anderes Bild. Während für den Passionszusammenhang vor allem Ikonen von Bedeutung waren, sind für den Zusammenhang mit der Eucharistie die Darstellungen im Bereich der Wandmalerei zu betrachten. Dabei fällt auf, daß es unter den frühen Darstellungen lediglich ein Beispiel gibt. Es findet sich im Diakonikon, der südlichen Nebenapsis, der Verkündigungskirche von Gradač³⁹⁵, und damit an einem Ort, der nur in diesem Beispiel belegt ist. Die späteren Darstellungen³⁹⁶ haben ihren Platz an den Wänden der Prothesis, der nördlichen Nebenapsis, und stehen damit in unmittelbarer Beziehung zu dem, was in der Prothesis³⁹⁷ geschieht, nämlich in Beziehung zur Proskomidie, nämlich der Gabenbereitung. In ihrem Verlauf³⁹⁸ wird die „Schlachtung des Lammes“³⁹⁹, die Herauslösung des Siegels⁴⁰⁰ aus der Prospora⁴⁰¹, vorgenommen. Der Priester stößt zunächst „die Lanze in den rechten Teil des Siegels und spricht beim Durchschneiden desselben: Wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird. Dann (stößt er die Lanze) in den linken Teil und spricht: Und wie ein

³⁹¹ Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli, ms 16 (Abb.13); Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Q 233, fol 145v (Abb.14); Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 387r (Abb.18); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

³⁹² Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960

³⁹³ Gamber,K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954, S.55

³⁹⁴ Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960, S.59

³⁹⁵ Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11)

³⁹⁶ Mistra, S. Maria Peribleptos, Wandmalerei (Abb.146), Volotovo, Uspenija-Kirche, Wandmalerei (Abb.153) und Kalenić, Kirche, Fresko (Abb.104).

³⁹⁷ Als Prothesis ist hier der Seitenraum im Norden des Altarraumes angesprochen. Mit Prothesis kann aber auch „sowohl die Handlung der „Proskomidie“ als auch das Ergebnis, die Bereitung der symbolischen Partikeln mit dem „Lamm“ (Göttliche Liturgie, 1986, Heft C, S.VIII) gemeint sein. In der Arbeit wird der Begriff auch weiterhin nur als Bezeichnung für den - manchmal nur als Nische ausgebildeten - Seitenraum, in dem der Rüstisch steht, verwendet.

³⁹⁸ Göttliche Liturgie, 1986, Heft A, S.2-43:

1. Vorbereitung der Liturgen (a) Das Gebet vor den Türen, b) Begrüßung der Ikonen, c) Gebet beim Betreten des Altarraumes, d) Das Anziehen und Segnen der liturgischen Gewänder, e) Die Handwaschung)
2. Die eigentliche Proskomidie (a) Die Schlachtung des Lammes, b) Die Ordnung der symbolischen Partikel, c) Beräucherung und Verhüllung der Opfertgaben, d) Beräucherung des Prothesisisches und der Kirche - Prothesisgebete -)

³⁹⁹ a.a.O., S.20-27

⁴⁰⁰ Das Siegel ist eine quadratische, durch ein eingefügtes griechisches Kreuz in vier kleine quadratische Felder unterteilte Prägung des Brotes. In die Felder ist eingefügt: IC XC Jesus Christus

NI KA siegt.

⁴⁰¹ Als Prospora wird das bei der Eucharistie der orthodoxen Kirche verwendete gesäuerte Brot bezeichnet.

untadeliges Schaf, das verstummt ist vor seinem Scherer, so öffnet er nicht seinen Mund. (Er stößt die Lanze) in den oberen Teil des Siegels und spricht: In seiner Demut wurde sein Gericht hinweggenommen. (Er stößt die Lanze) in den unteren Teil (des Siegels): Wer wird sein Geschlecht aufzählen? Bei jedem Schnitt spricht der Diakon: Laßt uns zum Herrn beten. Herr, erbarme dich. Nach der Ausführung der vier Schnitte spricht der Diakon: Hebe auf, Gebieter! Und der Priester stößt die heilige Lanze seitwärts in den rechten Teil der Prospora, hebt das Lamm auf und spricht: Denn sein Leben wird von der Erde genommen. Er legt es mit der Oberseite nach unten auf den heiligen Diskos. Der Diakon spricht dabei: Opfere, Gebieter! Dann opfert es der Priester, von oben herunter (schneidend), immer mit der Lanze, und spricht: Geopfert wird das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt wegnimmt, für das Leben und die Errettung der Welt. Wiederum spricht der Diakon: Kreuzige, Gebieter! Der Priester opfert noch einmal das Lamm horizontal, so daß der ganze Schnitt ein Kreuz darstellt, und spricht: Da du gekreuzigt wurdest, Christus, wurde die Tyrannis aufgehoben, wurde die Macht des Feindes niedergetreten; denn nicht ein Engel oder ein Mensch, sondern du selbst, Herr, hast uns errettet. Ehre sei dir!“⁴⁰² Bei jedem „Lanzenstoß“ wird also ein Teilverst aus Jes 53,7f gesprochen, so daß an der Stelle, an der das Opfer vorbereitet wird, explizit auf das im vierten Gottesknechtslied thematisierte, unschuldige, stellvertretende Leiden Christi⁴⁰³ Bezug genommen wird. Wenn unmittelbar über diesem Geschehen die Darstellung des „Schmerzensmannes“ sichtbar wird, entspricht dies genau der Beobachtung, daß das sog. vierte Gottesknechtslied den inhaltlichen Rahmen dieser Darstellung beschreibt. Da nun aber in Gradac⁴⁰⁴, der einzigen für diesen Zusammenhang in Frage kommenden frühen Darstellung, der „Schmerzensmann“ im Diakonikon und eine klagende Maria als sein Pendant in der Prothesis angebracht ist, kann diese Anbringung bestenfalls als ein Übergangsstadium angesehen werden, so daß der Zusammenhang der Eucharistie erst nach 1300 für die byzantinischen Darstellungen sicher nachzuweisen ist und sich die Feststellung von Bauerreiß hinsichtlich ihrer zeitlichen Ansetzung als nicht stichhaltig und in ihrer Ausschließlichkeit als

⁴⁰² Göttliche Liturgie, 1986, Heft A, S.22-25: „ὁ ἱερεὺς, πηγνυσι τὴν λόγχην ἐν τῷ δεξιῷ μέρει τῆς σφραγίδος καὶ ἀνατέμνων, λέγει: Ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν ἤχθη. Εἶτα ἐν τῷ ἀριστερῷ μέρει, λέγων: Καὶ ὡς ἄμνός ἀμωμος ἐναντίον τοῦ κείροντος αὐτὸν ἄφωτος, οὕτως οὐκ ἀνοίγει τὸ στόμα αὐτοῦ. Ἐν δὲ τῷ ἄνω μέρει τῆς σφραγίδος, λέγει: Ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ἡ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη. Ἐν δὲ τῷ κάτω: Τὴν γενεὰν αὐτοῦ, τίς διηγῆσεται; Ἐν ἐκάστη δὲ ἀνατομῇ ὁ διάκονος λέγει: Τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν. Κύριε, ἐλέησον. Μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τῶν τεσσάρων ἀνατομῶν, ὁ διάκονος λέγει: Ἐπαρον, δέσποτα. Καὶ ὁ ἱερεὺς ἐμβάλλων τὴν ἁγίαν λόγχην ἐκ πλαγίου τοῦ δεξιῷ μέρους τῆς προσφορᾶς, ἐπάγει τὸν Ἄμνόν, λέγων: Ὅτι αἴρεται ἀπὸ τῆς γῆς ἡ ζωὴ αὐτοῦ. Θεὸς δὲ αὐτὸν ὑπτιον ἐν τῷ ἀνίῳ δισκορίῳ, καὶ τοῦ διακόνου εἰπόντος: Θῦσον, δέσποτα. Θῦει καθέτας αὐτόν, δια τῆς λόγχης πάντοτε, λέγων: Θύεται ὁ Ἄμνός τοῦ Θεοῦ, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου, ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου ζωῆς καὶ σωτηρίας. Πάλιν λέγει ὁ διάκονος: Σταύρωσον, δέσποτα. Ὁ ἱερεὺς θύων αὐθις τὸν Ἄμνόν ὀριζοντίως, ὥστε ἡ τομὴ νὰ σχηματίσῃ σταυρόν, λέγει: Σταυρωθέντος σου Χριστέ, ἀνηρέθη ἡ τυραννίς, ἐπατήθη ἡ δύναμις τοῦ ἐχθροῦ, οὔτε γὰρ ἄγγελος, οὐκ ἄνθρωπος, ἀλλ’ αὐτὸς ὁ Κύριος, ἔσωσας ἡμᾶς, δόξα Σοι.“ (Der Hymnus „ὥστε ἡ τομὴ ... δόξα Σοι.“ ist auch im Stundengebet des Karfreitags anzutreffen.)

⁴⁰³ Vgl. S.64; 457

⁴⁰⁴ Gradac, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11)

problematisch erweist, da gerade der bereits nachgewiesene Passionszusammenhang die inhaltliche Einordnung der Beziehung zwischen dem „Schmerzensmann“ und den eucharistischen Gaben erleichtert. Denn: im Verlauf des Gottesdienstes folgt nach der Proskomidie die Liturgie der Katechumenen⁴⁰⁵, d.h. der Wortgottesdienst. Nach der Entlassung der Katechumenen und dem Beginn der Liturgie der Gläubigen⁴⁰⁶ werden im Großen Einzug die am Rüsttisch vorbereiteten Gaben aus der Prothesis in den Altarraum übertragen. Es wird hier eine Anrede gebraucht, die in dieser Form in einigen der oben genannten Darstellungen⁴⁰⁷ in der Titulusinschrift zu finden war. Sowohl in der Chrysostomos-Liturgie als auch in der Basilius-Liturgie bittet der Priester zu Beginn des Großen Einzugs darum, würdig zu werden, um die Gaben darbringen zu können, indem er leise liest: „Niemand von denen, die durch fleischliche Begierden und Lüste gefesselt sind, ist würdig, zu dir zu treten oder dir zu nahen oder dir zu dienen, König der Herrlichkeit, ... gestatte, daß dir von mir, deinem sündigen und unwürdigen Knecht, diese Gaben dargebracht werden. Denn du bist der Opfernde und der Geopferte, der Empfangende und der Austeilende, Christus, unser Gott, ...“⁴⁰⁸. Aber auch an den sog. aliturgischen Tagen⁴⁰⁹, an denen die „Liturgie der vorgeweihten Gaben“ gefeiert wird, ist dies der

⁴⁰⁵ Göttliche Liturgie, 1986, Heft A, S.44-97:

1. Große Ektenie
2. Die Antiphonengebete (a) Erste Antiphon mit Priestergebet und Ektenie, b) Zweite Antiphon mit Priestergebet, der Hymne „Eingeborener Sohn“ und Ektenie, c) Dritte Antiphon mit Priestergebet)
3. Kleiner Einzug
4. Das Trishagion
5. Schriftlesung (a) Prokeimenon, b) Epistel, c) Halleluja, d) Evangelium mit Priestergebet und Segnung des Lesenden)
6. Inständige Ektenie und Entlassung der Katechumenen

⁴⁰⁶ a.a.O., S.96-197:

1. Ektenie und Priestergebete für die Gläubigen
2. Cherubim-Hymnus und Großer Einzug
3. Großes Bittgebet (Ektenie)
4. Opfergebet
5. Der Friedenskuß
6. Das Glaubensbekenntnis (Symbolon)
7. Anaphora (a) Praefation und Sanctus, b) Fortsetzung der Anaphora und Einsetzungsworte, c) Anamnese, d) Epiklese, e) Fürbitten)
8. Gebete vor der Kommunion (a) Bitt-Ektenie, b) Das Vaterunser, c) Inklinationsgebet, d) Elevation, e) Brotbrechung, f) Vereinigung der Gestalten, g) Hinzufügung des heißen Wassers)
9. Kommunion (a) Kommunion der Geistlichkeit, b) Kommunion der Gläubigen)
10. Danksagungsgebete (a) Segen nach der Kommunion, b) Dankgebet des Kirchenvolks)
11. Segen und Entlassung (a) Gebet hinter dem Ambon, b) Segen)
12. Schlußhandlungen und -gebete des Priesters und des Diakons

⁴⁰⁷ Jerusalem, Grabeskirche, Metallhülle einer Ikone (Abb.23); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12); Tatarna, Kloster der Geburt der Gottesmutter, Mosaikikone (Abb.22); Rom, S. Croce in Gerusalemme, Mosaikikone (Abb.21); Sinai, Katharinenkloster, Ikone (Abb.103)

⁴⁰⁸ Göttliche Liturgie, 1986, Heft A, S.102f: „Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδημένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς, προσέρχεσθαι, ἢ προσεγγίζειν, ἢ λειτουργεῖν σοι, Βασιλεῦ τῆς δόξης, ... ἀξίωσον προσενεχθῆναι σοὶ ὑπ' ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ ἀναξίου δοῦλου σου τὰ Δῶρα ταῦτα. Σὺ γὰρ εἶ ὁ προσφέρων, καὶ προσφερόμενος, καὶ προσδεχόμενος καὶ διαδιδόμενος, Χριστέ, ὁ Θεὸς ἡμῶν, ...“ Vgl. auch Brightman, F.E.: Liturgies, 1896, S.318 und 377

⁴⁰⁹ Liturgikon, 1967, S.61

Fall. Denn anstelle des Cherubimhymnus⁴¹⁰ wird ein auf Ps 24 basierender Hymnus gesungen, in dem der „König der Herrlichkeit“ als Einziehender angesprochen wird⁴¹¹. Die für menschliches Denken paradoxe Spannung zwischen Niedrigkeit und Herrlichkeit in einer Person⁴¹² ist also - wie in den im Passionszusammenhang stehenden Darstellungen - deutlich.

Die abendländischen „Schmerzensmann Darstellungen“ in ihrer Beziehung zur Eucharistie

Wie für die frühen abendländischen Darstellungen, die sich auf die Passion beziehen, gibt auch für die Darstellungen, die sich auf die Eucharistie beziehen, das Vorkommen der „Schmerzensmann Darstellung“ in einer Handschrift den wesentlichen

Anstoß. In Cividale⁴¹³ ist die Darstellung in die Initiale des *Te igitur* eingefügt und somit an den Beginn des Canon missae des Missale Romanum gestellt. Mit dem *Te igitur* werden vor der Wandlung, und damit dem Höhepunkt der Meßfeier, die Opfergaben Gott zur Annahme empfohlen und für die Kirche gebetet. Die „Schmerzensmann Darstellung“ erscheint dadurch sowohl an einer anderen Stelle des Gottesdienstes als auch in einem anderen Sinn als im byzantinischen Bereich. Während dort die in der Proskomidie vollzogene eucharistische Schlachtung als Vorbereitung der Gaben eine bildhafte Darstellung des Kreuzesopfers und keine Wiederholung desselben ist und vor dem Wortgottesdienst erfolgt, ist der Canon missae der abendländischen Tradition Bestandteil des Sakramentsteils eines Gottesdienstes, der das Kreuzesopfer wiederholt. Er gehört nicht zur Opfervorbereitung⁴¹⁴, sondern vielmehr zur Opferhandlung⁴¹⁵ selbst. Mit diesen inhaltlichen Differenzen sind

⁴¹⁰ Göttliche Liturgie, 1986, Heft A, S.102f, 110f: „Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωποιῶ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν. Ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποεξόμενοι, ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν· ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα.“

⁴¹¹ Taft, R.F.: Great Entrance, 1975, S.55: „Νῦν αἱ Δυνάμεις τῶν οὐρανῶν σὺν ἡμῖν ἀοράτως λατρεύουσιν· ἰδοὺ γὰρ εἰσπορεύεται ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης. Ἴδοὺ θυσία μυστικὴ τετελειωμένη δορυφοεῖται. Πίστει καὶ πόθῳ προσέλθωμεν, ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γενώμεθα, Ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα.“

⁴¹² Um sie gab es um die Mi des 12.Jhs. eine Kontroverse. „Eustratios, Metropolit von Dyrrhachion, Soterichos Panteugenes, Diakon der Großen Kirche und Kandidat für den Patriarchenstuhl von Antiochien sowie etliche andere Theologen stellten die These auf, daß das eucharistische Opfer nicht Christus dargebracht werden könne, da Er nicht Sich Selbst dargebracht werden könne, sondern nur dem Vater und dem Hl. Geiste. Der im Gebet zum Cherubimgesang enthaltene Satz „Denn Du bist der Darbringende und der Dargebrachte und der Empfangende und der Ausgeteilte, Christus unser Gott“ setze eine Art Doppelperson in Christus voraus, ... Die von Konstantin, dem künftigen Metropoliten von Kiev angeführte orthodoxe Partei widersetzte sich dieser rationalistischen Interpretation energisch und verteidigte die kirchliche Lehre, daß das Kreuzopfer von Christus als Priester und Opfer zugleich der einen und unteilbaren Dreifaltigkeit dargebracht worden war.“ (Vasilios: Darstellung: Eikon und Logos, 1981, S.301f)

⁴¹³ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

⁴¹⁴ Sie umfaßt das Offertorium (wechselnd nach Tag bzw. Fest), die Darbringung des Brotes, die Vermischung des Weines mit Wasser, die Darbringung des Weines, die Selbstaufopferung und die Anrufung des Hl. Geistes, die Handwaschung des Priesters, das Aufopferungsgebet zur allerheiligsten Dreifaltigkeit, das Orate fratres (die Aufforderung zu gemeinsamem Opfern) und das Stillgebet (wechselnd nach Tag bzw. Fest)) (vgl. Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.392-398)

⁴¹⁵ Sie umfaßt die Präfation (wechselnd nach Tag bzw. Fest) mit Sanctus, das *Te igitur* (Empfehlung der Opfergaben und Gebet für die Kirche), das Memento (Gebet für die Lebenden), das Communicantes (Gedächtnis der Heiligen), das *Hanc igitur* (Bitte um Annahme der Opfergaben), das *Quam oblationem* (Bitte um die Verwandlung der Opfergaben), die Wandlung von Brot und Wein, das Gedächtnis des Erlösungswerkes Christi, die Bitte um Annahme des Opfers, die Bitte um unsere Einigung mit dem Opfer Christi, das Gedächtnis der Toten, die Bitte um Gemeinschaft mit den Heiligen und den Abschluß mit dem feierlichen Lobpreis Gottes (vgl. Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.398-409)

Differenzen im äußeren Vollzug verbunden. Während sich die Proskomidie hinter der Ikonostase, d.h. dem Gläubigen nicht sichtbar, jedoch hörbar vollzieht, wurde der Canon missae in Gegenwart der Gläubigen als Stillmesse gehalten, d.h. er war nicht hörbar, aber sichtbar. Der Ausrichtung auf das Sichtbare entspricht die Anbringung von Darstellungen, die geeignet sind, das in der Handlung Vollzogene bildhaft auszudrücken. Seit dem „Verzicht der Laien auf den K e l c h“⁴¹⁶ im 12.Jh., ist die Patene der Teil des eucharistischen Geräts, mit dem der Gläubige in der „communio sub una“⁴¹⁷ in näheren Kontakt kommt. Die Anbringung einer „Schmerzensmandarstellung“ auf einer solchen Patene, die sich in Werben⁴¹⁸ erhalten hat, setzt den „Schmerzensmann“ - dies wird durch die beigegebene Umschrift „Hier wird Jesus gegessen und bleibt ganz, nachdem er gegessen worden ist“ noch verstärkt - mit dem Leib, der in der Kommunion dargereicht wird, in unmittelbare Beziehung. Der „Schmerzensmann“ „gerät“ damit in eine zu dieser Zeit aktuelle Problematik. Denn: 1215 wird in der gegen Albigenser und Katharer entwickelten Bestimmung vom Altarsakrament⁴¹⁹ die Vorstellung von der Transsubstantiation, der Wandlung der Substanzen von Brot und Wein in die von Fleisch und Blut, dogmatisiert⁴²⁰, ferner sind mit der Einführung der Elevation der Hostie, der für alle sichtbaren Erhebung der Hostie unmittelbar nach der Wandlung, und der Einführung des Fronleichnamfestes konkrete Indizien gegeben, die auf eine sehr hohe Verehrung des hl. Leibes hinweisen. Beide Tendenzen, sowohl das Interesse an den eucharistischen Gaben als auch die besondere Wertschätzung des Leibes, finden sich in den erhaltenen frühen abendländischen „Schmerzensmandarstellungen“ wieder und stehen hier nebeneinander.

Vorläufiges Fazit

Wie ist das Bisherige zusammenzufassen? Bei der Untersuchung der erhaltenen frühen „Schmerzensmandarstellungen“ hat sich gezeigt, daß in bezug auf die Gestaltung der Darstel-

⁴¹⁶ Heussi, K.: Kompendium, 1981, § 62q, S.230, vgl. auch Hauschild, W.-D.: Lehrbuch, 1995, S.579

⁴¹⁷ ebd.

⁴¹⁸ Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6)

⁴¹⁹ Denzinger, H.: Kompendium, 1991, Nr.802, S.358: „Es gibt aber eine allgemeine Kirche der Gläubigen, außerhalb derer überhaupt keiner gerettet wird, in der der Priester selbst zugleich das Opfer ist, Jesus Christus, dessen Leib und Blut im S a k r a - m e n t e s A l t a r s unter den Gestalten von Brot und Wein wahrhaft enthalten sind, wenn durch göttliche Macht das Brot in den Leib und der Wein in das Blut wesenhaft verwandelt sind: damit wir selbst zur Vollendung des Geheimnisses der Einheit von dem Seinigen empfangen, was er selbst von dem Unsrigen empfangen hat.“ (ebd. der lateinische Wortlaut: „Una vero est fidelium unversalis E c c l e s i a , extra quam nullus omnino salvatur, in qua idem ipse sacerdos est sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in s a c r a m e n t o a l t a r i s sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus, et vino in sanguinem potestate divina: ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro.“)

⁴²⁰ Diese folgenschwere Entscheidung hatte ihr „Vorspiel“ in der Auseinandersetzung zwischen Berengar und Lanfranc, die 1079 mit einer von Berengar - endgültig - anerkannten Unterwerfungserklärung endete. Diese hielt fest, „daß das Brot und der Wein, die auf den Altar gelegt werden, durch das Geheimnis des geheiligten Gebetes und die Worte unseres Erlösers substanzhaft in das wahre, eigene und lebendigmachende Fleisch und Blut unseres Herrn Jesus Christus verwandelt werden...“ (Vgl. Denzinger, H.: Kompendium, 1991, Nr.700, S.318: „... panem et vinum, quae ponuntur in altari, per mysterium sacrae orationis et verba nostri Redemptoris substantialiter converti in veram et propriam ac vivificatricem carnem et sanguinem Iesu Christi Domini nostri...“)

lungen von Anfang an eine große Formenvielfalt herrscht, die eine Erschließung des Sinngehalts über die den Darstellungen ein- oder beigefügten „Hilfsmittel“ angeraten erscheinen läßt. Im Fortgang der Betrachtungen wurde ferner deutlich, daß auch bei der Verwendung identischer „Hilfsmittel“ keine inhaltliche Deckungsgleichheit zwischen den Darstellungen der beiden Kunstkreise vorhanden ist und daß darüber hinaus auch die Kunstkreise in sich Differenzen aufweisen. Während die byzantinischen Darstellungen durch ihre feste liturgische Einbindung in ihrem Sinngehalt genau zu bestimmen sind und in dieser Bestimmung relativ homogen erscheinen, stehen bei den abendländischen Darstellungen jeweils mehrere Interpretationsvarianten nebeneinander. Wie kann man in dieser Situation für die abendländischen „sichereren Boden“ für die Erschließung des Sinngehalts der Darstellungen gewinnen?

Die Bezeichnung „Schmerzensmann“ in der schriftlichen lateinischen Überlieferung

Eine - an sich naheliegende, jedoch bisher in der „Schmerzensmannforschung“ nicht überprüfte - Möglichkeit liegt in der Recherche zur Bezeichnung „Schmerzensmann“ in den vorhandenen schriftlichen Quellen. Das Ergebnis ist verblüffend. Denn: während die Bezeichnung bis ins 12.Jh.⁴²¹ in gleichmäßiger, doch insgesamt schwacher Bezeugung vorliegt, ist im 12./13.Jh. ein plötzlicher und sprunghafter Anstieg der Erwähnungen⁴²²

⁴²¹ Vgl. CLCLT-2, 1994 und PLD, 1995. Es sprechen danach vom „Schmerzensmann“: Hieronymus (um 347-419/420): *Commentarii in Isaiam*, In: CChr.SL 73A, 1963, lib.14, cap.53, lineae 5, 13, 57; Ders.: *Commentarii in Isaiam*, In: CChr.SL 73A, 1963, lib.18, cap.66, lineae 62; Ders.: *Commentarii in prophetas minores*, In Amos, In: CChr.SL 76, 1969, lib.3, cap.7, lineae 229; Primasius Adrumetanus (um 550 erwähnt): *Commentarius in Apocalypsin*, In: CChr.SL 92, 1985, lib.2, cap.5, lineae 193; Gregorius Magnus (vor 540-604): *In librum primum Regum expositionum libri vi*, In: CChr.SL 144, 1963, lib.4, cap.177, lineae 3698; Isidor von Sevilla (nach 550-636): *De fide catholica*, In: PL 83, 1862, Sp.473, 476; Ambrosius Autpertus († 778): *Expositio in Apocalypsin*, In: CChr.CM 27, 1975, lib.3, cap.5, lineae 451, 714; Paschasius Radbertus († um 865): *Expositio in lamentationes Hieremiae. Libri quinque*, In: CChr.CM 85, 1988, lib.3, lineae 113; Hrabanus Maurus (776-856): *Commentaria in libros Machabeorum*, In: PL 109, 1852, Sp.1226; Ildelfons von Toledo (8.Jh.): *De perpetua virginitate*, In: PL 96, 1862, Sp.68, 71; Julian von Toledo (8.Jh.): *Antikeimenon*, In: PL 96, 1862, Sp.615; o.Verf.: *Missale mixtum*, In: PL 85, 1862, Sp.422; o.Verf.: *Homilia XCV*, In: PL 95, 1851, Sp.1272; o.Verf.: *Commentarium in Ruth e codice Clagenfurtensis 13*, In: CChr.CM 81, 1990, cap.2, lineae 30; Haymo Halberstatensis (839-853 erwähnt): *Commentaria in Isaiam*, In: PL 116, 1852, Sp.988; Ders.: *Homiliae*, In: PL 118, 1852, Sp.138; Fulbert von Chartres (um 960-1028): *Sermones ad populum (C)*, In: PL 141, 1853, Sp.333; Petrus Damianus († 1072): *Sermones (C, G*)*, In: PL 144, 1853, Sp.647; Ders.: *Antilogus contra Judaeos, ad Honestum*, In: PL 145, 1853, Sp.55; Ders.: *De laude flagellorum et disciplinae*, In: PL 145, 1853, Sp.682 (Die Lebensdaten sind PL, LThK, RGG und HKG(J) entnommen.)

⁴²² Vgl. CLCLT-2, 1994 und PLD, 1995. Es sprechen danach vom „Schmerzensmann“: Guillelmus abbas († 1121 ?): *De natura et dignitate amoris*, In: PL 184, 1862, Sp.400; Guibert von Nogent († 1124): *De incarnatione contra Judaeos*, In: PL 156, 1853, Sp.507; Petrus Alphonsus (1062-1140): *Dialogus*, In: PL 157, 1854, Sp.631, 633; Herveus Burgidolensis (um 1130 erwähnt): *Commentaria in Isaiam*, PL 181, 1854, Sp.491f; Hugo von St-Victor († 1141): *Adnotatiunculae in Joelem (G*)*, In: PL 175, 1854, Sp.327; o.Verf.: *Sermones (G*)*, In: PL 177, 1854, Sp.915; Hermann von St-Martin Tournai (1095-1147 erwähnt): *De incarnatione Christi*, In: PL 180, 1855, Sp.34; o.Verf.: *Vitis mystica (G*)*, In: PL 184, 1862, Sp.648; Petrus Uenerabilis († 1156): *Aduersus ludeorum inueteratam duritiem*, In: CChr.CM 58, 1985, cap.3, lineae 456; Gerhoch von Reichersberg († 1169): *Expositio in canticum Moysis I*, In: PL 194, 1855, Sp.1020; Ders.: *Commentaria aureus in Psalmos et cantica ferialia (G*)*, In: PL 193, 1854, Sp.1027; Hermann von Reun (2.H.12.Jh.): *Sermones festiuales*, In: CChr.CM 64, 1986, sermo 52, lineae 23; Herbert von Bosham (12.Jh.): *Liber melorum*, In: PL 190, 1854, Sp.1381; Reimerus S. Laurentii Leodiensis (um 1150 erwähnt): *Vita Euracii Leodensis*, In: PL 204, 1855, Sp.121; Ders.: *Lacrymae*, In: PL 204, 1855, Sp.175; Nikolaus von Clairvaux († um 1176): *Epistola LXV*, In: PL 202, 1855, Sp.498; Philipp von Harvengt († 1183): *Epistolae (G)*, In: PL 203, 1855, Sp.44, 54, 169, 173; Martinus Legionensis († 1203): *Sermones*, In: PL 208, 1855, Sp.870, 903; Adamus Scotus († 1212): *Sermones*, In: PL 198, 1855, Sp.295; Garnerius von Rochefort (um 1140/50-nach1225): *Sermones*, In: PL 205, 1855, Sp.595; Thomas Cisterciensis; Johannes von Abbeville († 1237): *Commentaria in Cantica canticorum*, In: PL 206, 1855, Sp.84, 161, 201, 432, 602 und die nachfolgend aufgeführten Schriften des Bernhard von Clairvaux und Rupert von Deutz. (Die Lebensdaten sind PL, LThK, RGG und HKG(J) entnommen.)

festzustellen. Unter diesen hebt sich Rupert von Deutz⁴²³ durch besonders zahlreiche Erwähnungen deutlich heraus. Doch auch bei dem durch eine Darstellung⁴²⁴ im Zusammenhang mit dem „Schmerzensmann“ stehenden Bernhard von Clairvaux⁴²⁵ sind mehrere Erwähnungen zu verzeichnen, und es ist zu fragen: was vermögen diese Textstellen beizutragen?

Der Benediktinerabt Rupert von Deutz spricht sowohl in einigen seiner exegetisch orientierten als auch in darstellenden Schriften vom „Schmerzensmann“. Er legt hier jedoch nicht die Perikope Jes 52,13-53,12 aus, sondern fügt die aus dem Zusammenhang dieser Perikope stammende Bezeichnung „Schmerzensmann“ entweder in Perikopen zum Passionsgeschehen ein oder bezieht sich bei der Behandlung von theologischen Problemen auf den „Schmerzensmann“. D.h. im einzelnen: Im 11. Buch des Kommentars zum Evangelium des hl. Johannes wird die Bezeichnung Jesus - im Anschluß an die Fußwaschung, die Jesus als „Herr und Meister“ (Joh 13,14) an seinen Jüngern vollzieht - als Selbstbezeichnung „in den Mund gelegt“. Der, der in und durch die Passion gehen wird, ist für Rupert von Deutz an dieser Stelle ein „Schmerzensmann“.

*Siehe, ich sende einen Heroldsruf vor euch her, den alle Welt hören soll, daß die, die mich aufnehmen, dann wahrhaft darauf vertrauen können, mich aufgenommen zu haben, wenn sie euch wie mich selbst aufgenommen haben. Und damit ihr nicht glaubt, daß nur ein kleiner Gewinn dabei ist, mich aufzunehmen, weil ich jetzt verachtet und der letzte der Männer, ein Mann der Schmerzen und einer, der die Schwäche kennt (Jes 53,3), bin, siehe, so sage ich euch dieses, vielmehr ich sage dies aller Welt von euch: wer mich aufnimmt, der nimmt den auf, der mich gesandt hat (Joh 13,20).*⁴²⁶

⁴²³ Liber de diuinis officiis, In: CChr.CM 7, 1967, lib.5, lineae 821, 1523

Commentaria in euangelium sancti Iohannis, In: CChr.CM 9, 1969, lib.11, linea 472
a.a.O., lib.12, linea 794

De sancta trinitate et operibus eius, In: CChr.CM 21, 1971, lib.4, In Genesim IV, linea 1752

Dass., In: CChr.CM 22, 1972, lib.11, In Exodum II, linea 1804

Dass., In: CChr.CM 23, 1972, lib.28, In Isaiam II, lineae 1189, 1814

a.a.O., lib.32, In Daniele, linea 1278

De gloria et honore filii hominis super Matheum, In: CChr.CM 29, 1979, lib.11, linea 820

Commentaria in duodecim prophetas minores, In: PL 168, 1854, Sp.403

De glorificatione Trinitatis et processione sancti spiritus, In: PL 168, 1854, Sp.35

Commentaria in Apocalypsin, In: PL 169, 1854, Sp.862, 872, 1042

⁴²⁴ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

⁴²⁵ sententia 70, In: Bernhard von Clairvaux 4, 1993, S.462f

Sermo in feria iv hebdomadae sanctae, In: Bernardi opera V, 1973, S.58, 64

Sermones in dominica i nouembris, Sermones per annum, sermo 5, In: PL 183, 1862, Sp.355

Sermones in assumptione beatae Mariae Uirginis, sermo 3, In: PL 183, 1862, Sp.423

⁴²⁶ CChr.CM 9, 1969, S.612: „Ecce mitto ante uos uocem praeconiam toto mundo audiendam ut qui me suscipiunt tunc uere me suscepisse confidant si uos suscepierint tamquam me ipsum. Et ne paruum in suscipiendo me putetis esse praemium pro eo quod sum modo DESPECTUS ET NOUISSIMUS UIRORUM UIR DOLORUM ET SCIENS INFIRMITATEM ecce et hoc dico uobis immo et omni mundo hoc praedico de uobis : QUI ME ACCIPIT ACCIPIT EUM QUI ME MISIT.“ (Die Ausgabe setzt Bibelzitate in Großbuchstaben. Da sie jedoch an einigen Stellen nicht konsequent war, ist die Textwiedergabe (nicht der Textbestand!) hier und in den nachfolgenden Anmerkungen zu den Schriften des Rupert von Deutz und des Bernhard von Clairvaux von d.Vfn. geändert worden.)

Er bleibt dieser Interpretation auch im folgenden, dem 12., Buch des gleichen Kommentars treu und läßt Jesus beim Abschied von seinen Jüngern seine, den Jüngern sichtbare Person als die eines „Schmerzensmannes“ bezeichnen.

*Dieses, sage ich, muß notiert werden: ihr werdet nicht mehr sehen (Joh 16,16), d.h. ihr werdet mich in Ewigkeit nicht sehen, sagt er, d.h. wie ihr (mich) jetzt seht, nämlich als einen dem Leiden unterworfenen Sterblichen, der mit Menschen verkehrt und menschliche Schwächen kennt, als einen Mann der Schmerzen und letzten der Männer (Jes 53,3), als einen solchen werdet ihr mich nach einer kurzen Zeit, d.h. nach der neunten Stunde des folgenden Tages, nicht mehr sehen.*⁴²⁷

Im 11. Buch seiner Schrift „De gloria et honore filii hominis super Matheum“ schließlich schließt Rupert von Deutz die Beschreibung des Leidenden als „Schmerzensmann“ an die Verspottung an. Nach dem Meister, der seinen Jüngern die Füße wäscht und von ihnen Abschied nimmt, ist es der von den Soldaten des Statthalters Verspottete, der unter Bezug auf Jes 53 als „Schmerzensmann“ bezeichnet wird.

*Eine ruhmlose und verachtete Erscheinung, wie voller Schmerz der Prophet sagt: Und er schoß auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. Er hat keine Gestalt noch Hoheit. Und wir sahen ihn, und da war keine Gestalt, und wir betrachteten ihn als einen verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt, und sein Anblick (war) gewissermaßen verborgen und verachtet etc. (Jes 53,2f)*⁴²⁸

In allen drei Fällen erweitert Rupert durch die Beschreibung des irdischen Jesus als „Schmerzensmann“ die jeweilige Perikope. Er stellt damit neben die zahlreichen für die frühen abendländischen „Schmerzensmandarstellungen“ ermittelten inhaltlichen Aspekte eine Sichtweise, die in diesen Darstellungen selbst so nicht anzutreffen war. Doch zeigt die Folgezeit, daß gerade diese Sichtweise unter den „Schmerzensmandarstellungen“ des Abendlandes weite Verbreitung gefunden hat. Der Bezug auf die Passion als Geschehen, der wichtig und sprachlich möglich ist, ist bei Rupert von Deutz jedoch nicht der einzige. In den nicht auf einzelne Perikopen bezogenen Schriften, so etwa in der Schrift „De glorificatione trinitatis et processione sancti spiritus“, spricht er in anderer Weise vom „Schmerzensmann“. Er baut hier im 2. Buch eine Spannung auf zwischen dem in Niedrigkeit Leidenden und der Herrlichkeit der Trinität.

Deshalb auch jenes, was er, als Gottes Sohn gesagt hatte: „ich werde euch den Parakleten vom Vater senden“, auch hinzufügte oder wiederholte, indem er sagte: „der vom Vater hervorgeht“, und er geht nicht vom Sohne hervor, sondern er zeigt, daß die Majestät des Hervorgehenden noch mehr zu erhöhen ist, damit es nicht jemand und ein Häretiker sagt, der vom Menschen her hofft und nicht von der Substanz selbst hervorgeht. Siehe,

⁴²⁷ a.a.O., S.682: „Hoc inquam notandum quia IAM NON UIDEBITIS id est in aeternum non me uidebitis inquit scilicet qualem nunc uidetis utique passibilem mortalem cum hominibus conuersantem humanas INFIRMITATES SCIENTEM UIRUM DOLORUM ET NOUISSIMUM UIRORUM talem IAM NON UIDEBITIS ME post hoc MODICUM id est post diei sequentis horam nonam.“

⁴²⁸ CChr.CM 29, 1979, S.350: „Facies ingloria et despecta, sicut gemituosus propheta loquitur: ET ASCENDIT SICUT UIRGULTUM CORAM EO, SICUT RADIX DE TERRA SITIENTI. NON EST EI SPECIES NEQUE DECOR. ET UIDIMUS EUM, ET NON ERAT ASPECTUS ET CONSIDERAUIMUS EUM, DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM, UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM ET QUASI ABSCONDITUS UULTUS EIUS, ET DESPECTUS, ET CETERA.“

durch ein Gleichnis wird dieses, was wir sagen etwas durch das Verständnis des Glaubens unterstützt. Als er beim Evangelisten Markus gesagt hatte: „Wer auch immer einen von den Knaben dieser Art in meinem Namen aufnimmt, nimmt mich auf,“ fügt er sofort hinzu: „Und wer auch immer mich aufnimmt, nimmt nicht mich auf, sondern den, der mich gesandt hat (Mk 9,37).“ Er war nämlich ein demütiger Mensch unter Menschen, er erschien als Sterblicher unter Sterblichen und schien nur ein Mensch, und es wurde nicht erkannt, daß er Gott ist. Ebenso fuhr er, damit nicht jemand sagte oder dächte: Was hältst du es für groß, daß du aufgenommen wirst, oder was ist es Großes, daß jemand in deinem Namen aufgenommen wird, da auch du ein Mensch bist wie jene, von denen du willst, daß sie in deinem Namen aufgenommen werden, richtig und passend fort: „und wer mich aufnimmt, nimmt nicht mich auf, sondern den, der mich gesandt hat.“ In ähnlicher Weise erschien er nicht, als er dies sagte, als er den Hl. Geist als Parakleten versprach, sowohl viel mehr als schwacher Mensch, als auch als letzter der Männer an jenem Abend, als er verraten wurde, bei jener geheiligsten Mahlzeit? litt er, sage ich, damals nicht am meisten in unserer Schwäche und er hatte keine schöne Gestalt noch Schönheit, weshalb wir ihn auch sahen, sagt der Prophet, und es war kein schöner Anblick, und wir ersehnten ihn als Verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt (Jes 53,2f), und sein Gesicht war gewissermaßen verborgen und verachtet? Ebenso fügte er, damit die Majestät des Hl. Geistes nicht kleiner schiene, sei es den damals Gegenwärtigen, sei es den Zukünftigen, deshalb weil ein Mensch dieser Art gesagt habe: „Den ich euch senden werde“, richtig und notwendigerweise hinzu: „vom Vater“, und, es wiederholend sagt er: der vom Vater, d.h. von der höchsten Göttlichkeit hervorgeht, woher sowohl geglaubt als auch erkannt werden muß, was der Höchste selbst ist. Durch dieses Gleichnis also muß, wie es schon gesagt worden ist, der Glaube unterstützt werden, damit er stärker ist; zumal da er nicht, wie da, wo er sagte „und wer mich aufnimmt“, gewissermaßen ein Handelsgeschäft unterstellte, indem er sagte, „er nimmt nicht mich auf, sondern den, der mich gesandt hat“; denn nicht, sage ich, wie dort, so hat er auch hier eine solche Redeweise gebraucht, so daß er sagte: Den ich euch senden werde, werde nicht ich senden, sondern der, der mich gesandt hat. (Joh 15,26)⁴²⁹

Rupert von Deutz stellt im 4. Buch („In Genesim IV“) der Schrift „De sancta trinitate et operibus eius“ die Verbindung Jesu Christi zum Volk Gottes und dessen Re-

⁴²⁹ PL 169, 1854, Sp.35f: „Itaque illud, quod cum dixisset Dei Filius: «Paracletum ego mittam vobis a Patre.» et addidit vel repetivit, dicens: «qui a Patre procedit:» et a Filio non procedit, verum etiam amplius magnificandam demonstrat majestatem procedentis, ne putet quis, et dicat haereticus, qui sperat ab homine, et non procedit ab ipsa substantia. Ecce per simile hoc, quod dicimus, nonnihil adjuvatur intelligentia fidei. Apud Marcum evangelistam cum dixisset: «Quisquis unum ex hujusmodi pueris receperit in nomine meo, me recepit,» continuo subjunxit: «Et quicumque me suscipit, non me suscipit, sed eum qui me misit.» Humilis enim erat homo inter homines, mortalis inter mortales apparebat, et homo tantum videbatur, et Deus esse non agnoscebatur. Proinde ne diceret aut cogitaret quis: Quid pro magno reputas te suscipi, aut quid magnum est in nomine tuo quemquam recipi, cum et tu homo sicut isti, quos vis in nomine tuo recipi? Recte et opportune prosecutus est, «et qui me suscipit, non me suscipit, sed eum qui me misit.» Similiter quando haec dicebat, quando Paracletum Spiritum sanctum promittebat, nonne et multo magis homo infirmus, et quasi novissimus virorum apparebat illa qua tradebatur vespera, in illa sacratissima coena? nonne, inquam, tunc maxime in infirmitate nostra laborabat, et non erat species ei, neque decor, unde et vidimus eum, inquit propheta, et non erat aspectus, et desideravimus eum despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem, et quasi absconditus vultus ejus, et despectus? Proinde ne majestas Spiritus sancti minor videretur, vel tunc praesentibus vel post futuris, ex eo quod homo ejusmodi dixisset: «Quem ego mittam vobis,» recte et necessario addidit, «a Patre,» et repetens, qui, inquit, a Patre, id est ab altissima procedit divinitate, unde et credi, vel agnosci debet quid sit altissimus ipse. Per hoc ergo simile, sicut jam dictum est, fides debet, ut firmior sit, adjuvari; praesertim quia non, sicut ubi dixit, «et qui me recipit,» quasi quamdam negotiationem supposuit dicens, «non me recipit, sed eum qui me misit:» non enim, inquam, sicut illic, ita et hic tali locutione usus est, ut diceret: Quem ego mittam vobis, non ego mittam, sed is qui me misit.“

aktion heraus. Der, der mit dem Gesetz auch die „Gebote der zweiten Tafel“ gegeben hat, erfährt, daß sich die, denen sie gegeben sind, unter Mißachtung dieser Gebote an ihm vergehen.

Also ist Noach von dem Weinberg, den er selbst gepflanzt hat, trunken geworden und ist selbst in seiner Hütte entblößt worden (Gen 9,20f). Christus ist vom Volke, dem er das Gesetz gegeben hat, selbst zu Tode gebracht und in demselben seinem Volke verachtet worden, weshalb auch seufzend Jesaja sagt: er hat keine Gestalt noch Hoheit. Und wir sahen ihn, und da war keine Gestalt, und wir ersehnten ihn als einen verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt. (Jes 53,2f).⁴³⁰

Die Gegenposition, nämlich die dankbare Aufnahme dessen, was Jesus Christus - als „Schmerzensmann“ - gegeben bzw. getan hat, ist im 11. Buch dieser Schrift („In Exodum II“) Gegenstand der Betrachtungen Ruperts. Der, der einst verachtet und ein „Schmerzensmann“ war, wird - und darin unterscheidet sich dieser Bezug auf die Passion von den Bezügen in den Perikopen - als Gott angesprochen. Es werden also die beiden für menschliches Denken nicht zu vereinbarenden Pole der Niedrigkeit und Herrlichkeit, konkret auf eine Person bezogen benannt.

Sonst aber, wenn ich nicht dieses stärkste Haupt hätte. Wie bisher, seitdem ich aus der Hand des Herrn den Kelch seines Zorns trank und trank bis auf die Hefe (Jes 51,17) wegen Adams Pflichtverletzung, wie bisher, sage ich, keiner da war, der mich ermunterte, von allen meinen Söhnen, die ich geboren habe (Jes 51,18), so würde ich auch bis in Ewigkeit schlafen wie ein verstricktes wildes Tier, voll vom Unwillen des Herrn (Jes 51,20). Dieser ist mein Gott, und ich werde ihn preisen, der Gott meines Vaters, und ich werde ihn erhöhen (Ex 15,2). Dieser, sage ich, einst verachtet und der letzte der Männer, ein Mann der Schmerzen und einer, der die Schwäche kennt (Jes 53,3), der sterbend ein solches Roß und einen solchen Reiter (Ex 15,1.21) so wegjagte, ist mein Gott. Er ist sowohl Mensch als auch mein Gott.⁴³¹

Rupert von Deutz bleibt dieser Linie, der Gegenüberstellung zweier scheinbar nicht zu vereinbarender Positionen auch im 28. Buch dieser Schrift („In Isaiam II“) treu. Und zwar stellt er hier den „Schmerzensmann“ dem Auferstandenen gegenüber, indem er auf den nicht mehr verachteten, sondern schönen Anblick des Auferstandenen verweist.

Wenn er nach drei Tagen von den Toten aufersteht und, in den Himmel aufgenommen, den Hl. Geist gibt, werden auch die Könige diese Lehre lernen, so daß sie ihren Mund vor ihm halten, keine Lästerung sprechen, sondern seine Herrlichkeit bekennen, vor Ehrfurcht vor ihm ihren Hochmut und königlichen Stolz vergessen und, indem sie ihren

⁴³⁰ CChr.CM 21, 1971, S.325: „Igitur noe de uinea quam plantauit ipse INEBRIATUS EST ET IN TABERNACULO SUO NUDATUS ipse est christus a populo cui legem dedit ipse morte affectus et in eadem gente sua despectui habitus unde et gemebundus isaias loquitur: NON EST SPECIES EI NEQUE DECOR ET UIDIMUS EUM ET NON ERAT ASPECTUS. ET DESIDERAUIMUS EUM DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM“

⁴³¹ CChr.CM 22, 1972, S.682: „Alias autem nisi caput istud fortissimum haberem sicut hactenus ex quo BIBI DE MANU DOMINI CALICEM IRAE EIUS ET POTAUIT USQUE AD FECES propter adae praeuaricationem sicut hactenus inquam NON FUIT QUI SUSCITARET ME EX OMNIBUS FILIIS MEIS QUOS GENUI ita et usque in sempiternum DORMIREM SICUT BESTIA ILLAQUEATA PLENA INDIGNATIONE DOMINI. ISTE DEUS MEUS ET GLORIFICABO EUM DEUS PATRIS MEI ET EXALTABO EUM. Iste inquam quondam DESPECTUS ET NOUISSIMUS UIRORUM UIR DOLORUM ET SCIENS INFIRMITATEM qui moriendo talem EQUUM et talem ASCENSOREM sic PROIECIT deus meus est. Et homo est et deus meus est.“

Mund unter seine Füße drücken, eine demütige Bitte vorbringen. Woher dies? Nämlich weil die, denen nicht von ihm erzählt worden ist, sehen werden, und die, die nicht gehört haben, geschaut haben (Jes 52,15). Welchen ist es nicht erzählt worden oder welche haben nicht gehört, außer den Völkern, die das Gesetz nicht empfangen, welche keine Propheten gehabt haben? Siehe sie haben selbst gesehen, siehe, sie haben selbst geschaut seinen nicht mehr verachteten, sondern schönen Anblick, weshalb sie auch mit dem Psalmen singen: (er ist) schön an Gestalt vor den Söhnen der Menschen (Ps 45,3). Wer hat dem, was wir gehört haben, Glauben geschenkt und wem ist der Arm des Herrn offenbart worden? Und er schoß auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. Er hat keine Gestalt und Hoheit. Wir sahen ihn, und da war keine Gestalt, und wir ersehnten ihn als einen verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt, und sein Anblick (war) gewissermaßen verborgen und verachtet, weshalb wir ihn auch nicht achteten (Jes 53,1-3). Dies ist es, was er oben sagte: Sein Anblick wird auf den Männern ruhmlos sein (Jes 53,14)⁴³²

Er setzt sich von seinen bisherigen Aussagen ab, indem er weder auf Herrlichkeit bzw. Niedrigkeit noch auf die Passion nach den Evangelienberichten, sondern im 28. Buch dieser Schrift („In Isaiam II“) mit dem Verweis auf den „Schmerzensmann“ auf den Grund für die Inkarnation, das Angebot einer neuen Gottesgemeinschaft für die Sünder, abhebt.

Denn nicht wegen der Gesunden und Stolzen, sondern wegen derer, denen es schlecht geht und die aufgegeben sind im Herzen, hat er mich als Arzt geschickt, nicht wegen der Gerechten, sondern wegen der Sünder hat er mich zum Mann der Schmerzen und einem, der die Schwäche kennt (Jes 53,3), zu einem sanftmütigen und von Herzen demütigen (Mt 11,29) Manne gemacht.⁴³³

Im 32. Buch dieser Schrift („In Daniele“) wendet sich Rupert jedoch wieder von der soteriologischen Dimension ab und rekurriert auf das Passionsgeschehen als den „Schmerzensmann“ betreffendes Geschehen.

Und Jesus (Jeschua) hatte unreine Kleider an und stand vor dem Angesicht des Engels, der antwortete und zu denen sprach, die vor ihm standen, mit den Worten: Nehmt die unreinen Kleider von ihm! Und er sagte zu ihm: Siehe, ich habe deine Ungerechtigkeit von dir genommen und dich mit Feierkleidern bekleidet. Und er sagte: Setzt einen reinen Kopfbund auf seinen Kopf! Und sie setzten einen reinen Kopfbund auf seinen Kopf und bekleideten ihn mit Feierkleidern (Sach 3,3-5). Auf welche Weise war Jesus (Jeschua) hier mit unreinen Kleidern bekleidet? Natürlich auf die Weise, gemäß der auch ein ande-

⁴³² CChr.CM 23, 1972, S.1536: „Cum post triduum resurrexerit a mortuis et in caelum assumptus dederit spiritum sanctum discent reges quoque hanc disciplinam ut os suum super ipsum contineant non loquantur blasphemiam sed confiteantur eius gloriam obliuiscantur eius respectu fastum reginamque superbiam pressoque sub pedibus eius ore humilem precem fundant. Unde hoc. Videlicet quia QUIBUS NON EST NARRATUM DE EO UIDEBUNT ET QUI NON AUDIERUNT CONTEMPLATI SUNT. Quibus non est narratum uel qui non audierunt nisi gentes quae legem non acceperunt quae prophetas non habuerunt. Ecce ipsae uiderunt ecce ipsae contemplatae sunt aspectum eius non iam despectum sed decorum unde et canunt cum psalmista : SPECIOSUS FORMA PRAE FILIIS HOMINUM. QUIS CREDIDIT AUDITUI NOSTRO ET BRACHIUM DOMINI CUI REUELATUM EST. ET ASCENDIT SICUT UIRGULTUM CORAM EO ET SICUT RADIX DE TERRA SITIENI. NON EST SPECIES EI NEQUE DECOR ET UIDIMUS EUM ET NON ERAT ASPECTUS ET DESIDERAUIMUS EUM : DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM. ET QUASI ABSCONDITUS UULTUS EIUS ET DESPECTUS UNDE NEC REPUTAUIMUS EUM. Hoc est quod supra dixit INGLORIOSUS ERIT SUPER UIROS ASPECTUS EIUS.“

⁴³³ a.a.O., S. 1553: „Nec enim propter sanos et superbos sed propter male habentes et contritos corde medicum misit me non propter iustos sed propter peccatores uirum dolorum et scientem infirmitatem uirum mitem et corde humilem fecit me.“

rer Prophet sagt: Und er schoß auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. Er hatte keine Gestalt und Hoheit. Wir sahen ihn, und da war keine Gestalt, und wir ersehnten ihn als einen verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt. Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud unsere Schmerzen auf sich. Und wir hielten ihn gewissermaßen für einen Aussätzigen und von Gott Geschlagenen und Gedemütigten etc. (Jes 53,2-4). So also, d.h. mit unreinen Kleidern bekleidet, stand Jesus (Jeschua) vor dem Angesicht des Engels, d.h. im Totenkampf des Leidens. Wenn wir dabei den „Engel“ im üblichen Wortgebrauch nehmen, dann hindert das nichts, ja es gefällt sogar noch mehr gemäß der Wahrheit des Evangeliums.⁴³⁴

Ebenso wie in der Schrift „De sancta trinitate et operibus eius“ schwankt die Verwendung der Bezeichnung „Schmerzensmann“ auch im 5. Buch des „Liber de divinis officiis“. Während Rupert den „Schmerzensmann“ zunächst in den Horizont der Evangelien, die vom Lebensweg des Irdischen erzählen, stellt, führt er ihn wenig später bei einem Vergleich mit dem Altar der Kirche ein. Hier steht er in Kontrast zu einer schönen Gestalt des Gottessohnes vor seiner Inkarnation. Er ist jedoch nicht als solcher, sondern als „Schmerzensmann“ Bild für den Altar.

Und ebenso, wenn die andere Lesung desselben Propheten deklamiert ist. Als jener diese aussprach, sah er ihn mit geistlichem Auge voraus in derselben Gestalt, in der er jetzt vom Evangelisten vor Augen gestellt wird, d.h. als einen, der keine Gestalt noch Hoheit hat, der aufschießt wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich, einen verachteten und letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt, verwundet wegen unserer Ungerechtigkeiten und wundgerieben wegen unserer Verbrechen, den Übeltätern gleichgerechnet und für die Übeltäter betend (Jes 53, 2f.5.12)⁴³⁵

Warum die Altäre entblößt werden. Denen, die wissen wollen, warum der Altar entblößt wird, ist es leicht klar, wenn sie vorher beachten, was der Altar selbst bedeutet. Er bedeutet aber Christus, weil er so im Gotteshaus hervorragt, wie Christus an Würde und Ehre im ganzen Leib der Kirche hervorragt. Wenn aber auch eine Autorität gewünscht wird, so fällt mir jene des Herrn ein, der durch Mose sagt: Ihr sollt mir einen Altar von Erde machen (Ex 20,24). Was der selige Gregor so auslegt: Gott einen Altar aus Erde machen ist auf die Inkarnation des Mittlers hoffen. Dann wird ja unser Geschenk von Gott angenommen, wenn auf diesen Altar unsere Demut, d.h. auf den Glauben an die Inkarnation des Herrn, legt, was auch immer sie tut. Auf den Altar aus Erde legen wir also das dargebrachte Geschenk, wenn wir unsere Handlungen durch den Glauben an die

⁴³⁴ a.a.O., S.1770: „ET IESUS ERAT INDUTUS UESTIBUS SORDIDIS ET STABAT ANTE FACIEM ANGELI. QUI RESPONDIT ET AIIT AD EOS QUI STABANT CORAM SE DICENS : AUFERTE UESTIMENTA SORDIDA AB EO. ET DIXIT AD EUM : ECCE ABSTULI A TE INIQUITATEM TUAM ET INDUI TE MUTATORIIS. ET DIXIT : PONITE CIDARIM MUNDAM SUPER CAPUT EIUS. ET POSUERUNT CIDARIM MUNDAM SUPER CAPUT EIUS ET INDUERUNT EUM MUTATORIIS. Quomodo hic iesus erat indutus sordidis uestibus. Eo nimirum modo iuxta quem et alius propheta loquitur : ET ASCENDIT SICUT UIRGULTUM CORAM EO ET SICUT RADIX DE TERRA SITIENI : NON EST EI SPECIES NEQUE DECOR. ET UIDIMUS EUM ET NON ERAT ASPECTUS ET DESIDERAUIMUS EUM DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM : UERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAUIT. ET NOS PUTAUIMUS EUM QUASI LEPROSUM ET PERCUSSUM A DEO ET HUMILIATUM ET CETERA-. Talis itaque id est sordidis indutus uestibus stabat iesus ante faciem angeli scilicet in agonia passionis ubi si angelum usitato uocabulo accipimus nihil impedit immo et magis placet iuxta ueritatem euangelii.“

⁴³⁵ CChr.CM 7, 1967, S.166: „Itemque altera lectione eiusdem prophetae declamata quam ille cum eloqueretur praeuidebat eum spiritali oculo in eodem schemate in quo nunc ab euangelista repraesentatur scilicet NON HABENTEM SPECIEM NEQUE DECOREM ASCENDENTEM SICUT UIRGULTUM ET SICUT RADICEM DE TERRA SITIENI DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM UULNERATUM PROPTER INIQUITATES NOSTRAS ET ATTRITUM PROPTER SCELERATA NOSTRA CUM SCELERATIS REPUTATUM ET PRO TRANSGRESSORIBUS EXORANTEM.“

Inkarnation des Herrn festmachen. Wenn wir daher den Altar bloß sehen, muß jenes des Gedächtnisses Würdige, was der Prophet in großartiger Weise klagend beweint, in unseren innersten Ohren ertönen und vor unseren innersten Augen erscheinen: Siehe, wir sahen ihn, und er hat keine Gestalt noch Hoheit, und wir betrachteten ihn als einen verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und einen, der die Schwäche kennt. Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud unsere Sünden auf sich (Jes 53,2-4). Daß dieses über sein Leiden gesagt ist, ist klar. Denn jener Schöne an Gestalt vor den Söhnen der Menschheit (Ps 45,3), der sich selbst ausleerte, indem er die Gestalt eines Sklaven annahm (Phil 2,7) erschien vor allem im Leiden als einer ohne Gestalt noch Hoheit und sein Anblick gewissermaßen als verborgen (Jes 53,2f). Denn vorher schritt er schön einher und wurde von allen hochgeschätzt, wie er im Hohenlied gepriesen wird: sein Leib ist elfenbeinern, mit Saphiren geschmückt (Hld 5,14), d.h. die Schwäche unserer Natur erglänzte zuweilen in jenem durch himmlische Wunder. Aber jetzt, da der Herr in ihn die Ungerechtigkeiten von uns allen gelegt hat, schoß er auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich (Jes 53,2). Jenes sein Antlitz und die Augen, aus denen, wie Hieronymus sagt, etwas Feuriges und Himmlisches strahlte beispielsweise als er die Verkäufer und Käufer aus dem Tempel warf, was ein unendliches Heer nicht tun könnte, jenes Antlitz, sage ich wurde jetzt verachtet, mit Ohrfeigen geschlagen, bedeckt, bespien. Gezaust wurden seine Wangen, die, wie Beete von Gewürzen (Hld 5,13) den nahe Herantretenden einen angenehmen Geruch atmen, so den Betrachtenden seine Güte und Sanftmut ausdrückten. Seine Hände, die so rasch bereit waren, Wunder göttlicher Wohltat zu vollbringen, so daß sie mit Recht goldene Stäbe voller Türkise (Hld 5,14) genannt worden sind, sind mit Fesseln gebunden, mit Nägeln durchbohrt worden. Wegen solcher Dinge ist gesagt worden: Und da war keine Gestalt in ihm und er hat keine Gestalt noch Hoheit (Jes 53,2). Außerdem gehört auch dies zur Ursache des entblößten Altars, daß derselbe unser Herr seiner Kleider beraubt worden ist. Denn als die Soldaten ihn gekreuzigt hatten, teilten sie sich seine Kleider und machten vier Teile, jedem Soldaten einen Teil (Joh 19,23).⁴³⁶

⁴³⁶ a.a.O., S.183: „Cur altaria nudentur. Cur altare nudetur scire uolentibus facile liquet si prius animaduerterint quid ipsum altare significet. Significat autem christum quia sic illud templo quomodo christus toti corpori ecclesiae dignitate et honore praeminet. Quod si et auctoritas desideratur occurrit illa domini dicentis per moysen : ALTARE DE TERRA FACIETIS MIHI. Quod beatus gregorius sic exponit : altare de terra deo facere est in incarnationem mediatoris sperare. Tunc quippe a deo nostrum munus accipitur quando in hoc altari nostra humilitas id est super dominicae incarnationis fidem posuerit quidquid operatur. In altari ergo de terra oblatum munus ponimus si actus nostros dominicae incarnationis fide solidamus. Cum itaque nudum altare conspicimus dignum illud memoria quod magnifice propheta flebiliter deplorat nostris intimis personare auribus nostris internis praesentialiter debet apparere conspectibus : ecce UIDIMUS EUM ET NON EST SPECIES EI NEQUE DECOR et nos CONSIDERAUIMUS EUM DESPECTUM ET NOUISSIMUM UIRORUM UIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM. VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET PECCATA NOSTRA IPSE PORTAUIT. Haec de passione eius dicta esse perspicuum est. Ille enim SPECIOSUS FORMA PRAE FILIIS HOMINUM qui SEMETIPSUM EXINANIUIT FORMAM SERUI ACCIPIENS maxime in passione sua uisus est NON HABENS SPECIEM NEQUE DECOREM ET QUASI ABSCONDITUS UULTUS EIUS. Nam antea decorus incedebat et magnificabatur ab omnibus quia sicut laudatur in canticis : UENTER EIUS EBURNEUS DISTINCTUS SAPHYRIS id est nostrae naturae infirmitas interdum caelestibus in illo resplendebat miraculis. At nunc quia dominus posuit in eo iniquitates omnium nostrum ASCENDIT SICUT UIRGULTUM CORAM EO ET SICUT RADIX DE TERRA SITIENTI illa facies eius et oculi ex quibus ut ait hieronymus igneum quiddam et sidereum radiabat uerbi gratia quando uedentes et ementes eiecit de templo quod infinitus facere non posset exercitus illa inquam facies nunc despiciebatur alapis caedebatur uelabatur conspuebatur. Vellebant GENAE EIUS quae SICUT AREOLAE AROMATUM gratum prope accedentibus spirant odorem ita contuentibus benignitatem eius exprimebant et mansuetudinem. MANUS eius quae ita faciles erant ad operanda miracula diuini beneficii ut merito dictae fuerint TORNATILES AUREAE PLENAE HYACINTHIS uinculis astrictae sunt clauis confixae sunt. Propter tallia dictum est : ET ASPECTUS IN EO NON EST et NON EST EI SPECIES NEQUE DECOR. Insuper et hoc ad denudati altaris causam pertinet quod idem dominus noster uestimentis suis spoliatus est. MILITES namque CUM CRUCIFIXISSENT EUM DIUISERUNT SIBI UESTIMENTA EIUS ET FECERUNT QUATTUOR PARTES UNICUIQUE MILITI PARTEM.“

In seinem Kommentar zu den zwölf kleinen Propheten greift Rupert von Deutz bei Gedanken über das Selbstverständnis Jesu Christi, die er anhand von Lk 4,16-21 entwickelt, nur in einer kurzen, für das Verständnis des Wortgebrauchs nicht ertragreichen Bemerkung auf Jesus Christus als „Schmerzensmann“ zurück.

... den Jesaja als Mann der Schmerzen (Jes 53,3) prophezeit hat.⁴³⁷

Intensiver befaßt sich Rupert dann wieder in seinem Kommentar zur Apokalypse mit dem „Schmerzensmann“. Er äußert sich im 1. Buch zu Jesus Christus als dem „Ersten und Letzten“, der sich als der „Letzte“ bezeichnen kann, da durch ihn alles erneuert ist, weil er gelitten hat und gestorben ist. Die Passion mit soteriologischen Implikationen, die schon im 28. Buch der Schrift über die Verherrlichung der Trinität und ihre Werke in bezug auf den „Schmerzensmann“ zu beobachten war, tritt auch hier wieder auf.

„Und als ich ihn sah, fiel ich wie tot zu seinen Füßen, und er legte seine rechte Hand auf mich mit den Worten: Fürchte dich nicht.“ (Offb 1,17) Denn jener, den er sah, „wie die Sonne leuchtet in ihrer Kraft,“ konnte deshalb als sterblicher Mensch in seiner Schwäche nicht stehen oder standhalten. So auch einst „als er auf dem Berge verwandelt worden war, vor ihnen, d.h. Petrus und Jakobus und diesem selbst, seinem Bruder Johannes, fielen sie auf ihr Angesicht und fürchteten sich sehr (Mt 17,6). Und wie hier gesagt ist, „und er legte seine rechte Hand auf mich mit den Worten: Fürchte dich nicht,“ (Offb 1,17f) so auch dort: „Und Jesus kam heran und berührte sie und sagte zu ihnen: Steht auf und fürchtet euch nicht (Mt 17,7). Wenn er nicht mit seiner Rechten hier und dort diesen oder jene berührt hätte, konnten sie das Licht und die Kraft, in der er leuchtete als eine solche Sonne, nicht aushalten. Also wird es auch nötig sein, daß alle, die jenen in jenem seinem himmlischen Reiche sehen sollen, damit sie sehen und durch das Sehen standhalten können, zur Rechten gestellt werden nach der Wahrheit des Evangeliums, mit der er sagt: „Und er wird die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken (Mt 25,33). Was es nämlich bedeutet, daß die Rechte auf jenem gelegt wird, der sich fürchtet und aus Furcht fällt, damit er aufstehen und sich nicht fürchten kann, das wird es dann bedeuten, daß alle Schafe zur Rechten gestellt werden, damit sie jene Klarheit sehen und nicht mit den linken Böcken herabfließen können, „wie das Wachs vom Angesicht des Feuers fließt (Ps 68,3). „Ich bin der Erste und der Letzte, und lebendig, und ich war tot, und siehe, ich bin lebendig in alle Ewigkeit und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle.“ (Offb 1,17f) Indem wir oben der Autorität Früherer folgten, daß der Engel diesem Johannes in der Gestalt Christi erschien, wegen jenes, was im Anfang gesagt worden ist: „und er bezeichnete (es) seinem Diener Johannes, indem er (es) durch seinen Engel sandte (Offb 1,1).“ Aber jetzt kann gefragt werden, warum der, der erschienen ist, sich als Christus bekannt hat durch so große und so offenbare Beschreibung: „Ich bin, sagt er, der Erste und der Letzte, und lebendig“, ... Aber auch an dieser Stelle darf nicht jeder beliebige Engel, sondern der verstanden werden, der wahrhaftig sagen kann: „Ich bin der Erste und der Letzte, und lebendig und ich war tot, und siehe ich bin lebendig in alle Ewigkeit.“ (Offb 1,17f) „Der Erste“ nämlich weil ich war „im Anfang das Wort“, Gott bei Gott, durch den alles gemacht ist,“ was dieses mein Haupt anzeigt, das so weiß ist vor Alter (Offb 1,14); und „der Letzte“, durch den alles erneuert ist, wie es anzeigen und bezeichnen jene meine messinggleichen Füße, nämlich kürzlich aus dem Schmelzofen herausgebracht (Offb 1,15), aus dem Ofen der Not oder des Leidens, in dem ich so der Letzte und den Menschen verächtlich schien, wie der Wurm und nicht der

⁴³⁷ PL 168, 1854, Sp.403: „... quem Isaias virum dolorum praenuntiavit“

Mensch verachtet wird (Ps 22,7), indem auch ein anderer Prophet sagt: „Und wir ersehnten ihn als Verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und der die Schwäche kennt (Jes 53,2f).“ „Und ich war tot“ nämlich auch ins Grab gelegt, drei Tage und drei Nächte, „und siehe, ich bin lebendig in alle Ewigkeit (Offb 1,18).“ Ich bin nämlich auferstanden und noch bei Gott, meinem Vater, und es ist wahr, was der Apostel von mir sagt, „er stirbt nicht mehr, über ihn wird der Tod keine Macht mehr haben (Röm 6,9).⁴³⁸

Im 2. Buch dieses Kommentars wird diese Interpretation verstärkt, indem sich Jesus Christus als „Schmerzensmann“ direkt an den Menschen „wendet“ als einer, der das Leiden selbst erfahren hat, obwohl er - im Unterschied zum Menschen - der Anteil an der Herrlichkeit hatte.

„Und dem Engel der Gemeinde von Smyrna schreibe: Dies sagt der Erste und der Letzte, der tot war und lebt: Ich weiß deine Not und deine Armut, aber du bist reich und wirst geschmäht von denen, die sagen, sie seien Juden, und sie sind es nicht, sondern sind eine Synagoge des Satans. (Offb 2,8f)“ ...“Dies sagt der Erste und der Letzte, der tot war und lebt. Dem Bedrängten setzt er den Ersten und Letzten, der tot war und lebt, vor Augen, damit er im Feuer, das zur Versuchung geschieht, sich nicht wundert, als ob ihm etwas Neues geschieht. Als ob hier der Geist demselben, den er trösten will, sagte: Du, von jedem zeitlichen Gipfel herabgeworfen, um der Gerechtigkeit willen wie ein durch Schande niedriger Mensch, und obendrein wirst du von Sklavenschlägen gebrannt (1 Petr 2,20). Aber wieviel ist das, wenn du auf den blickst, der für dich gelitten hat, dir ein Beispiel hinterlassend, damit du seinen Spuren folgst. Denn jener, obgleich er bei Gott der Erste und Kostbarste war, nach seiner einen Natur Sohn Gottes, nach seiner anderen Natur Sohn der unbefleckten Jungfrau; obgleich er, sage ich, so der erste und beste war und der Schönste vor den Söhnen der Menschen (Ps 45,3), war er bei den Menschen der Letzte, d.h. der Wertloseste, wie auch der Prophet seufzend sagt: „Wir sahen ihn, und es war kein schöner Anblick, und wir ersehnten ihn als einen Verachteten und den letzten

⁴³⁸ PL 169, 1854, Sp.860, 862: „Et cum vidissem eum, cecidi ad pedes ejus tanquam mortuus, et posuit super me dexteram suam dicens: Noli timere.» Quia ille quem videbat, «sicut sol iocet in virtute sua,» idcirco mortalis homo stare vel subsistere non potuit in infirmitate sua. Sic et quondam «cum in monte transfiguratus fuisset, ante eos videlicet Petrum et Jacobum, et hunc ipsum fratrem ejus Joannem, ceciderunt in faciem suam et timerunt valde.» Et quemadmodum istic [hic] dictum est, «et posuit dexteram suam super me dicens, noli timere,» ita et illic: «Et accessit Jesus et tetigit eos, dixitque illis: Surgite et nolite timere» Nisi dextera sua hic et illic tetigisset hunc vel illos, sustinere non poterant lucem vel virtutem, in qua lucebat ille talis sol. Ergo et universos, qui illum visuri sunt in illo coelesti regno suo, ut videre et videndo subsistere valeant, constitui oportebit ad dexteram, juxta veritatem Evangelicam qua dicit: «Et statuet oves a dextris suis, haedos autem a sinistris.» Quod enim est dexteram super istum timentem et prae timore cadentem poni, ut surgere et non timere possit, hoc erit tunc omnes oves a dextris constitui, ut claritatem illam videre, et non cum sinistris haedis defluere possint, «sicut fluit cera a facie ignis.» «Ego sum primus et novissimus, et vivus, et fui mortuus, et ecce sum vivus in saecula saeculorum, et habeo claves mortis et inferni.» Priorum sequentes auctoritatem diximus supra, quia Angelus visus est huic Joanni in figura Christi, propter illud quod in exordio dictum est, et significavit mittens per angelum suum servo suo Joanni. Sed quaeri nunc potest, cur is qui apparuit, Christum se tanta tamque manifesta professus est descriptione: «Ego sum, inquit, primus et novissimus, et vivus,» ... Sedet in isto loco non quemlibet Angelum, sed eum intelligi necesse est, qui veraciter dicat: «Ego sum primus et novissimus, et vivus et fui mortuus, et ecce sum vivus, in saecula saeculorum.» Primus videlicet quia eram «in principio Verbum, Deus apud Deum, per quem omnia facta sunt,» quod indicat hoc meum caput prae antiquitate tam candidum; et «novissimus,» per quem omnia restaurata sunt, sicut indicant vel significant isti pedes mei aurichalco similes, utpote nuper educti de camino ardenti, de camino tribulationis vel passionis, in qua ita novissimus et hominibus visus fui contemptibilis, quomodo contemnitur vermis et non homo, dicente quoque propheta alio: «Et nos desideravimus eum despectum et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem.» «Et fui mortuus,» videlicet etiam in sepulcro repositus, tribus diebus et tribus noctibus, «et ecce sum vivus in saecula saeculorum.» Resurrexi enim et adhuc cum Deo Patre meo sum, verumque est quod de me dicit Apostolus, «jam non moritur, mors illi ultra non dominabitur.»

der Männer, und wir hielten ihn gewissermaßen für aussätzig und von Gott geschlagen und gedemütigt (Jes 53,3f).“ So ist jener erste Gott, stehend in der Synagoge der Götter (Ps 82,1), auch der Letzte“ d.h. der Wertloseste zu gehen unter dem Urteil der Menschen. Was ist es also Großes, wenn du Mensch und nicht Gott um jenes willen von deiner beliebig kleinen Ehre herabgeworfen worden bist, wenn das, was du, ein Mensch nicht ohne Sünde, leidest, mit seinem Leiden verglichen wird, das der für dich gelitten hat, „der keine Sünde getan hat, und in seinem Munde wurde keine Hinterlist gefunden“? (Jes 53,9). Deshalb hat er gut und geziemend so begonnen: „Dies sagt der Erste und der Letzte.“ Worauf aber zielte es ab, auch dies hinzuzufügen: „der tot war und lebt“? Jedenfalls auf das Übermaß des Trostes, damit er weiß, daß der, der gemartert wird, den Spuren Christi folgend lebt (1 Petr 2,21), wie jener, „obgleich er tot war, jetzt lebt.“ Und warum sagt er: „Ich kenne deine Not und deine Armut.“ Das Wort, das er jetzt sagt: „Ich weiß“, muß streng und mit demselben Gewicht verstanden werden, mit dem der schon genannte Prophet von ihm gesprochen hatte: „Und wir sahen ihn als einen Mann der Schmerzen und als einen, der die Schwäche kennt (Jes 53,3). Er sagt: „einen, der die Schwäche kennt,“ anstelle dessen, daß er sagte: einen, der die Erfahrung der Schwäche hat. Deshalb auch hier: „ich kenne deine Not und deine Armut“, d.h. ich habe die Erfahrung der Not, die du leidest, und die Armut, die du erträgst, habe ich an mir selbst erfahren. Denn wer hat größere Not als ich ertragen? Und obgleich ich reich war, wer ist in solcher Armut herabgestiegen wie ich. Denn von mir sagt der Psalmist: „Und er verfolgte einen armen, bettelarmen Menschen, der zerstoßen war, ihn im Herzen zu martern (Ps 109,16).“ Im Gedenken an diese Erfahrung sagt der Apostel: „Wir haben keinen Priester, der nicht Mitleid mit unseren Schwächen haben kann; versucht aber in allem gemäß der Ähnlichkeit, ohne Sünde (Hebr 4,15). Denn er wurde versucht durch Hunger, Durst, Verfolgung und Tod, und daher sagt er: „ich kenne deine Not und deine Armut. (Offb 2,9)“⁴³⁹

⁴³⁹ a.a.O., Sp.871f: „Et angelo Smyrnae Ecclesiae scribe. Haec dicit primus et novissimus, qui fuit mortuus et vivit: Scio tribulationem tuam, et paupertatem tuam, sed dives es, et blasphemaris ab his qui se dicunt Judaeos esse, et non sunt, sed sunt synagoga Satanae.» ... «Haec dicit primus et novissimus, qui fuit mortuus et vivit.» Ei qui tribulatur ante oculos ponit primum et novissimum, qui fuit mortuus, et vivit, ut non miretur in fervore, qui ad tentationem fit quasi novi aliquid contingat. Ac si dicat hic spiritus eidem quem consolari vult: Tu a quolibet culmine temporali dejectus, propter justitiam quasi homo ignobilis opprobriis, et insuper plagis ureris servilibus. Sed quantum hoc est, si ad illum respicias, qui pro te passus est, tibi relinquens exemplum ut sequaris vestigia ejus? Ille namque cum apud Deum esset primus, et pretiosissimus, secundum alteram naturam Filius Dei, secundum alteram naturam Filius intemeratae Virginis; cum, inquam, sic esset primus et optimus, et prae filiis hominum speciosissimus, apud homines novissimus fuit, id est vilissimus, quemadmodum et propheta dicit gemebundus: «Nos vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus cum despectum, et novissimum virorum, et nos putavimus cum quasi leprosum, et percussam a Deo, et humilitatem.» Ita ille primus Deus stans in synagoga deorum, «et novissimus,» id est, vilissimus ire sub judicio hominum. Quid ergo magnum, si tu homo, et non Deus de tuo quantulocunque honore propter illum es dejectus, si quod pateris, homo non sine peccato, passioni ejus comparetur, quam pro te passus est, «qui peccatum non fecit, nec inventus est dolus in ore ejus?» Itaque bene ac decenter sic exorsus est: «Haec dicit primus et novissimus.» Quo autem pertinuit et hoc addere: «qui fuit mortuus, et vivit?» Nimirum ad magnum cumulum consolationis, ut sciat quia qui mortificatur, sequendo vestigia Christi vivet, quemadmodum ille, «cum fuerit mortuus, nunc vivit.» Et quid dicit: «Scio tribulationem tuam, et paupertatem tuam.» Quod nunc dicit, scio, vehementer, et eodem pondere dictum debet intelligi, quo jam dictus propheta dixerat de illo: «Et vidimus eum virum dolorum, et scientem infirmitatem.» Scientem dixit infirmitatem, pro eo ut diceret, experimentum infirmitatis habentem. Itaque et hic scio tribulationem tuam et paupertatem tuam, id est, tribulationis quam pateris experimentum habeo et paupertatem quam sustines in memetipso expertus sum. Quis enim majorem quam ego tribulationem sustinuit? Et cum dives essem, quis ad tantam ut ego paupertatem descendit? Etenim de me Psalmista dicit: «Et persecutus est hominem inopem et mendicum, et compunctum corde mortificare.» Hujus experimenti memor Apostolus dicit: «Non enim habemus pontificem, qui non possit compati infirmitibus nostris; tentatum autem per omnia pro similitudine absque peccato.» Tentatus namque est fame, siti, persecutione et morte, et inde «scio, inquit, tribulationem tuam, et paupertatem tuam.»

Als Beispiel qualvollen Schmerzes „dient“ der „Schmerzensmann“ bei der Beschreibung des apokalyptischen Weibes im 7. Buch des Kommentars zur Apokalypse. Es wird an dieser Stelle jedoch nicht erläutert, wie dieser Schmerz mit der Person, die ihn erträgt, verbunden ist, sondern Rupert von Deutz beschränkt sich auf das „Zitieren“.

„Und der Tempel des Herrn im Himmel wurde aufgetan, und die Lade seines Bundes wurde in seinem Tempel sichtbar. Und es erfolgten Blitze und Stimmen und Erdbeben und ein großer Hagelschlag. Und ein großes Zeichen erschien am Himmel: eine Frau mit der Sonne bekleidet und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Kopf eine Krone von zwölf Sternen, und sie war schwanger und schrie in ihren Geburtsschmerzen, und sie quält sich, damit sie gebiert.“ ...Wie also eine fleischlich schwangere Frau, wenn die Stunde des Gebärens bevorsteht, ganz im Denken an ihre Geburt aufgeht, solange sie in dieser Erwartung beschäftigt ist, solange sie die Qual erträgt, bis sie gebiert, so „schrie“, sagt er, auch jene so beschaffene geistlich schwangere Frau „in ihren Geburtsschmerzen, und sie quält sich, damit sie gebiert.“ Wir könnten ihre Schreie in großer Zahl erläutern, aber als Beispiel genügt hier eine Stelle im Propheten Jesaja: „Herr, wer glaubte unserem Hören, und wem ist der Arm des Herrn offenbart worden? Und er wird aufgehen wie ein Schößling vor ihm und wie eine Wurzel aus dürstender Erde. Er hat kein schönes Aussehen und keine Schönheit. Und wir sahen ihn, und es war kein schöner Anblick; und wir ersehnten ihn: einen Verachteten und den letzten der Männer, einen Mann der Schmerzen und der die Schwäche kennt; und sein Blick war gewissermaßen verborgen und verachtet, und wir haben ihn nicht geschätzt. Wahrlich, er trug selbst unsere Krankheiten und unsere Schmerzen ertrug er selbst (Jes 53,4). Als die hl. Propheten, indem sie dieses und dem Ähnliches schrien und Schmerz empfanden, wollten sie da etwa nicht, daß die Ursache ihres selben Schreiens und Schmerzes sich ereigne oder gewiß sei? Im Gegenteil, sie wünschten sie sehr herbei, indem der Herr es selbst bezeugt, wenn er sagt: „Glücklich die Augen, die sehen, was ihr seht. Denn ich sage euch, daß viele Propheten und Könige sehen wollten, was ihr seht, und es nicht gesehen haben, und hören was ihr hört, und es nicht gehört haben (Lk 10,24).“⁴⁴⁰

Die Rede des Rupert von Deutz weist also in bezug auf den „Schmerzensmann“ eine weite Spannbreite an Aussagen auf. Sie reichen von der Passion als historisch fixierbarem Geschehen über die Betrachtung des Gegensatzes von Herrlichkeit und Niedrigkeit in einer Person bis hin zu dem durch das Leiden Bewirkten, d.h. sie

⁴⁴⁰ a.a.O., Sp.1039, 1042: „Et apertum est templum Domini in caelo, et vias est area testamenti ejus in templo ejus. Et facta sunt folgura, et voces, et terrae motus et grando magna. Et signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole, et luna pedibus ejus, et in capite ejus corona sellarum duodecim, et in utero habens, et clamabat parturiens, et cruciatur ut pariat.» ... Igitur quomodo mulier carnaliter gravida, instante hora pariendi tota est in meditatione partus sui, tandiu in illa expectatione occupata est, tandiu cruciatum sustinet donec pariat, ita et illa talis mulier spiritaliter praegnans, «clamabat, inquit, parturiens, et cruciatur ut pariat.» Clamores ejus multos ad medium proferre possemus, sed exempli gratia unus hic in Isaia propheta sufficit locus: «Domine, quis creditit auditui nostro, et brachium Domini cui revelatum est? Et ascendet sicut virgultum coram eo, et sicut radix de terra sitiendi. Non est species ei neque decor. Et vidimus eum, et non erat aspectus; et desideravimus eum: despectum et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit.» Haec et his similia dicentes sancti prophetae cum clamarent et dolerent, nunquid ejusdem clamoris vel doloris sui causam evenire, certamve esse nolebant? Imo maxime cupiebant, ipso attestante Domino cum dicit: «Beati oculi qui vident quae vos videtis. Dico enim vobis, quod multi prophetae et reges voluerunt videre quae vos videtis, et non viderunt; et audire quae vos auditis, et non audierunt.»

schöpfen die in Jes 53 angelegten Möglichkeiten aus und gehen - etwa mit der bildhaften Verwendung für die Schmucklosigkeit des Altars - sogar darüber hinaus. Neben Rupert von Deutz spricht bzw. schreibt auch Bernhard von Clairvaux oft vom „Schmerzensmann“. Da er aber in einer der beiden Darstellungen einer Florentiner Handschrift⁴⁴¹ unmittelbar mit einer „Schmerzensmandarstellung“ in Verbindung gebracht wird, erscheint eine Nachprüfung der Verwendung der Bezeichnung bei ihm besonders wichtig. In seiner als Predigt zum Mittwoch der Karwoche überlieferten Betrachtung sucht Bernhard den „Schmerzensmann“ in Gegensatzbegriffen zu beschreiben. Er ist der Letzte und der Höchste, der Demütige und der Erhabene, der Spott der Menschen und der Ruhm der Engel. Und kurz danach wird er als der, der die Sünden der Menschen trägt, erwähnt.

Wir sahen ihn, sagt er, und er bot keinen (schönen) Anblick (Jes 53,2), auch nicht als einen Schönen an Gestalt vor den Söhnen der Menschen (Ps 45,3), sondern als einen Spott der Menschen (Ps 22,7), gleichsam einen Aussätzigen (Jes 53,4), den letzten der Männer, gewiß einen Mann der Schmerzen (Jes 53,3), von Gott geschlagen und gedemütigt (Jes 53,4), so daß er keine (schöne) Gestalt noch Schönheit hatte (Jes 53,2). O über den Letzten und Höchsten! O über den Demütigen und Erhabenen! O über den Spott der Menschen und Ruhm der Engel! Niemand ist erhabener als jener, niemand demütiger! Schließlich wurde er mit Speichel benetzt, mit Schimpf und Schande überhäuft, zum schimpflichsten Tode verurteilt, den Übeltätern gleichgerechnet (Jes 53,12).⁴⁴²

Fürwahr er trug unsere Krankheit und lud unsere Schmerzen auf sich (Jes 53,4), der Mann der Schmerzen (Jes 53,3), elend und voller Schmerzen (Ps 69,30), versucht in allem, doch ohne Sünde (Hebr 4,15).⁴⁴³

Auch in der 5. Predigt zum 1. Sonntag im November bedient sich Bernhard von Clairvaux der Entgegensetzung, doch nicht der Entgegensetzung von Begriffen, sondern der Entgegensetzung von zwei „ganz unähnlichen“ Jesajavisionen. Beide Visionen sind von Bernhard von Clairvaux christologisch gedeutet worden, d.h. für ihn beschreiben beide - jeweils unter verschiedenen Blickwinkeln - Jesus Christus.

Auf welche Weise von diesen also, werden wir glauben, hat ihn Jesaja gesehen, als er sagte: Ich sah den Herrn auf einem hohen und erhabenen Thron sitzen (Jes 6,1)? Denn ganz unähnlich war dasjenige Gesicht, von dem derselbe Prophet an anderer Stelle sagt: Wir sahen ihn, und er hatte keine Gestalt noch Schönheit (Jes 53,2), und wir hielten ihn gewissermaßen für einen Aussätzigen und von Gott Geschlagenen und Gedemütigten (Jes 53,4). Derselbe sah in beiden Fällen denselben; aber er sah ihn nicht auf dieselbe Weise und insofern gewissermaßen nicht als denselben. Denn dort sah er ihn blau von Schlägen, mit Schimpf und Schande überhäuft, geplagt von Martern, angegriffen von Ungerechtigkeiten. Er sah ihn schließlich verachtet, er sah ihn hängen, er sah ihn um unserwillen sterben und sagte: Um unserer Verbrechen willen ist er wundgerieben, durch

⁴⁴¹ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

⁴⁴² Bernardi opera V, 1973, S.58, Z.4-10: „VIDIMUS, inquit, EUM, ET NON ERAT EI ASPECTUS, nec SPECIOSUM FORMA PRAE FILIIS HOMINUM, sed OPPROBIUM HOMINUM, TAMQUAM LEPROSUM: NOVISSIMUM VIRORUM, plane VIRUM DOLORUM, A DEO PERCUSSUM ET HUMILITATUM, ita ut NULLA ESSET EI SPECIES NEQUE DECOR. O NOVISSIMUM, et altissimum! O HUMILEM, et sublimem! O OPPROBRIUM HOMINUM, et gloriam angelorum! Nemo illo sublimior, neque humilior. Denique sputis illitus est, opprobriis saturatus est, morte turpissima condemnatus est, CUM SCELERATIS REPUTATUS EST.“

⁴⁴³ a.a.O., S.64, Z.13-15: „VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT, VIR DOLORUM, PAUPER ET DOLENS, TENTATUS PER OMNIA ABSQUE PECCATO.“

*dessen blaue Flecken wir geheilt sind (Jes 53,5). Dort, sage ich, erschien er als letzter der Männer und verachtet (Jes 53,3), hier aber war die ganze Erde voll von seiner Herrlichkeit. Dort ein Mann der Schmerzen und einer, der die Schwäche kennt (Jes 53,3), hier der thronende Herr.*⁴⁴⁴

In einer seiner Sentenzen, nämlich der Sentenz 70 der dritten Serie, ist es - ähnlich der Florentiner Handschrift⁴⁴⁵ - die die Lebensführung beeinflussende Liebe, die im Blickpunkt steht. Jesus Christus wurde zum „Schmerzensmann“, um den Menschen zur Liebe um seines Handelns willen anzuregen.

*Als das Bild Gottes, der Gottessohn, sah, wie der Engel und der Mensch, die nach seinem, das heißt nach Gottes Bild, geschaffen und dennoch nicht wie er, das heißt Bild Gottes waren, durch das ungeordnete Streben nach dieser Bildhaftigkeit und Gleichheit zugrunde gingen, sprach er: O weh! Nur das Elend bleibt ohne Neider, zu Hilfe kommen aber muß man dem, dem zu helfen die Gerechtigkeit nicht verbietet. Ich zeige mich also dem Menschen als ein verachteter Mensch und der letzte der Männer, ein Mann der Schmerzen und einer, der die Schwäche kennt (Jes 53,3), damit er in mir die Demut mit Eifer liebt und nachahmt, damit er durch sie zur Ehre gelangt, der er eilig nachgelaufen ist, ...*⁴⁴⁶

Die einzige Stelle, an der die Bezeichnung des „Schmerzensmannes“ von Bernhard von Clairvaux nicht für Jesus Christus sondern für einen Menschen gebraucht wird, findet sich in der 3. Predigt zum Fest der Aufnahme Mariae. Bernhard fordert hier eine Entscheidung in der Lebensführung. Doch die von ihm zu diesem Zweck angeführten Beispiele bilden nach dem biblischen Zeugnis keinen Gegensatz. Daniel, der als „Negativfigur“ eingeführt wird, ist dies nicht, sondern erhält von Gabriel als Mann, der von Gott geliebt wird, Unterweisung. Ijob, der demgegenüber das Erstrebenswerte verkörpert, ist als „Schmerzensmann“ gekennzeichnet. Er ist dies in bezug auf sein, als Prüfung auferlegtes Leiden.

Andererseits sage ich, damit sich niemand wegen Unkenntnis entschuldigen kann: Es gebührt sich für dich, Bruder, den nichts angeht, was den Bau und die Steuerung der Arche Noachs zwischen den Wogen der Sintflut betrifft, entweder ein Mann der Sehnsichte

⁴⁴⁴ PL 183, 1862, Sp.354f: „Quonam igitur modo ex his vidisse eum credemus Isaiam, cum diceret: Vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum? Longe enim per omnem modum dissimilis ea visio fuit, de qua alibi idem propheta: Vidimus eum, inquit, et non erat ei species neque decor: et aestimavimus eum tanquam leprosum, et percussum a Deo, et humiliatum. Idem utrobique vidit eumdem; sed non vidit eodem modo, ac per hoc quodam modo non eumdem. Ibi enim vidit eum lividum plagis, saturatum opprobriis, afflictum supplicii, lacessitum injuriis. Vidit denique contemptibilem, vidit pendentem, vidit propter nos morientem, et ait: Attritus est propter scelera nostra, cujus livore sanati sumus (Isai. LIII, 2-5). Ibi, inquam, novissimus virorum apparuit et despectus; hic autem plena erat omnis terra majestate ipsius. Ibi vir dolorum, et sciens infirmitatem; hic Dominus sedens.“

⁴⁴⁵ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

⁴⁴⁶ Bernhard von Clairvaux 4, 1993, S.462, Z.5-7: „Videns imago Dei, Deus Filius, angelum et hominem, qui facti erant ad ipsam, id est ad imaginem Dei, non tamen quod ipsa, id est imago Dei, per ordinatum imaginis et similitudinis eius appetitum perisse: «Heu!», inquit, «sola miseria caret invidia; sed subveniendum est ei, cui subvenire non prohibet iustitia. Exhibeo igitur me homini hominem DESPECTUM ET NOVISSIMUM VIRORUM, VIRUM DOLORUM ET SCIENTEM INFIRMITATEM, ut zelet et imitetur in me humilitatem, per quam perveniat ad gloriam, ad quam praepropere festinavit, ...“

(Dan 9,23; 10,11.19) zu sein, wie es Daniel war, oder mit dem seligen Ijob ein Mann der Schmerzen und einer, der die Schwäche kennt (Jes 53,3).⁴⁴⁷

Sowohl bei Rupert von Deutz als auch bei Bernhard findet sich keine feste Verwendung der Bezeichnung „Schmerzensmann“. Die Situation ist damit der bei den frühen abendländischen „Schmerzensmandarstellungen“ beobachteten analog. Die schriftlichen Quellen kennen jedoch - dies wird schon durch die Prüfung bei zwei Autoren deutlich - über die Darstellungen hinausgehende Varianten. Bei Rupert von Deutz sind dies der explizite Bezug auf die Passion als Geschehen, die Konfrontation mit anderen Beschreibungen Jesu Christi und die Gleichsetzung mit Gegenständen, wie dem Altar, bei Bernhard von Clairvaux der Bezug auf den Lebensweg eines Menschen. Der Schwerpunkt der schriftlichen Zeugnisse zum „Schmerzensmann“ liegt in der 1.H.12.Jhs. bzw. in der Mi 12.Jhs. und damit zeitlich gesehen vor den frühesten Darstellungen⁴⁴⁸. Er liegt außerdem - auch dies zeigt die Überlieferung recht deutlich - in starkem Maße in der monastisch geprägten Theologie.

Das Problem der Menschheit
Jesu Christi außerhalb der
monastischen Tradition

Doch auch außerhalb der Klostermauern war Jesus Christus nach seiner menschlichen Natur im 12.Jh. Gegenstand von Überlegungen. So erscheinen um 1150/52 die „Sententiarum libri quattuor“ des Petrus Lombardus (um 1100-1160), die zwar „das dogmatische Lehrbuch der folgenden Jahrhunderte geworden“⁴⁴⁹ sind, jedoch in den christologischen Aussa-

⁴⁴⁷ PL 183, 1862, Sp.423: „Iterum dico, ne quis de ignorantia habeat excusationem: oportet te, frater, ad quem de fabricanda seu regenda inter undas diluvii Noe arca nihil spectat, aut VIRUM esse DESIDERIORUM, ut Daniel erat; aut cum beato Job VIRUM DOLORUM, ET SCIENTEM INFIRMITATEM.“

⁴⁴⁸ Die zeitliche Ansetzung des ersten Auftretens von „Schmerzensmandarstellungen“ ist sehr unsicher. Es wird das 12.Jh. angenommen, doch die in Frage kommenden erhaltenen Beispiele sind nur ungenau zu datieren. Als die ältesten erhaltenen abendländischen Darstellungen sind anzusprechen: Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4); Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5); Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6); Mailand, (ehem.) Slg. Hoeppli, ms 16 (Abb.13) und München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7). 1. Die Handschrift 26 des Corpus-Christi-College Cambridge schließt ihre Ausführungen zu historischen Ereignissen 1233 ab und setzt diese in einem Folgebund mit den Ereignissen ab 1234 fort, so daß die auf dem letzten Blatt des ersten Bandes eingefügte Darstellung vermutlich nach 1233 entstanden ist. Doch ist dies keinesfalls sicher. 2. Das Missale von Cividale wird wegen der enthaltenen 1254 einsetzenden Ostertabellen um 1254 entstanden sein. 3. Die Patene aus Werben wird der Mi 13.Jh. zugeordnet. 4. Das Mailänder Choralbuch wird ins 13.Jh. datiert, jedoch von Belting (Belting, H.: Bild, 1981, S.306) - ohne Begründung - auf Mi 13.Jh. präzisiert, so daß alle Beispiele in dieser Hinsicht bisher nur recht vage bestimmt sind. 5. Die Ansetzung für die Münchner Psalterhandschrift schließlich schwankt zwischen der 1.H.13.Jh. (Leidinger, G.: Meisterwerke, 1920, S.28) und um 1270 (Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.181 und Belting, H.: Bild, 1981, S.256), wird mehrheitlich aber mit um 1250 angegeben.

Als die ältesten byzantinischen Darstellungen sind anzusprechen: Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2); Oxford, Magdalen College, ms gr 3, fol 104v (Abb.3); Kastoria, Klosterkirche, Ikone (Abb.12). 1. Die Nowgoroder Ikone, die in der Forschung als Werk des 12.Jhs. angesprochen wird, wurde bei Ausgrabungen in Nowgorod gefunden. Da sie sich aber in einer Grabungsschicht befand, die nicht durchgehend dem 12.Jh. zuzuordnen ist (vgl. Os, H.W.van: Discovery: JournWarb 41, 1978, S.68), bleibt ihre zeitliche Ansetzung - da keine zusätzlichen „Informationen“ zu ermitteln sind - vage. 2. Die Randzeichnung in einer Oxforder Handschrift des 11.Jhs. ist nachweislich nachträglich eingefügt worden. Die zeitliche Ansetzung dieser Veränderung ist allerdings bisher nicht geklärt. 3. Als drittes Beispiel ist in diesem Zusammenhang die bilaterale Ikone in Kastoria anzuführen. Auch bei dieser Darstellung ist die Frühdatierung ins 12.Jh. nicht sicher, doch durch stilvergleichende Betrachtungen (Holy Image, 1988, S.174: „The rougher modelling and the decidedly linear treatment of the face have close affinities with works from the end of the 12th century at Kurbinovo and in the Church of the Ayioi Anargyroi at Kastoria“) wahrscheinlich gemacht.

Die aufgeführten Darstellungen zeigen also, daß der Nachweis der Entstehung im 12.Jh. mit den bisher vorliegenden Erkenntnissen nicht sicherzustellen ist. Der sprachliche Befund ist m.E. als Stütze geeignet.

⁴⁴⁹ Heussi, K.: Kompendium, 1981, § 53s, S.202, vgl. auch Hauschild, W.-D.: Lehrbuch, 1995, S.574

gen⁴⁵⁰ angefochten und 1177 von Papst Alexander verurteilt⁴⁵¹ wurden. Denn: „Trotz der bewußt traditionalistischen Einstellung unterliefen dem Lombarden einige Sätze, die zu späteren Beanstandungen führten. Er hatte bei der Darstellung der Christologie die Anschauung verzeichnet, bei der Inkarnation habe der Logos, der zuvor ohne Gewand gewesen sei, nicht einen vollständigen Menschen angenommen, sondern sei lediglich mit einem Leibe und einer Seele wie mit einem Gewande (*velut indumento*) bekleidet worden; auf diese Weise sei der Logos unverändert geblieben, die menschliche Natur aber sei als reine Zuständlichkeit (*habitus*) zu betrachten. Da der Lombarde die Frage nicht mit einer eigenen Entscheidung abschloß, wurde ihm vorgeworfen, diese Meinung sei seine eigene Überzeugung, und er neige zum Nestorianismus.“⁴⁵² „Gewichtiger war der Vorwurf, der sich auf eine Schlußfolgerung aus dieser Auffassung gründete. Bei der Erörterung der Frage, ob Christus nach seinem Menschsein als Person, das heißt als Individuum (*aliquid*) beurteilt werden könne, zitierte der Lombarde als abschließende Meinung die Auffassung, von seinem Menschsein her sei Christus nicht Person und auch nicht »ein etwas« (*aliquid*, das heißt ein Individuum). Diese abgekürzte Redeweise, die den trinitarischen Gedanken wahren sollte, wurde als christologischer »Nihilianismus« mißverstanden: Die Unvollständigkeit der menschlichen Natur werde gelehrt, da Christus nicht als wahrer Mensch bezeichnet sei.“⁴⁵³ Papst Alexander III., der

⁴⁵⁰ Sent III dd 2f, 5f und 15-18, In: PL 192, 1880, Sp.759-763, 764-772, 785-795

⁴⁵¹ Denzinger, H.: Kompendium, 1991, Nr.749, S.329: Brief „Cum in nostra“ an Erzbischof Wilhelm von Sens, 28. Mai 1170

Cum in nostra esses olim praesentia constitutus, tibi viva voce iniunximus, ut suffraganeis tuis Parisius tibi ascitis ad abrogationem pravae doctrinae Petri quondam Parisiensis episcopi, qua dicitur quod Christus secundum quod est homo, non est aliquid, omnino intenderes et efficacem operam adhiberes. Inde siquidem est, quod fraternitati tuae per Apostolica scripta mandamus, quatenus ... suffraganeos tuos Parisius convoces et una cum illis et aliis viris religiosis et prudentibus praescriptam doctrinam studeas penitus abrogare et a magistris et scholaribus ibidem in theologia studentibus Christum sicut perfectum Deum, sic et perfectum hominem ex anima et corpore consistentem praecipias edoceri.

Als Du einst in Unserer Gegenwart eingesetzt wurdest, haben Wir Dir mündlich aufgetragen, Du sollest Deine Suffraganbischöfe in Paris bei Dir versammeln und mit allem Nachdruck der verkehrten Lehre des Petrus, des ehemaligen Bischofs von Paris, hinwirken, in der gesagt wird, daß Christus, insofern er Mensch ist, kein Etwas sei, und Dich wirksam darum bemühen. Daher kommt es also, daß Wir Deiner Brüderlichkeit durch Apostolische Schreiben auftragen, daß du ... Deine Suffraganbischöfe nach Paris zusammenrufst und ihnen und anderen religiösen und klugen Männern die eben beschriebene Lehre gänzlich abzuschaffen suchst und vorschreibst, daß von den Professoren und Studenten, die sich dort mit der Theologie befassen, Christus, so wie als vollkommener Gott, so auch als vollkommener Mensch gelehrt wird, der aus Seele und Leib besteht.

⁴⁵² Adam, A.: Dogmengeschichte 2, 1986, S.84; Sent III d 6,6, In: PL 192, 1880, Sp.770: „Sed sic illa duo, scilicet animam et carnem, Verbi personae vel naturae unita esse aiunt, ut non ex illis duobus, vel ex his tribus aliqua natura vel persona fieret sive componeretur, sed illis duobus velut indumento Verbum Dei vestiretur, ut mortalium oculis congruenter appareret.“

⁴⁵³ ebd.; Sent III d 10,1, In: PL 192, 1880, Sp.777: „Solet etiam a quibusdam inquiri utrum Christus secundum quod homo, sit persona vel etiam sit aliquid ... Si vero secundum quod homo, est rationalis substantia, ergo persona, quia haec est definitio personae, substantia rationalis individuae naturae. Si ergo secundum quod homo est aliquid, et secundum quod homo persona est. Sed e converso, si secundum quod homo persona est, vel tertia in Trinitate, vel alia; sed alia non, ergo tertia in Trinitate persona. At si secundum quod homo persona est tertia in Trinitate, ergo Deus. Propter haec inconvenientia et alia, quidam dicunt Christum secundum hominem non esse personam, nec aliquid, nisi forte secundum sit expressivum unitatis personae.“

1170 „den Irrtum des Petrus Lombardus in bezug auf die Menschheit Christi“⁴⁵⁴ feststellte, äußert sich 1177 in gleicher Sache und verbietet, zu lehren, „daß Christus kein Etwas sei, insofern er Mensch ist“, „weil er, so wie er wahrer Gott <ist>, so wahrer Mensch ist, aus vernunftbegabter Seele und menschlichem Fleische bestehend.“⁴⁵⁵. D.h. die Fragen zur Menschheit Jesu Christi beschäftigen - mehr oder weniger freiwillig - Rom. In Konstantinopel gab es um die Mi 12.Jhs. eine Diskussion⁴⁵⁶ als „Demetrios, ein Rhomäer aus dem Ort Lampe, der Gegend Asien“⁴⁵⁷, der einige Reisen ins Abendland unternommen hatte⁴⁵⁸, nach einem Aufenthalt in Deutschland⁴⁵⁹ eine Anschauung, nach der Christus zu gleicher Zeit Gott gegenüber „inferior“ und ihm gleich sei⁴⁶⁰, „mitbrachte“. Er griff diese Anschauung⁴⁶¹ an und berief sich auf die Aussage Jesu in Joh 14,28: „Mein Vater ist größer als ich.“⁴⁶² Demetrios drängte also auf eine klare Entscheidung zugunsten des „inferior“ und ließ sich von dieser Meinung auch durch ein Gespräch mit Kaiser Manuel I, der auf die Zwei-Naturen-Lehre verwies, nicht abbringen. Demetrios suchte und fand Anhänger für seine Auffassung. Kaiser Manuel I sah daraufhin „in einem Konzil den besten Weg, die Sache aus der Welt zu schaffen. Es trat 1166 im Blachernen-Palast in Konstantinopel unter Vorsitz des Kaisers und in Gegenwart der kaiserlichen Familie zusammen.“⁴⁶³ Die Entscheidung des Konzils fiel zugunsten Kaiser Manuels I aus, d.h. man blieb bei der in Chalcedon verabschiedeten Verhältnisbestimmung der Naturen Jesu Christi und bezieht Joh 14,28 hauptsächlich auf das „geschaffene und leidensfähige Fleisch“⁴⁶⁴. Es stand damit „die Beurtei-

⁴⁵⁴ Denzinger, H.: Compendium, 1991, Nr. 749, S. 329

⁴⁵⁵ HDThG 1, 1988, S. 613

⁴⁵⁶ Ihr ging eine andere Kontroverse in Konstantinopel voraus, und zwar die „über die Interpretation eines Wortes der Chrysostomos-Liturgie an Christus: „Du bist Opfernder und Opfer, Empfänger und Gabe“ - eine Kontroverse, deren Anlaß zunächst kein anderer war, als Rivalitäten zwischen den Didaskalen und Diakonen der Großen Kirche“ (Beck, H.-G.: Geschichte, 1980, D 167).

⁴⁵⁷ Ioannis Cinnami epitome, 1836, S. 251: „Δημήτριος, Ῥωμαῖος μὲν γένος Λάμπης δὲ κώμης ὠρμημένος Ἀσιανῆς“

⁴⁵⁸ ebd.: „οὗτος πολλάκις περὶ τὴν ἐσπέραν καὶ ἔθνη πρεσβεύσας τὰ Ἱταλικά κορυφῆς μεστὸς ἐπανήει...“

⁴⁵⁹ ebd.: „τότε δὲ ἐκ τῆς χώρας ἀναζεύξας Ἀλαμανῶν διαφανῶς ἕτεροφρονεῖν τὰ τῆδε διετείνετο ἔθνη...“

⁴⁶⁰ ebd.: „ἐλάσσω τὸν αὐτὸν καὶ ἴσον τῷ φύσαντι θεῷ λέγειν τολμῶσι.“

⁴⁶¹ Nach Classen, P.: Konzil: Byz 48, 1955, S. 346-351 handelt es sich dabei um Gedanken des Gerhoch von Reichersberg.

⁴⁶² Ioannis Cinnami epitome, 1836, S. 252: „φησὶ γάρ που· ὁ πατήρ μου μείζων μού ἐστι.“

⁴⁶³ HDThG 1, 1988, S. 346

⁴⁶⁴ Nicetae Choniatae historia, 1975, S. 211f: „Μετὰ χρόνου δὲ τινὰς τὴν „ὁ πατήρ μου μείζων μού ἐστι“ τοῦ θεανθρώπου φωνὴν προθεῖς εἰς ἐξέτασιν ὀλίγα ταῖς τῶν πατέρων προσσχῶν ἐξηγήσεις, καὶ ταῦτα διαφόροι οὐσαι καὶ ἱκαναῖς πρὸς τὴν τοῦ ζητουμένου παράστασιν καὶ σαφήνειαν, ἐφερμηνεύσεις οἰκείας εἰσήνεγκε, φιλονεικῶς τῶν ἀπαξ δοξάντων περιεχόμενος καὶ πρὸς τὸ οἰκεῖον ἀνθέλκων βούλημα καὶ ὁ κυρώσειν προέθετο τὰς μηδὲν τῇ ἀληθείᾳ λυμαινομένας ἀλλὰ θεοσόφως λεχθεῖσας ῥήσεις τῶν μακαρίων διδασκάλων τῆς οἰκουμένης. τῶν μὲν γὰρ λεγόντων τῷ αἰτίῳ εἰρησθαι μείζονα, τῶν δὲ κατὰ τὸ ἀνθρώπινον ἐξεληφόντων καὶ τῷ προσλήμματι, οὐ τῷ Λόγῳ τὴν φωνὴν αὐτὴν ἀπονευαμένων, ὥσπερ καὶ τὸ πρὸς τὸν πατέρα πορεύεσθαι καὶ τὸ ἔρχεσθαι τοῦ κόσμου τὸν ἄρχοντα καὶ ἐρευθῶντα μηδὲν ὄλως εὐρίσκειν ἐν αὐτῷ, τινῶν δὲ περὶ τοῦ Λόγου τὸ μείζον ἐκλαβομένων, οὐχ ἀπλῶς δὲ καὶ κατ' οὐσίαν, ἀλλὰ διὰ τὴν ἐν τῷ ἐνανθρωπησῆαι ἄκραν κένωσιν καὶ ταπεινώσιν, καὶ ἄλλων ἄλλως εὐσεβῶς μέντοι ἐκδεξαμένων, ταύτας οὐκ οἶδ' ὅπως ἀποστέρξας ὡς οὐχ ἱκανῶς περὶ τοῦ προκειμένου εἰπούσας καὶ ἐτέρως αὐτὸ διηρημένον. Ἀμέλει καὶ σύνοδον συγκροτήσας καὶ ἅπαν ὅσον τοῖς θεοῖς ἔχαιρε δόγμασι συναθροίσας ἐνήγεν ἕκαστον ἐν τόμῳ δογματικῶν ὑπογράφειν ὀρίζοντας οὕτως ἵ, ἀποδέχομαι μὲν καὶ τὰς περὶ τοῦ ὁ πατήρ μου μείζων μού ἐστι τῶν θεοφόρων πατέρων φωνάς, λέγω δὲ εἰρησθαι τοῦτο καὶ κατὰ τὴν ἐν αὐτῷ κτιστὴν καὶ παθητὴν σάρκα.“

lung der menschlichen Natur Christi im Gefüge der hypostatischen Union im Vordergrund, - was Jahrhunderte lang kaum noch der Fall gewesen war“⁴⁶⁵.

Fazit der Betrachtungen

Das 12.Jh. bietet also sowohl hinsichtlich der Verwendung des Wortes „Schmerzensmann“ als auch hinsichtlich theologischer Überlegungen zur menschlichen Natur Jesu Christi parallele Erscheinungen zur etwas später in der bildenden Kunst sichtbar werdenden „Schmerzensmannproblematik“. Hier wie dort ist das Ringen um adäquate Ausdrucksmöglichkeiten spürbar, und es verwundert, daß dies bisher unbeachtet blieb⁴⁶⁶. Denn: es ergibt sich aus diesen Beobachtungen nicht nur eine Stützung der nur sehr vage zu vollziehenden Datierung von „Schmerzensmandarstellungen“ ins 12.Jh., sondern es zeigt sich durch die Parallelerscheinungen in den schriftlichen Quellen und den geschichtlichen Ereignissen auch ein Ansatz für die - nach den erhaltenen Darstellungen - von Anfang an auftretende Vielfalt an Formen und Zusammenhängen⁴⁶⁷. Es ist danach nicht einzusehen, warum man von den „Schmer-

⁴⁶⁵ Beck, H.-G.: Geschichte, 1980, D 168

⁴⁶⁶ Babić, G.: Discussions christologiques: FMS 2, 1968, S.368-386 hat in ihrem Aufsatz zu den christologischen Diskussionen nur die Darstellung der Hetoimasie und die des Lammes mit ihnen in Verbindung gebracht.

⁴⁶⁷ Dies wirft auf die in der „Schmerzensmannforschung“ z.B. von Dobrzeńiecki, T.: *Imago Pietatis*: Bulletin Varsovie XII, 1971, S.5; Gamber, K.: *Misericordia Domini*: Dts. Gaue 46, 1954, S.49 und 55; Garrison, E.B.: *Discoveries*: BurlMag 89, 1947, S.211; Löffler, H.: *Ikonographie*, 1922, S.9 und 23; Mersmann, W.: *Schmerzensmann*, 1952, S.VI; Osten, G.v.d.: *Schmerzensmann*, 1935, S.1; Panofsky, E.: „*Imago Pietatis*“: FS Dr. M. J. Friedländer, 1927, S.261; Schiller, G.: *Ikonographie* 2, 1968, S.212 vertretene Meinung der byzantinischen Provenienz ein neues Licht. Denn: zum einen hat sich gezeigt, daß sich der Nachweis nicht durch chronologische Überlegungen erbringen läßt, da - nach Ausschluß der als unsicher zu bewertenden Beispiele - mit den ersten sicher datierbaren byzantinischen Darstellungen, denen des Codex Petropolitanus (St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9); St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)), fast zeitgleich die ältesten annähernd sicher zu datierenden abendländischen Beispiele in Cividale (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)) und Cambridge (Cambridge, Corpus-Christi-College, ms 26, fol VII (Abb.4)) auftreten. Zum anderen hat der Blick auf die theologischen Äußerungen gezeigt, daß die Gedanken zur menschlichen Natur Jesu Christi im Westen heftiger umstritten waren als im Osten und der Westen nicht wie sonst häufig in theologischen Fragen vom Osten lernt, sondern umgekehrt eine aus Deutschland mitgebrachte Streitfrage im Osten ihren Widerhall findet. Sie fällt zusammen mit Beobachtungen, die in bezug auf den künstlerischen Austausch zwischen Ost und West im 12.Jh. von Demus (Demus, O.: *Byzantine Art*, 1970, S.163) gemacht und folgendermaßen formuliert wurden: „Die neue Integration von Körper und Geist, das Einflößen von Willen und Persönlichkeit in die Figuren, die erst jetzt wirklich vermenschlicht werden, dies war der krönende Abschluß einer langen Werbung der Kunst Byzantiums durch westliche Künstler. Diese Künstler waren nicht damit zufrieden, von der byzantinischen Kunst das bloße Vokabular der Repräsentation oder ihre Syntaxregeln zu borgen, sie drangen tiefer ein, zu den wahren Wurzeln dieser Kunst im Hellenismus. Die alles aufnehmende Haltung früherer entwickelte sich zu einer selektiven, sogar zu einer kritische Annäherung, die die westlichen Künstler befähigt, die klassischen Prototypen der byzantinischen Kunst zu entdecken. Es war ein langer Weg von den Anfängen dieser Entwicklung bis zu ihrem Ende zu gehen. Eine Konfrontation von Werken, die weniger als einhundert Jahre voneinander getrennt waren, bringt diese gewaltige Veränderung hervor, die zwischen den ersten und den letzten Jahren des zwölften Jahrhunderts, der schicksalhaftesten Periode in der Entwicklung der europäischen Kunst zwischen der Spätantike und der Frührenaissance, eintrat.“ Doch es gibt daneben nach wie vor auch Momente, die für die byzantinische Provenienz sprechen. Dies sind zum einen die von Pallas (Pallas, D.J.: *Passion*, 1965) und Belting (Belting, H.: *Bild*, 1981) im 12.Jh. namhaft gemachten Veränderungen der Passionsriten und die Herausbildung der drei großen Gottesdienste, die zumindest für einen Teil der frühen Darstellungen den „Sitz im Leben“ darstellen und zum anderen das - im Vergleich zur späteren Entwicklung - gerade in der Frühzeit sehr dichte Auftreten byzantinischer Darstellungen. Doch muß bedacht werden, daß der Eindruck, den die erhaltenen Darstellungen an dieser Stelle erwecken, auch täuschen kann, da die Abschwächung der Überlieferung in der Zeit nach dem Lateinischen Kaiserreich ihre Ursache auch in dem beginnenden Zerfall des Reiches haben kann und somit nicht auf ein spezifisches „Problem“ der „Schmerzensmandarstellungen“, sondern auf eine allgemeine Entwicklung verweisen würde. Zum dritten spricht die hohe Wertschätzung östlicher Bilder im Westen, wie sie sich z.B. in Rom, S. Croce in Jerusalem, Mosaikikone (Abb.21); Triest, Museo Civico, Triptychon (Abb.102); London, British Library, Add MS 37049, fol 1r (Abb.105) zeigt, für die byzantinische Provenienz.

zensmandarstellungen“, d.h. von einer bestimmten Christusdarstellung, eine klare und eindeutige Formulierung erwartet, die innerhalb der Theologie(n) zu diesem Zeitpunkt nicht in dieser Klarheit und Eindeutigkeit vorhanden ist.

2. Die Entfaltung des Bildthemas als Entfaltung christologischer Aussagen: die „Schmerzensmandarstellungen“ bis ins Spätmittelalter

Ebenso wie die frühen „Schmerzensmandarstellungen“ greifen auch die Darstellungen nach 1300 auf eingefügte bzw. beigegebene „Hilfsmittel“ zurück, um den Sinngehalt der jeweiligen Darstellung in bestimmter Weise zu spezifizieren. Dies geschieht - wie in der Frühzeit - durch Gegenstände, Personen, schriftlichen Kontext bzw. die Kombination dieser „Hilfsmittel“, jedoch mit einem jeweils erweiterten „Bestand“. Im einzelnen heißt dies: außer den bereits in der Frühzeit vorkommenden Gegenständen Kreuz und Sarkophag⁴⁶⁸ finden nun auch arma Christi genannte biblische und nichtbiblische „Leidenswerkzeuge“⁴⁶⁹, mit der Eucharistie verbundene Gegenstände wie Kelche⁴⁷⁰, Tabernakel⁴⁷¹ und Altäre⁴⁷², mit einem einzelnen Gläubigen verbundene Gegenstände⁴⁷³ wie etwa Stifterwappen und Grabmäler bzw. Gerichtsattribute⁴⁷⁴ wie Lilie und Flammenschwert, Eingang. Das aus der Frühzeit bekannte Auftreten von Hll. und biblischen Personen⁴⁷⁵ wird nun durch weltliche und geistliche Stifter und deren Angehörige⁴⁷⁶ bereichert und die beigegebenen Texte beziehen sich über Passion und Eucharistie⁴⁷⁷ hinausgehend auch auf die „Gregorsmesse“⁴⁷⁸, Fronleichnam⁴⁷⁹, weltliche und geistliche Stifter⁴⁸⁰ und das Gericht⁴⁸¹. Die Kombination von Gegenständen schließlich führt in einigen Darstellungen zur Vermischung der Bezüge⁴⁸². Analog zu dieser Entfaltung ist auch eine Erhöhung der vorkommenden Materialformen festzustellen. Die Darstellungen greifen jetzt in alle Bereiche der bildenden Kunst ein und sind sowohl in der Bau-

⁴⁶⁸ Vgl. S.459 und die Abschnitte 2.2.1.2.a (Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi): Kreuz) und 2.2.1.2.b (Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi): Sarkophag), S.142-180

⁴⁶⁹ Vgl. den Abschnitt 2.2.1.2.c (Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi): Vielzahl von arma), S.180-231

⁴⁷⁰ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.3. (Darstellungen mit Kelch), S.322-327

⁴⁷¹ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.5. (Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln), S.343-352

⁴⁷² Vgl. den Abschnitt 2.2.2.4. (Darstellungen auf und an Altären), S.327-343

⁴⁷³ Vgl. die Abschnitte 2.2.3.1. (Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit) und 2.2.3.2. (Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang), S.377-424

⁴⁷⁴ Vgl. den Abschnitt 2.2.4. (Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht), S.428-439

⁴⁷⁵ Vgl. S.459f und die Abschnitte 2.2.1.3.a (Darstellungen mit Personen aus der Passion: Maria), 2.2.1.3.b (Darstellungen mit Personen aus der Passion: Maria und Johannes), 2.2.3.3. (Darstellungen der Interzession) und 2.2.4. (Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht), S.231-298, 424-439

⁴⁷⁶ Vgl. den Abschnitt 2.2.3.1. (Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit), S.377-400

⁴⁷⁷ Vgl. S.468-470, 475 und die Abschnitte 2.2.1.1. (Darstellungen mit Texten aus der Passion) und 2.2.2.2. (Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier), S.140-142, 306-322

⁴⁷⁸ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.6.a (Darstellungen der „Gregorsmesse“: Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“), S.352-361

⁴⁷⁹ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.7. (Darstellungen zu Fronleichnam), S.370-377

⁴⁸⁰ Vgl. den Abschnitt 2.2.3.1. (Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit), S.377-400

⁴⁸¹ Vgl. den Abschnitt 2.2.4. (Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht), S.428-439

⁴⁸² Vgl. den Abschnitt 2.2.2.1. (Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie), S.298-322

plastik⁴⁸³, der Reliefplastik⁴⁸⁴ und der Freiplastik⁴⁸⁵ als auch in der Wandmalerei⁴⁸⁶, der Glasmalerei⁴⁸⁷, in Handschriften⁴⁸⁸ oder auf Tafelbildern⁴⁸⁹, auf liturgischen⁴⁹⁰ und nichtliturgischen⁴⁹¹ Textilien, in kunsthandwerklichen Werken aus Metall⁴⁹² oder Email⁴⁹³ und der Grafik⁴⁹⁴ zu finden. D.h. die Zeit nach 1300 bringt - formal betrachtet - eine sehr starke Entfaltung des „Schmerzensmannphänomens“. Dieser Entfaltung tritt jedoch, wie dies mit Blick auf die in der Frühzeit beobachtete Vielfalt eher zu erwarten gewesen wäre, keine expansive Entwicklung der inhaltlichen Zusammenhänge korrespondierend zur Seite. Es kommt vielmehr zur Etablierung einiger weniger theologischer Zusammenhänge⁴⁹⁵, die in sich viel facettenreicher sind als dies in der Frühzeit der Fall war⁴⁹⁶. Wie ist dies zu erklären? Das byzantinische Reich war im 14.Jh. in seiner politischen Stabilität stark gefährdet, denn es verlor „im Osten eine Provinz nach der anderen“⁴⁹⁷. „Was die byzantinische Kirche betrifft, so bedeutet dies für sie den Verlust der ältesten und berühmtesten Metropolen des Patriarchen ... Entvölkerung und Verarmung, herbeigeführt durch die ständigen Razzien herumstreuender türkischer Scharen und durch die Konfiskation vor allem von Kirchengut durch die Eroberer.“⁴⁹⁸ D.h. für das byzantinische Reich und die Ostkirche verschlechterten sich die äußeren Bedingungen, so daß es nicht verwundert, daß die Zahl der Darstellungen des „Schmerzensmannes“ stagniert bzw. rückläufig ist⁴⁹⁹ und die bereits durch Beispiele der

483 Vgl. z.B. Wien, St. Stephan, Schlußstein (Abb.205) oder Heilsbrunn, Klosterkirche, Tympanon des Südportals (Abb.322)

484 Vgl. z.B. Mailand, Dommuseum, Marmorrelief (Abb.174)

485 Vgl. z.B. Sürth (bei Köln), Slg. Dr. Lückger, Steinplastik (Abb.212)

486 Vgl. z.B. Parma, Baptisterium, Fresko (Abb.191)

487 Vgl. z.B. Erfurt, Dom, Chorfenster (Abb.343)

488 Vgl. z.B. London, British Library, Royal MS 6 E VI, fol 15v (Abb.114)

489 Vgl. z.B. Rom, Vatikanische Museen (Pinacoteca), Tafelbild (Abb.132)

490 Vgl. z.B. Halberstadt, Dom, Pluviale (Abb.182)

491 Vgl. z.B. Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Börse (Abb.90)

492 Vgl. z.B. Baltimore, Walters Art Gallery, Reliquiar (Abb.164)

493 Vgl. z.B. New York, Metropolitan Museum, Medaillon (Abb.248)

494 Vgl. z.B. Erlangen, Universitätsbibliothek, Zeichnung (Abb.210)

495 Vgl. die Abschnitte 2.2.1. (Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion), 2.2.2. (Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie), 2.2.3. (Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit) und 2.2.4. (Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht), S.142-439

496 Vgl. zum Abschnitt 2.2.1. (Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion) die Abschnitte 2.2.1.1. (Darstellungen mit Texten aus der Passion), 2.2.1.2. (Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi)) und 2.2.1.3. (Darstellungen mit Personen aus der Passion), zum Abschnitt 2.2.2. (Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie) die Abschnitte 2.2.2.1. (Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie), 2.2.2.2. (Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeyer), 2.2.2.3. (Darstellungen mit Kelch), 2.2.2.4. (Darstellungen auf und an Altären), 2.2.2.5. (Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln), 2.2.2.6. (Darstellungen der „Gregorsmesse“) und 2.2.2.7. (Darstellungen zu Fronleichnam), sowie zum Abschnitt 2.2.3. (Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit) die Abschnitte 2.2.3.1. (Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit), 2.2.3.2. (Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang) und 2.2.3.3. (Darstellungen der Interzession), S.142-427

497 Beck, H.-G.: Kirche, 1959, D 205, Vgl. auch ebd.: „... die Türken begnügten sich nicht mit Anatolien; bald setzen sie sich auf dem europäischen Teil fest. 1354 wird Kallipolis (Gallipoli) türkisch: Piraten machen die Ägäis immer unsicherer, 1362 fällt Adrianopolis in türkische Hand und einige Jahre später etablieren sich dort die Sultane.“

498 a.a.O., D 212

499 Vgl. New York, Melvin Gutmann Slg., Email (Abb.24); Moskau, Tretjakowgalerie, Ikone (Abb.101); Sinai, Katharinenkloster, Ikone (Abb.103); Kaleníc, Kirche, Fresko (Abb.104); Tiflis, Georgisches Museum, Buchdeckel (Abb.127); Mistra, S. Maria Peribleptos, Wandmalerei (Abb.146); Volotovo, Uspenija-Kirche, Wandmalerei (Abb.153); Meteora, Kloster der Verklärung, Ikone (Abb.199); Markov-Monastir, St. Demetrius, Wandmalerei (Abb.201) und Peć, Demetriuskirche, Fresko (Abb.331)

Frühzeit belegten Zusammenhänge der Passion⁵⁰⁰, Eucharistie⁵⁰¹ und Frömmigkeit⁵⁰² erhalten blieben, ohne daß neue hinzukommen⁵⁰³. Doch wie ist dieser Sachverhalt zu erklären, wenn die Anzahl der Darstellungen, wie dies bei den westlichen Darstellungen der Fall ist, so stark zunahm, daß ihre Dominanz gegenüber den byzantinischen Beispielen nun nahezu erdrückend ist? Wie im Osten wandelt sich auch im Westen nach 1300 das Gesamtbild schnell. Nach dem im 13.Jh. erreichten Höhepunkt der Macht der katholischen Kirche ist das 14.Jh. mit der von 1309-77 dauernden sog. Babylonischen Gefangenschaft und dem darauf folgenden römisch-avignonensischen Doppelpapsttum eine schmachvolle Zeit, die durch die jetzt entstehenden Nationalstaaten, die durch eine Stärkung einzelner Territorien die angeschlagene Zentralgewalt zusätzlich schwächten, noch schwerer wurde. Die bisher vorhandene große Einheitlichkeit der Kultur wird im Trecento endgültig aufgebrochen. Die Kunstentwicklung nimmt nun in den einzelnen Ländern verschiedene Verläufe. Während z.B. Deutschland der mittelalterlichen Kunst noch verhaftet bleibt, bricht sich in Italien die Renaissance mit einer neuen Ästhetik Bahn. Die Tendenz zur Dezentralisierung, die in diesen Beispielen deutlich wird, schlägt sich auch im kirchlichen Leben nieder. Neben dem liturgischen Bereich, in dem sich die in der Frühzeit der Darstellungen⁵⁰⁴ beobachtete Ausrichtung auf die Visualisierung des Geschehens fortsetzt, entwickelt sich ein breites religiöses Leben für das eine gesteigerte, etwa in der deutschen Mystik in Erscheinung tretende Religiosität charakteristisch ist, bzw. eine wachsende Selbständigkeit der Laien, wie sie z.B. in dem Streben nach Ablass für begangene Sünden, zum Ausdruck kommt. Es werden für diese verschiedenen Bereiche Bilder „benötigt“, die entsprechende Funktionen übernehmen können. Denn: die Mystiker sind an Bildern interessiert, die geeignet sind, ihre Versenkung in das einmalige Leiden Jesu Christi, seine in der Passion erlittenen Schmerzen und Wunden, zu vertiefen. Der einzelne Gläubige, für den seine Schuld zum bedrängenden Problem wird, sucht diesen Zustand zu ändern. Eine Möglichkeit ist der Erwerb von Ablass, der neben dem Sprechen von Gebeten auch für das Betrachten von Bildern⁵⁰⁵, und zwar von solchen, die entweder zeigen, was ein Visionär schaut⁵⁰⁶ oder die einen „Bezug zu Reliquien“⁵⁰⁷ haben, gewährt wird. Eine andere Möglichkeit ist - für das Leben wie für den Tod - die

⁵⁰⁰ Vgl. z.B. St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 65v (Abb.9) und St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, ms gr 105, fol 167v (Abb.10)

⁵⁰¹ Vgl. Gradač, Verkündigungskirche, Fresko (Abb.11)

⁵⁰² Vgl. die mit einiger Wahrscheinlichkeit diesem Zusammenhang zuzurechnenden Beispiele Tiflis, Georgisches Nationalmuseum, Kästchen (Abb.1) und Nowgorod, Museum, Ikone (Abb.2).

⁵⁰³ Vgl. die erhaltenen Darstellungen: 1. die im Zusammenhang der Passion stehenden Meteora, Kloster der Verklärung, Ikone (Abb.199), Moskau, Tretjakowgalerie, Ikone (Abb.101); 2. die im Zusammenhang der Göttlichen Liturgie stehenden Kalenić, Kirche, Fresko (Abb.104), Mistra, S. Maria Peribleptos, Wandmalerei (Abb.146), Volotovo, Uspenija-Kirche, Wandmalerei (Abb.153) und Tiflis, Georgisches Museum, Buchdeckel (Abb.127); 3. die im Zusammenhang der Frömmigkeit stehenden Peć, Demetriuskirche, Fresko (Abb.331), Sinai, Katharinenkloster, Ikone (Abb.103) und Markov-Monastir, St. Demetrius, Wandmalerei (Abb.201)

⁵⁰⁴ Vgl. S.475f

⁵⁰⁵ Dünninger, H.: Ablassbilder: Jahrbuch für Volkskunde 8, 1985, S.50

⁵⁰⁶ a.a.O., S.52

⁵⁰⁷ a.a.O., S.89

Suche nach der Fürbitte, für die Interzessionsdarstellungen, Grabmalgestaltungen und Gerichtsdarstellungen besonders wichtig werden, oder der Vollzug der privaten Andacht, für die in eher kleinformatischen, die Andacht fördernden Darstellungen Unterstützung gesucht wurde. Die Etablierung einiger weniger mit den Stichworten Passion, Eucharistie, Frömmigkeit und Gericht zu umreißender theologischer Zusammenhänge nach 1300, entspricht also denjenigen Bereichen, die im Bewußtsein des einzelnen bzw. von Gruppen präsent waren. Die „Schmerzensmandarstellungen“ werden diesen Bereichen - wie sich in den Untersuchungen zu den einzelnen Darstellungen bereits gezeigt hat⁵⁰⁸ - auf die unterschiedlichste Art angepaßt, wobei einige in der Frühzeit belegte Varianten stark ausgebaut⁵⁰⁹, andere hingegen nicht weiter verfolgt⁵¹⁰ werden. Doch wie sind solche Anpassungen einzuordnen?

2.2. Die Mehrzahl der „Schmerzensmandarstellungen“: Darstellungen des Leidens Jesu Christi

2.2.1. Das einmalige Leiden Jesu Christi: die Passion

Der mit Abstand häufigste Zusammenhang, in dem der „Schmerzensmann“ nach 1300 erscheint, ist der Zusammenhang der Passion. Er wurde hergestellt, indem dem „Schmerzensmann“ Texte, Gegenstände und Personen beigegeben wurden, die sich auf die Passion beziehen. Doch obwohl der Variantenreichtum in der Umsetzung hier besonders groß ist und auch gegensätzliche Tendenzen nicht ausschließt, ist ein Tenor, der in Anlehnung an Jes 53,4 lautet: er „lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre“, erkennbar. Doch was unterscheidet bei einem solchen Tenor eine „Schmerzensmandarstellung“ im Passionszusammenhang von der Darstellung einer einzelnen, in den Evangelien⁵¹¹ berichteten Passionsszene? Einige formale Gesichtspunkte sprechen tatsächlich eher für eine Gleichsetzung beider. Denn: zum einen haben sich die Bildkonventionen gegenüber der Frühzeit mit der Tendenz zur Vermenschlichung geändert. Der „Schmerzensmann“ erscheint jetzt nicht mehr ausschließlich als Halbfigur sondern in zahlreichen Darstellungen in Ganzfigur, nicht mehr mit Kreuznimbus, sondern mit ornamentiertem oder ohne Nimbus, und, sofern ein Kreuz mit Titulus vorhanden ist, nicht mehr mit dem auf die Herrlichkeit verweisenden ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, sondern mit latinisiertem Titulus. Zum anderen gibt es Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ durch die Kombination mit einer Darstellung - etwa der Verkündigung⁵¹² oder der Geburt⁵¹³ -, die eindeu-

⁵⁰⁸ Vgl. S.142-439

⁵⁰⁹ Vgl. etwa das Auftreten am Beginn des Te igitur: Cividade del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

⁵¹⁰ Vgl. etwa das Auftreten am Beginn des Psalters: München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7) und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1898, fol 14v (Abb.8) oder die Zuordnung zum Johannesprolog: Venedig, Museum Correr, Brevier, fol XXXIIIv (Abb.15)

⁵¹¹ Mit der Öffnung der Seite des Gekreuzigten oder etwa der Legende des Abdrucks des Gesichts in einem Jesus während der Kreuztragung gereichten Tuches (Veronikatuch) sind auch nichtbiblische Szenen in die Überlieferung eingedrungen.

⁵¹² Vgl. z.B. Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Tafelbild (Abb.131)

⁵¹³ Vgl. z.B. Rom, Vatikanische Museen (Pinacoteca), Tafelbild (Abb.132)

tig als biblische Szene zu benennen ist, in die Nähe einer solchen Darstellung gerückt wird. Doch es gibt auch Gesichtspunkte, die eine klare Abgrenzung zwischen Passionsszenen- und „Schmerzensmanndarstellungen“ erkennen lassen. Zum einen spricht sowohl die Zusammenstellung mit Personen, die nicht dem Passionszusammenhang zuzurechnen sind - wie etwa Heiligen⁵¹⁴ - als auch die Zusammenstellung mit Personen, die im Passionszusammenhang bestimmten Begebenheiten fest zugeordnet sind, in der „Schmerzensmanndarstellung“ jedoch gerade aus diesen Szenen gelöst wurden, und zum anderen die klare Absetzung von einzelnen Passionsszenendarstellungen - wie etwa der Kreuzigung⁵¹⁵ - gegen eine Gleichsetzung von „Schmerzensmann-“ und Passionsszenendarstellung. Doch gravierender ist, daß in zahlreichen „Schmerzensmanndarstellungen“ die Spannung zwischen Leben und Tod⁵¹⁶, die Tendenz der Lösung aus szenischen Zusammenhängen⁵¹⁷ und die Tendenz zur Abstraktion des Geschehens - etwa durch die Beigabe von arma Christi⁵¹⁸ - sichtbar ist. Da diese Tendenzen nicht in der Intention einer Passionsszenendarstellung liegen, erscheint die „Schmerzensmanndarstellung“ - wie dies schon in der Frühzeit zu beobachten war⁵¹⁹ - komplexer ist als die Darstellungen zu einzelnen Passionsszenen.

2.2.1.1. Darstellungen mit Texten aus der Passion

Es ist erstaunlich, daß den im Passionszusammenhang stehenden „Schmerzensmanndarstellungen“ nur sehr selten Texte beigegeben sind, die sich unmittelbar⁵²⁰ auf die Passion beziehen. Die wenigen Beispiele bilden nach dem Inhalt der beigegebenen Texte zwei „Lager“: zum einen handelt es sich um Texte, die das in den Evangelien Berichtete wiedergeben⁵²¹, zum anderen um solche, die sehr stark dessen Wirkung in den Blick nehmen⁵²². Unter den „beschriebenen“ Beispielen ist die Kombination des „Schmerzensmannes“ mit zwei Hll., den hll. Augustinus und Bernhard, wie sie in einer Pariser Handschrift⁵²³ auftritt, singulär. Der „Schmerzensmann“ steht am Anfang eines Abschnittes, in dem der hl. Bernhard über die den Menschen unverfügbare Gnade spricht. D.h. die schon für fol 183v einer der Früh-

⁵¹⁴ Vgl. z.B. Paris, Bibliothèque nationale, ms fr 17115, fol 156r (Abb.100)

⁵¹⁵ Vgl. Abschnitt 2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion, a) Absetzung von der Kreuzigung, S.154-166

⁵¹⁶ Vgl. z.B. Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Diptychon (Abb.194): Er blickt einerseits mit nur ganz wenig geöffneten Augen traurig vor sich hin, hat andererseits in den Händen, aber auch in der Seite die bei der Kreuzigung und zur Sicherstellung des bereits eingetretenen Todes beigebrachten Wunden, wobei die Seitenwunde leicht blutet, was wiederum nur bei Lebenden möglich ist.

⁵¹⁷ Vgl. z.B. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Diptychonflügel (Abb.198)

⁵¹⁸ Vgl. z.B. London, British Library, Royal MS 6 E VI, fol 15v (Abb.114)

⁵¹⁹ Vgl. S.460-471

⁵²⁰ Texte zu arma Christi - also mittelbar auf die Passion bezogen - sind häufiger. Vgl. z.B. London, British Library, Royal MS 6 E VI, fol 15v (Abb.114); Paris, Bibliothèque nationale, cod 10528, fol 20 (Abb.162) oder Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1910, fol 158 (Abb.180)

⁵²¹ Vgl. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, ms G. 49, fol 44r (Abb.168) und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1855, fol 21v (Abb.179)

⁵²² Vgl. Paris, Bibliothèque nationale, ms fr 17115, fol 156r (Abb.100) und London, British Library, Add MS 37049, fol 23r (Abb.177)

⁵²³ Paris, Bibliothèque nationale, ms fr 17115, fol 156r (Abb.100)

zeit zuzurechnenden Florentiner Handschrift⁵²⁴ beobachtete Zuordnung des hl. Bernhard zu einer „Schmerzensmandarstellung“ wiederholt sich mit einer ganz ähnlichen gedanklichen Stoßrichtung⁵²⁵.

2.2.1.2. Darstellungen mit Gegenständen aus der Passion (arma Christi) a) Kreuz

Das Kreuz, das seit der Frühzeit kontinuierlich mit Darstellungen des „Schmerzensmannes“ verbunden worden ist⁵²⁶, tritt mitunter attributiv⁵²⁷ zur Person Jesu Christi. Da die Verbindung des Kreuzes mit der Person Jesu Christi sonst für Kreuzigungsdarstellungen überliefert ist, ist das Vorkommen des Kreuzes im Zusammenhang mit dem „Schmerzensmann“ als Indiz dafür gewertet worden⁵²⁸, daß der „Schmerzensmann“ aus der Kreuzigung abgeleitet sei. Und in der Tat ist die Abgrenzung des „Schmerzensmannes“ gegenüber der Kreuzigung bei einigen Darstellungen, und zwar besonders bei denjenigen, die als bildliche Umsetzung der Vision von der mystischen Umarmung des hl. Bernhard durch Jesus zu gelten haben, schwer zu vollziehen. Doch die in diesen Darstellungen erscheinende Ganzfigur, die mit den Füßen ans Kreuz genagelt ist, deren Arme aber von den Kreuzesbalken gelöst sind, muß deshalb nicht aus der Kreuzigung abgeleitet werden, sondern läßt sich auch aus der Geschichte der „Schmerzensmandarstellungen“ selbst erklären. In einigen Abbildungen⁵²⁹ ist der halbfigurige „Schmerzensmann“ vor dem Kreuz dargestellt. Um diese halbfigurige Darstellung zu einem ganzfigurigen „Schmerzensmann“ und damit zu der in Deutschland bevorzugten Darstellungsform werden zu lassen, kann man von zwei Möglichkeiten Gebrauch machen. Man stellt den „Schmerzensmann“ entweder - wie etwa in Kastl⁵³⁰ - vor das Kreuz oder man heftet die Füße - wie in Karlsruhe⁵³¹, Prag⁵³², Erfurt⁵³³, Würzburg⁵³⁴ und Berlin⁵³⁵ - an das Kreuz. Die Stellung der Arme bleibt in beiden Fällen gegenüber dem halbfigurigen „Schmerzensmann“ unverändert. Die Darstellungen wären somit eigen-

⁵²⁴ Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19)

⁵²⁵ Vgl. S.468f, 489

⁵²⁶ Vgl. S.71-439

⁵²⁷ Vgl. z.B. Kastl, Spital, Steinrelief (Abb.106)

⁵²⁸ Vgl. etwa Löffler, H.: Ikonographie, 1922, S.23

⁵²⁹ Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23094, fol 7v (Abb.7); Brüssel, Slg. Stoclet, Diptychonflügel (Abb.16); Florenz, Laurenziana, cod XXV,3 (Pluteo), fol 183v (Abb.19); Torcello, Museum, Tafelbild (Abb.20); Triest, Museo Civico, Triptychon (Abb.102); London, British Library, Add MS 37049, fol 1r (Abb.105)

⁵³⁰ Kastl, Spital, Steinrelief (Abb.106)

⁵³¹ Karlsruhe, Bibliothek, cod. U.H.I., fol 190r (Abb.108)

⁵³² Prag, Universitätsbibliothek, cod XIV A 17, fol 10r (Abb.109)

⁵³³ Erfurt, Angermuseum, Holzplastik (Abb.110)

⁵³⁴ Würzburg, Museum, Holzplastik (Abb.111)

⁵³⁵ Berlin, Staatliche Museen, Elfenbeintriptychon (Abb.112)

willige, aber ableitbare Beispiele des „Schmerzensmannes“⁵³⁶ und ihre Annäherung an die Kreuzigung eine optische, doch keine inhaltliche. Diese Erklärung wird durch die in anderen „Schmerzensmann Darstellungen“⁵³⁷ zu konstatierende klare Absetzung von der Kreuzigung - Kreuzigungs- und „Schmerzensmann Darstellung“ sind hier als zwei verschiedene Darstellungen verstanden und wiedergegeben worden - und die ebenso anzutreffende Kombination des „Schmerzensmannes“ mit anderen Gegenständen aus der Passion, etwa mit dem Sarkophag oder einer Vielzahl von *arma Christi* bestätigt.

b) Sarkophag

Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ mit dem Sarkophag verbunden worden ist, sind mehr als 25% aller Darstellungen. Jedoch zeigt der weitaus größte Teil gleichzeitig andere *arma Christi* oder Personen, so daß die Darstellungen, in denen der „Schmerzensmann“ ausschließlich mit dem Sarkophag verbunden ist, nur durch die relativ kleine Gruppe⁵³⁸ repräsentiert wird. Den Sarkophag als Begräbnisstätte zu zeigen, weicht zwar von der biblischen Überlieferung, die von einem Felsengrab spricht⁵³⁹ ab, bietet jedoch die Möglichkeit des Hinweises auf die Paradoxie zwischen Leben und Tod. Denn: der Sarkophag markiert einerseits prägnant den tiefsten Punkt der Erniedrigung Jesu Christi, die letzte Konsequenz seines Leidens, den Tod, und weist andererseits durch das „Stehen“ im Sarkophag über diesen „Punkt“ hinaus. Was durch den Sarkophag und die Art seiner Einbindung in die Darstellung angezeigt wird, findet in einer der Darstellungen eine „schriftliche Bestätigung“. In Warschau⁵⁴⁰ befindet sich ein Tafelbild, auf dem mit

⁵³⁶ Als Quellen für die „umarmenden Kreuzfixe“ aus der Mi 14.Jh. werden eine Vision, die schon bei Rupert von Deutz (PL 168, 1854, Sp.1601f: „Cum hujusmodi cogitationibus ieram ad lectulum, ut jam dixi, et dormienti somnus meus hoc modo suavis exstitit mihi. Videbam stans coram altare, super ipsum in medio stantem Dominicam crucem, et in ipsa Domini Salvatoris imaginem. Quem cum diligentibus intuitus essem, agnovi ipsum Dominum Jesum ibidem, crucifixum et viventem, oculos in me apertos habentem. Quod ubi perspexi, confestim inclinans faciem aio ad eum: « Benedictus qui venit in nomine Domini. » Quam salutationem quanta cum humilitate, cum qua reverenda capitis sui defuxione susceperit, nullatenus edicere possim, nisi hoc tantum, quia potuit homo interior hoc intuens aliquatenus sentire, quam veraciter de semetipso dicat, « discite a me quia mitis sum et humilis corde. » Non satis hoc mihi erat, nisi in manibus apprehenderem, amplexumque deoscularer.“) **auftaucht, aber durch die Vita des Bernhard von Clairvaux** (PL 185, 1860, Sp.1328: „Notus est mihi monachus quidam, qui beatum Bernardum abbatem aliquando reperit in ecclesia solum orantem. Qui dum prostratus esset ante altare, apparebat ibi quaedam crux cum suo crucifixo, super pavimento posita coram illo. Quem isdem vir beatissimus devotissime adorabat ac deosculabatur. Porro ipsa majestas separatis brachiis a cornibus crucis, videbatur eumdem Dei famulum amplecti, atque astringere sibi. Quod dum monachus ille aliquandis cerneret, prae nimia admiratione stupidus haerebat, et quasi extra se erat. Tandem vero metuens ne Patrem offenderet, si eum veluti secretorum suorum exploratorem, ita sibi de proximo imminere conspiceret, silenter abscessit, intelligens nimirum ac sciens de illo homine sancto, quod vere supra hominem esset tota ipsius oratio atque conversatio.“) **bekannt wurde, und Legenden** (Vgl. Beitz, E.: *Kruzifixe*: Cicerone 16, 1924, S.722f) angeführt.

⁵³⁷ Vgl. z.B. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild (Abb.113); Magdeburg, Dom, Sandsteinretabel (Abb.116) oder Wittingau, Archiv, Slowénicer Missale (Abb.117)

⁵³⁸ Wien, Slg. Liechtenstein, Tafelbild (Abb.133); Šibenik, S. Lorenzo, ms 53, fol 29 (Abb.135); Rostock, Heilig-Geist-Hospital, Siegel (Abb.122); Warschau, Museum, Tafelbild (Abb.136); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Holzkasten (Abb.140); Raudnitz, Schloßbibliothek, ms 16, fol 179 (Abb.273)

⁵³⁹ Vgl. S.466

⁵⁴⁰ Warschau, Museum, Tafelbild (Abb.136)

Phil 2,5 die Einleitung des sog. Christushymnus⁵⁴¹ zitiert wird. Der Rest der Inschrift ist zwar zerstört, doch es spricht nichts dagegen, daß im unteren Teil der Hymnus selbst folgte. Der Christushymnus, in dem die Präexistenz, die Erniedrigung und die Erhöhung Jesu Christi eindrücklich vor Augen gestellt und der freiwillige Charakter dieses Weges betont wird, führt zunächst in den Tod⁵⁴², doch er endet nicht mit dem Tod, sondern mit der sich an den Tod anschließenden Erhöhung⁵⁴³.

c) Vielzahl von arma

Etwa 75% aller Darstellungen zeigen arma Christi, so daß die biblischen und nicht-biblischen Leidenswerkzeuge⁵⁴⁴ die mit Abstand häufigste Erscheinung im Bildentwurf des „Schmerzensmannes“ sind. Um die Gesamtheit der Passion als Summe des in einzelnen „Stationen“ erlittenen Leides veranschaulichen und bedenken zu können - ein Ansinnen, das schon im 13.Jh. in besonderem Maße angestoßen durch den wachsenden Einfluß der Bettelorden zunehmend an Bedeutung gewann, - wurde das zeitliche Nacheinander der einzelnen „Leidensstationen“ zugunsten eines synchronisierenden Nebeneinanders aufgehoben. Die arma Christi werden als Abbrüviaturen der „Leidensstationen“ entweder in einer eigenen Darstellung zusammengestellt oder auch - was für unseren Zusammenhang wichtiger ist - „Schmerzensmannardarstellungen“ zugeordnet⁵⁴⁵, wobei das Bemühen um eine bildkünstlerisch hochstehende Bildkomposition in diesen Fällen nicht von ausschlaggebender Bedeutung ist. Eine Meditation zum Passionsgeschehen anzuregen, ist jedoch nicht die einzige Funktion, die Darstellungen, in denen eine „Schmerzensmannardarstellung“ und arma Christi miteinander verbunden sind, hatten. In der Altartafel in Köln⁵⁴⁶ z.B. ist der „Schmerzensmann“ in einen von der Verkündigung bis zum Jüngsten Gericht reichenden Zyklus eingearbeitet und innerhalb dieses Zyklus durch die arma Christi fest an das Passionsgeschehen gebunden, in Bologna⁵⁴⁷ hingegen weist der isoliert dargestellte, von arma Christi⁵⁴⁸ umgebene „Schmerzensmann“ dem Betrachter seine Wunden, so daß weniger die Passion selbst als vielmehr der hinter dem Leiden stehende Sinn und Zweck der Passion als Leiden für den Sünder im Blick ist. D.h. alle Darstellungen zeigen arma Christi und gehören in

⁵⁴¹ hoc enim sentite in vobis quod et in Christo Iesu

⁵⁴² Die Passage „bis zum Tod am Kreuz“ ist in ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit strittig.

⁵⁴³ Er bietet ein neutestamentliches Pendant zu der alttestamentlichen Aussage des vierten Gottesknechtliedes (Jes 52,13-53,12).

⁵⁴⁴ Im Zusammenhang mit den Darstellungen des „Schmerzensmannes“ kommen vor: Rute, Geißel, Zange, Hammer, Nägel, Schwammstab/Isop, Geißelsäule, Lanze/Speer, Dornenkrone, Augenbinde, Stäubbesen, Leiter, Schwert, Stricke, Gewand, Essiggefäß/Eimer, Laterne/Lampe/Fackel, Würfel, Knüppel/Stöcke, Messer, Beil, Silberlinge/Geldsack, Hahn. Sie werden ergänzt durch Darstellungen von Gesichtern, Händen, des Judaskusses, der Verleugnung, Judenköpfen, des Ohrs des Malchus und der Handwaschung des Pilatus.

⁵⁴⁵ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild (Abb.113); Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152); Oberwälden, Kirche, Wandmalerei (Abb.141)

⁵⁴⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafelbild (Abb.113)

⁵⁴⁷ Bologna, Palazzo Malvezzi, Tafelbild (Abb.152)

⁵⁴⁸ Als Waffen sind hier überliefert: Leiter, Schwert, Geißelsäule, Lanze, Zange, Hammer, Stäubbesen und Isop.

den Passionskontext, sind aber in ihrer, auf der Vertiefung in die Passion, der Einordnung der Passion in die Heilsgeschichte und den soteriologischen Implikationen in ihrer inhaltlichen Akzentuierung verschieden. Die für alle „Schmerzensmann Darstellungen“ wichtige Prüfung des jeweiligen Einzelfalles erlangt bei den mit arma Christi verbundenen „Schmerzensmann Darstellungen“, die - allein durch die Fülle der Details - auf Betrachtung hin angelegt sind, besondere Bedeutung.

2.2.1.3. Darstellungen mit Personen aus der Passion

a) Maria

Ein nach den arma Christi besonders oft gewähltes Bildelement im Entwurf des im Passionszusammenhang stehenden „Schmerzensmannes“ sind Personen, die eng mit dem Passionsgeschehen verbunden sind. Von ihnen wird Maria, die Mutter Jesu, besonders häufig einbezogen. Sie erscheint in 25% aller Darstellungen, oft allein⁵⁴⁹, aber auch zusammen mit Johannes⁵⁵⁰. Während sie in ihrem Auftreten mit Johannes fest der Passion, speziell der Kreuzigung, zuzuordnen ist, ist dies bei der isolierten Darstellung der Maria nicht in dieser Eindeutigkeit möglich. Zwar tritt Maria, wie dies schon in byzantinischen, in den Zusammenhang der Passion gehörenden Darstellungen der Frühzeit der Fall war⁵⁵¹, ohne Attribute oder Assistenzfiguren neben dem „Schmerzensmann“ auf, doch übernimmt sie jetzt auch „neue Funktionen“. Als Mutter mit dem Kind auf dem Arm verweist sie auf Beginn der Inkarnation und ist somit die Person, die sowohl am Anfang des Lebensweges des Sohnes als auch an seinem Ende steht, die also in bezug auf den Sohn eine Doppelrolle hat. Als Schutzbietende⁵⁵², Fürbitterin⁵⁵³ und apokalyptisches Weib⁵⁵⁴ z.B. erscheint sie jedoch stärker von der Passion gelöst und wirkt in die Frömmigkeit hinein. Ihre Rolle in der Verbindung mit dem „Schmerzensmann“ ist somit sehr facettenreich, so daß - ähnlich den Darstellungen mit arma Christi - nur über die Einzelbetrachtung der Darstellungen Aussagen zum Sinngehalt zu machen sind. Wie im Fall einer Berliner Handschrift⁵⁵⁵, die alchemistische Ideen mit christlichem Gedankengut zu verbinden sucht, führt dies mitunter zu überraschenden Ergebnissen.

b) Maria und Johannes

An die Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ zusammen mit Maria zeigen, ist eine kleinere Gruppe⁵⁵⁶ abendländischer Darstellungen anzuschließen, in der der

⁵⁴⁹ Vgl. den Abschnitt 2.2.1.3.a (Darstellungen mit Personen aus der Passion, Maria), S.231-260

⁵⁵⁰ Vgl. den Abschnitt 2.2.1.3.b (Darstellungen mit Personen aus der Passion, Maria und Johannes), S.260-298

⁵⁵¹ Vgl. S.465-467

⁵⁵² Vgl. z.B. Maria-Pfarr, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.209)

⁵⁵³ Vgl. z.B. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Tafelbild (Abb.387)

⁵⁵⁴ Vgl. z.B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, „liber depictus“, cod 370, fol 1r (Abb.440)

⁵⁵⁵ Berlin, Staatliche Museen, HS 78 A 11, fol 31v (Abb.214)

⁵⁵⁶ Vgl. den Abschnitt 2.2.1.3.b (Darstellungen mit Personen aus der Passion, Maria und Johannes), S.260-298

„Schmerzensmann“ zwischen Maria und Johannes gestellt ist. Daß die Darstellungen - bis auf ein Altenburger Tafelbild⁵⁵⁷ - tatsächlich Johannes den Jünger - Maria und Johannes also als Personen aus der Passion - und nicht den Täufer - also eine Deesis - zeigen, wird durch Einzelbeispiele⁵⁵⁸ deutlich, läßt sich aber auch an einigen äußeren Merkmalen erkennen, denn Johannes ist nicht mit einem Gewand aus Kamelhaaren bekleidet, sondern er trauert - ähnlich zahlreichen Darstellungen, die ihn unter dem Kreuz zeigen -, er bittet nicht, sondern er ist einer meist durch armnäher bezeichneten Christusdarstellung zugeordnet. Wenn Maria und Johannes den „Schmerzensmann“ in ihre Mitte nehmen, wie dies auf den meisten der Darstellungen geschieht, hat Maria den Platz zur Rechten, Johannes den zur Linken des „Schmerzensmannes“ inne.

2.2.2. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im liturgischen Bereich: die Eucharistie

Wären die nach 1300 entstandenen abendländischen Darstellungen im Passionskontext nur einen losen Kontakt⁵⁵⁹ zum liturgischen Geschehen, so sind sie in den stets gleichbleibenden Teilen des sonntäglichen Gottesdienstes sehr fest auf dieses bezogen und formulieren etwa im Zusammenhang der Eucharistie sehr präzise. Die „Schmerzensmann-darstellung“ ist - wie schon in der Frühzeit im Missale von Cividale⁵⁶⁰ - dem *Te igitur*⁵⁶¹ und somit der vor der Wandlung erfolgenden Bitte um die Annahme der Opfergaben bzw. den Einsetzungsworten⁵⁶² und damit der Wandlung selbst zugeordnet. Die Wandlung, die in der Opfermesse einen wichtigen Höhepunkt bildet, wiederholt - nach katholischem Verständnis - das Kreuzopfer und eignet dessen „heilsame Kraft zur Nachlassung der Sünden“⁵⁶³ dem Gläubigen zu. Der „Schmerzensmann“ stellt hier also die bildliche Veranschaulichung des stellvertretenden, für den Sünder erbrachten „Opfers“ dar. Die Varianten, die zur Verdeutlichung dieses Gedankens gewählt wurden, sind besonders reich. Sie zeigen neben den schon im Zusammenhang mit der Passion beobachteten Möglichkeiten, einen Zusammenhang durch die Beigabe von Texten und Gegenständen herzustellen, auch bisher nicht bekannte Möglichkeiten, so die Anbringung an den Aufbewahrungsstätten der Spezies und an der Stätte des eucharistischen Opfers und Mahles,

⁵⁵⁷ Altenburg, Staatliches Lindenau Museum, Tafelbild (Abb.131)

⁵⁵⁸ Vgl. z.B. Mailand, Brera, Altarbild (Abb.256): Johannes d.T. erscheint in der unteren Zone auf die Geburt verweisend, so daß in der oberen Zone der Jünger seinen Herrn stützt.

⁵⁵⁹ Ansatzpunkte zu einem solchen sind z.B. in New York, Pierpont Morgan Library, Stundenbuch der Katharina von Kleve, M 945, fol 121 (Abb.107) und Karlsruhe, Bibliothek, cod. U.H.I., fol 190r (Abb.108) gegeben.

⁵⁶⁰ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

⁵⁶¹ Breslau, Stadtbibliothek, M 1115, fol 145r (Abb.268); Prag, Bibliothek d. Metropolitankapitels, ms P. 5, fol 119r (Abb.269); Breslau, Universitätsbibliothek, I F 341, fol 160r (Abb.270); Breslau, Kunstgewerbemuseum, M 1116, fol 134r (Abb.271); Breslau, Kunstgewerbemuseum, ms 8375, fol 118r (Abb.272)

⁵⁶² Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.405: „Hoc est enim corpus meum. Hic est enim calix sanguinis mei, novi et aeterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum.“, vgl. Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1394 (Abb.274)

⁵⁶³ Schott, A.: Meßbuch, 1949, S.1*

dem Altar. Diese „neuen Möglichkeiten“ entsprechen der bereits in der Frühzeit⁵⁶⁴ beobachteten Ausrichtung auf das Visuelle.

2.2.2.1. Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie

Daß die für „Schmerzensmann Darstellungen“ relevanten Zusammenhänge nicht als einander ausschließende Größen zu verstehen sind, dokumentiert eine kleine, aber nicht unwichtige Gruppe von Darstellungen, in der Gegenstände der Passion und der Eucharistie nebeneinander zu finden sind⁵⁶⁵. Obwohl Querverbindungen zwischen den Zusammenhängen an sich nicht ungewöhnlich sind⁵⁶⁶, ist doch eine gleichermaßen in zwei Zusammenhänge eingreifende geschlossene Gruppe singulär. Die Verbindung wird hauptsächlich über die Kombination von arma Christi und Kelch realisiert, wobei durch diese Kombination sowohl auf die Zusammenbindung von Vergangenheit und Gegenwart⁵⁶⁷ als auch auf die eher attributive Beifügung⁵⁶⁸ zum „Schmerzensmann“ zielt, aber auch mittelbar hergestellt, und zwar etwa durch die Anbringung einer „Schmerzensmann Darstellung“ auf einer Patene⁵⁶⁹, die schon in der Frühzeit belegt ist⁵⁷⁰. Die enge Verbindung von Passion und Eucharistie ist zwar prinzipiell naheliegend, da sich die Eucharistie in ihrer Einsetzung auf die Passion bezieht. Daß dies jedoch in der bildkünstlerischen Gestaltung der „Schmerzensmann Darstellungen“ in der Form seinen konkreten Widerhall findet, daß beide „gleichberechtigt“ nebeneinandergestellt werden, ist ungewöhnlich.

2.2.2.2. Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier

Unter den mit der Eucharistie in Zusammenhang stehenden „Schmerzensmann Darstellungen“ gibt es einige⁵⁷¹, die gemeinsam mit einem eucharistischen Text überliefert sind und belegen, daß die Eucharistie ein für Zeitgenossen der Darstellungen nachweislich möglicher Zusammenhang war. Das Aufeinander-Bezogen-Sein beider Zusammenhänge erscheint dabei - im Unterschied zum vorangegangenen Abschnitt - als ein Erinnern an die Passion während der Eucharistie, da fast⁵⁷² alle Darstellungen einen „Schmerzensmann“ mit arma Christi vor Texten des Canon missae, Bibel- und Gebetstexten zeigen. „Favorit“ dieser Texte ist das schon in der

⁵⁶⁴ Vgl. S.475

⁵⁶⁵ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.1. (Darstellungen mit Bezug auf Passion und Eucharistie), S.298-306

⁵⁶⁶ Sie wurden durch ein Verweissystem aufgefangen, das bei der betreffenden Darstellung eine bzw. mehrere „andere mögliche Zuordnung(en)“ vermerkt und diese unter den jeweiligen Abschnittsüberschriften aufnimmt, d.h. die Darstellungen auch dem als „andere möglich Zuordnung“ vermerkten Abschnitt zuordnet.

⁵⁶⁷ Vgl. z.B. Viterbo, S. Maria Nuovo, Wandmalerei (Abb.259)

⁵⁶⁸ Vgl. z.B. San Giovanni Valdarno, S. Lucia, Tafelbild (Abb.260)

⁵⁶⁹ Prag, Dom, Patene (Abb.266)

⁵⁷⁰ Werben, St. Johannis, Patene (Abb.6)

⁵⁷¹ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.2. (Darstellungen mit Texten aus der Eucharistiefeier), S.306-322

⁵⁷² Eine Ausnahme bildet z.B. Breslau, Universitätsbibliothek, I F 341, fol 160r (Abb.270).

Frühzeit⁵⁷³ in Verbindung mit einer „Schmerzensmann-darstellung“ vorkommende Te igitur, doch auch die Einsetzungsworte sind überliefert, so daß bei der Wandlung der eucharistischen Gaben ein Schwerpunkt liegt. Von diesem Schwerpunkt abweichende und ihn doch stützende Varianten zeigen ein Prager Antependium⁵⁷⁴, das in jedem der neun Bildfelder zwei Schriftworte anführt, von denen sich im „Schmerzensmannfeld“ das eine auf das Brot, das andere auf den Kelch bezieht, und ein Orationale⁵⁷⁵, das ein Gebet überliefert, das „für uns“ Geschehene betrachtet, und dies vor allem an dem Opfer und der Einsetzung des Abendmahles festmacht.

2.2.2.3. Darstellungen mit Kelch

Um für eine „Schmerzensmann-darstellung“ den Zusammenhang mit der Eucharistie kenntlich zu machen, kann man diese - wie dies im voranstehenden Abschnitt geschehen ist - eucharistischen Texten zuordnen. Man kann jedoch zur Verdeutlichung auch ein eucharistisches Gerät mit der Person Jesu Christi als „Schmerzensmann“ verbinden. Dies ist unter Beigabe des Kelches in einer Reihe von Darstellungen⁵⁷⁶ geschehen, wobei der durch den Kelch⁵⁷⁷ entstehende einseitige Bezug⁵⁷⁸ offensichtlich nicht als „Mangel“ empfunden worden ist und dies im Grunde auch nicht konnte, da die Lehre von der concomitantia, von dem Sein des „ganzen“ Christus im Brot wie im Wein, anerkannt war. Es fällt auf, daß die Darstellungen, die sich auf die Person Jesu Christi als „Schmerzensmann“ und den Kelch konzentrieren, eine Ganzfigur zeigen, die lebt und deren Wunden bluten, die also - ohne Anzeichen des bereits erfolgten Todes - in die Gegenwart „geholt“ worden ist⁵⁷⁹. Sie ist - besonders augenfällig in den Beispielen, in denen der Kelch direkt das Blut der Seitenwunde aufnimmt - eine relativ derbe Umsetzung der realistischen Auffassung von der Eucharistie, die sich im Westen durchgesetzt hatte.

2.2.2.4. Darstellungen auf und an Altären

Darstellungen auf und am Altar sind nach mittelalterlicher Auffassung Darstellungen auf und an der Stätte des eucharistischen Opfers und Mahles. Der „Schmerzensmann“ als bildliche Darstellung dieses Opfers ist dabei sowohl auf den unter-

⁵⁷³ Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms 86, fol 167 (Abb.5)

⁵⁷⁴ Prag, Nationalmuseum, Antependium (Abb.267)

⁵⁷⁵ Raudnitz, Schloßbibliothek, ms 16, fol 179 (Abb.273)

⁵⁷⁶ Vgl. den Abschnitt 2.2.2.3. (Darstellungen mit Kelch), S.322-327

⁵⁷⁷ Nur in wenigen Beispielen - vgl. etwa St. Lambrecht, St. Peter, Altarflügel (Abb.276) - schwebt über dem Kelch eine Hostie.

⁵⁷⁸ Dieser bestand auch umgekehrt, da im 14.Jh. den Laien der Kelch nicht mehr gereicht wurde. Vgl. Hauschild,W.-D.: Lehrbuch, 1995, S.579

⁵⁷⁹ Anders ist dies bei denjenigen Darstellungen (vgl. die als Verweis eingefügten Beispiele auf S.322), die zwar auch den Kelch einfügen, deren Schwerpunkt jedoch in anderen Darstellungszusammenhängen, etwa dem der Passion, der Trinität oder des Patroziniums, liegt.

halb der Mensa angebrachten Antependien⁵⁸⁰ als auch auf den verschiedenen oberhalb aufgestellten Altaraufbauten⁵⁸¹, sowie den Reise- und Reliquienaltärchen⁵⁸² zu finden, wobei weder eine - den auf „Schmerzensmann“ und Kelch konzentrierten Darstellungen ähnliche - „Vorliebe“ für bestimmte Gestaltungsmerkmale noch eine Einbindung in ein feststehendes Bildprogramm festzustellen ist. Durch die Wiedergabe von Altären in anderen Darstellungen⁵⁸³ sind „Schmerzensmandarstellungen“ - zusätzlich zu den mit eucharistischen Texten verbundenen Darstellungen - für die Zeit nach 1300 in situ verbürgt.

Einen Spezialfall unter den Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ im Altarzusammenhang zeigen, stellen die „Gregorsmessen“ dar. Denn: sie zeigen zwar den „Schmerzensmann“ über dem Altar, tun dies jedoch innerhalb jener Meßfeier, in der Gregor d.Gr. die Vision vom „Schmerzensmann“ gehabt haben soll, d.h. sie haben einen Bezug zur Eucharistie nur über die Person Gregors d.Gr. und dessen Vision.

2.2.2.5. Darstellungen an Sakramentshäusern, -nischen und Tabernakeln

Als Aufbewahrungsorte für die eucharistischen Spezies haben Sakramentshäuser, Sakramentsnischen und Tabernakel schon durch ihre Bestimmung eine Beziehung zur Eucharistie. Diese ist durch die Anbringung von „Schmerzensmandarstellungen“ auch optisch verdeutlicht worden. Das Verständnis des „Schmerzensmannes“ ist dabei jedoch verschieden. Denn: zum einen ist der „Schmerzensmann“ so angebracht, daß entweder er oder die Spezies sichtbar sind⁵⁸⁴, beide also Synonyme sind, zum anderen so, daß er und die Spezies⁵⁸⁵ bzw. er und die Spezies und eine nachbildende Darstellung der Spezies gleichzeitig sichtbar sind⁵⁸⁶, die Darstellungen also eher eine illustrative Funktion haben. Gemeinsam ist den Darstellungen dabei, daß sie sich nicht - ähnlich den mit eucharistischen Texten verbundenen „Schmerzensmandarstellungen“ - einlinig auf die Passion beziehen, sondern etwa durch Engel⁵⁸⁷ oder die Einbindung in eine Trinitätsdarstellung⁵⁸⁸ mit der Darstellung selbst einen Bezug zur „Herrlichkeit“ herstellen.

⁵⁸⁰ Vgl. z.B. Grado, Dom, Antependium (Abb.291)

⁵⁸¹ In der Predella findet sich der „Schmerzensmann“ z.B. in Sarzana, Kathedrale, Retabel (Abb.286), in der Hauptzone in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Reliquienaltärchen (Abb.155) in einem Wimberg eines Flügels in Cambridge, Fogg Museum of Art, Altarflügel (Abb.297); auf dem Flügel eines Diptychons in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 2722, fol 18v (Abb.299); im Zentrum eines Polyptychons in Macclesfield, (ehem.) Bromley-Davenport-Slg., Polyptychon (Abb.282); im Zentrum eines Triptychons in Hannover, Landesmuseum, Tafelbild (Abb.284)

⁵⁸² Vgl. z.B. Amsterdam, Rijksmuseum, Flügelaltärchen (Abb.425)

⁵⁸³ Vgl. z.B. Hannover, Landesmuseum, Tafelbild (Abb.284)

⁵⁸⁴ Vgl. z.B. Mensola, S. Martino, Tabernakel (Abb.311)

⁵⁸⁵ Vgl. z.B. Boston, I. Stewart Gardner Museum, Retabel (Abb.306)

⁵⁸⁶ Vgl. z.B. Saal, Kirche, Steinrelief (Abb.310)

⁵⁸⁷ Vgl. z.B. Viterbo, S. Trinità, Tabernakel (Abb.307)

⁵⁸⁸ Vgl. Peretola, S. Maria, Sakramentshäuschen (Abb.308)

2.2.2.6. Darstellungen der „Gregorsmesse“

a) Darstellungen mit Texten zur „Gregorsmesse“

Zu den Varianten, die für den „Schmerzensmann“ einen eucharistischen Zusammenhang bezeugen, gehören neben Darstellungen, denen eucharistische Texte oder Geräte beigegeben sind oder die im Zusammenhang mit Altären bzw. Aufbewahrungsorten für die eucharistischen Spezies stehen, auch solche, die entweder durch beigegebene Texte oder durch die Bildgestaltung Bezug auf eine Messe Gregors d.Gr. nehmen, in deren Verlauf sich diesem der „Schmerzensmann“ über dem Altar gezeigt haben soll. „Das Problem der Entstehung der sog. Gregorsmesse ist trotz mannigfacher Bemühungen noch nicht hinreichend geklärt. Daß sie mit der in S. Croce aufbewahrten Mosaikikone zusammenhängt, geht aus dem Hinweis der den Wiedergaben beigegebenen Inschriften hervor...“⁵⁸⁹ Da die Ikone in S. Croce in Jerusalem⁵⁹⁰, die nach der Inschrift des Israel van Meckenem⁵⁹¹ den Inhalt der Vision zeigt, erst 1385/86 nach Rom⁵⁹² kam, ist die Entstehung der Legende erst um diese Zeit anzunehmen. Die Darstellungen der „Gregorsmesse“ sind also innerhalb des „Schmerzensmannphänomens“ eine relativ junge, spezifisch abendländische Erscheinung, die der in der Praxis herrschenden realistischen Auffassung der Eucharistie entspricht. Da die beigegebenen Texte - bis auf die Texte der Meckenem-Stiche⁵⁹³ - für die betend zu vollziehende Andacht vor dem Erschienenen Ablass versprechen, greifen sie sehr stark in den Zusammenhang der Frömmigkeit ein. Die Möglichkeit einer solchen Glaubenspraxis brachte erhebliche Probleme mit sich, denn es ergab sich die Situation, daß Ablass erteilt wurde „bevor Theologen dafür ein tragbares Fundament geschaffen hatten“⁵⁹⁴ Der erteilte Ablass war jedoch wahrscheinlich seinerseits „bereits die Reaktion auf eine Praxis ..., deren geistiger Hintergrund im Bereich des Volksglaubens zu suchen ist, und zwar in der nahezu allen Religionen gemeinsamen Auffassung, daß die Kontaktaufnahme mit Orten und Gegenständen, die durch Theophanien oder durch Heilige eine besondere Heiligkeit erhielten, freimache von persönlicher Schuld“⁵⁹⁵ Es bleibt dabei sehr bemerkenswert, daß die Ablassverheißungen sowohl auf Darstellungen bezogen sind, die auf die Passion abheben⁵⁹⁶, als auch auf solche, die das Visionsgeschehen zeigen⁵⁹⁷.

⁵⁸⁹ Vetter, E.M.: Kupferstiche, 1972, S.215

⁵⁹⁰ Rom, S. Croce in Jerusalem, Mosaikikone (Abb.21)

⁵⁹¹ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316)

⁵⁹² Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967, S.46

⁵⁹³ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich (Abb.316); Washington DC, Library of Congress, Kupferstich (Abb.317); Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstich (Abb.318)

⁵⁹⁴ Dünninger, H.: Ablassbilder: Jahrbuch für Volkskunde 8, 1985, S.56

⁵⁹⁵ ebd.

⁵⁹⁶ Vgl. z.B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod 1969, fol 103 (Abb.313)

⁵⁹⁷ Vgl. z.B. Paris, Louvre, Holzschnitt (Abb.315)

b) Darstellungen der „Gregorsmesse“

Anders als die Darstellungen, die vorwiegend durch die ihnen beigegebenen Texte eine Verbindung zur Vision Gregors d.Gr. herstellen⁵⁹⁸, geben einige andere direkt das Gregor d.Gr. zugeschriebene Visionsgeschehen während einer Meßfeier in S. Croce in Gerusalemme Rom wieder⁵⁹⁹. Doch obwohl sich alle auf dasselbe Ereignis zu beziehen versuchen, fällt eine große Verschiedenheit der Darstellungen untereinander auf. Während die einen die Legendenüberlieferung treu beachten und eine Darstellung zeigen, die Papst Gregor d.Gr. bei der Konsekration der Hostie innerhalb einer Meßfeier der Vision teilhaftig werden läßt⁶⁰⁰, lassen andere den szenischen Charakter vermissen und benutzen die Legende stattdessen als „Rahmen“ für eine repräsentative „Schmerzensmann-darstellung“, die durch die Anbindung an Gregor d.Gr. an Bedeutung gewinnt⁶⁰¹. Während die einen den Betrachter einzubeziehen suchen⁶⁰², ist in anderen Distanz zu spüren⁶⁰³. Ferner weisen die Darstellungen bis auf die Person Gregors d.Gr. keinen festen Figurenbestand auf. Sowohl die Anzahl als auch die Identität der Beiwohnenden ist jeweils verschieden. Die Darstellungen geben somit eine jeweils individuelle Vorstellung des in der Legende berichteten Geschehens wieder.

2.2.2.7. Darstellungen zu Fronleichnam

Im Jahr 1264 wurde von Papst Urban IV in der gesamten lateinischen Kirche ein Fest eingeführt⁶⁰⁴, das als Fest des Leibes Christi (vron-lichnam: Herren-Leib) die Eucharistie in ihrer Bedeutung für den einzelnen Gläubigen in den Mittelpunkt stellt und dessen Anliegen im Eingangsgebet dieses Festes prägnant mit folgenden Worten zusammengefaßt wird: „O Gott, Du hast uns in dem wunderbaren Sakramente das Andenken an Dein Leiden hinterlassen: wir bitten Dich, laß uns die heiligen Geheimnisse Deines Leibes und Blutes so verehren, daß wir die Frucht Deiner Erlösung allezeit in uns erfahren, der Du lebst.“⁶⁰⁵. Da sich die „Schmerzensmann-darstellung“ anbietet, den Inhalt dieses Festes zu „verkörpern“, liegt es nahe, an eine Verbindung zwischen beiden zu denken. Daß eine solche Verbindung von den Zeitgenossen tatsächlich hergestellt worden ist, zeigen eine Darstellung in New

⁵⁹⁸ Vgl. Abschnitt 2.2.2.6.a (Darstellungen der „Gregorsmesse“, Texte), S.352-361

⁵⁹⁹ Vgl. Abschnitt 2.2.2.6.b (Darstellungen der „Gregorsmesse“, Darstellungen), S.361-370

⁶⁰⁰ Vgl. z.B. Madrid, Prado, Retabel (Abb.326)

⁶⁰¹ Vgl. z.B. Heilsbronn, Klosterkirche, Tympanon des Südportals (Abb.322)

⁶⁰² Vgl. z.B. London, British Museum, Tafelbild (Abb.328)

⁶⁰³ Vgl. z.B. Karlstadt, Pfarrkirche, Wandmalerei (Abb.324)

⁶⁰⁴ Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.544

⁶⁰⁵ Schott,A.: Meßbuch, 1949, S.545: „Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tuae memoriam reliquisti: tribue, quaesumus, ita nos Corporis et Sanguinis tui sacra mysteria venerari; ut redemptionis tuae fructum in nobis jugiter sentiamus: Qui vivis et regnas.“

York⁶⁰⁶ und eine in München⁶⁰⁷, die Jesus Christus als „Schmerzensmann“ explizit mit Texten zum Fronleichnamfest verbinden. Beide Darstellungen beziehen sich dabei allerdings jeweils auf einen, in seiner äußeren Erscheinung und seinem Umfeld von anderen abweichenden „Schmerzensmann“, so daß es für die Bevorzugung einer bestimmten Form keine Anhaltspunkte gibt.

2.2.3. Die Vergegenwärtigung des Leidens Jesu Christi im privaten Bereich: die Frömmigkeit

„Schmerzensmandarstellungen“ fanden, obwohl die Vielschichtigkeit ihrer Anlage vom Betrachter eine eingehendere Betrachtung und die gedankliche Verarbeitung des Gesehenen „verlangt“, nicht nur in den liturgischen und damit offiziellen Bereich Eingang, sondern konnten sich auch in dem Bereich, in dem sich die Frömmigkeit des einzelnen Gläubigen widerspiegelt, einen festen Platz sichern. Die Verbindung zwischen dem jeweiligen Gläubigen und dem „Schmerzensmann“ wird dabei entweder hergestellt, indem die „Schmerzensmandarstellung“ auf Gegenständen des privaten Gebrauchs, wie z.B. Bildern⁶⁰⁸, einem Mitrabehälter⁶⁰⁹ und Handschriften⁶¹⁰, oder Gegenständen im Bereich der Sepulchralkunst⁶¹¹ angebracht, bzw. indem die Person oder das Wappen des Gläubigen, z.B. auf Altartafeln⁶¹², Reliquiaren⁶¹³, Fenstern⁶¹⁴, Reliefs⁶¹⁵ und Wandbildern⁶¹⁶, direkt in eine „Schmerzensmandarstellung“ eingebunden wird. Dabei spiegeln sich die - etwa nach Herkunft, Lebenssituation, Zeitumständen oder theologischer „Heimat“ - sehr unterschiedlichen „Erwartungen“ des einzelnen in den Darstellungen wider und wirken sich auch auf deren Verwendung aus. Die Darstellungen dienten u.a. zu Andachtszwecken⁶¹⁷, z.T. mit Blick auf die Buße⁶¹⁸.

2.2.3.1. Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit

Die Darstellungen „erobern“ sich mit ihrer Anbringung auf Gegenständen, die sich im privaten Besitz und Gebrauch des Gläubigen befanden, einen neuen Betrachterkreis. Sie werden Gegenstand der Andacht einzelner Personen. Indiz dafür ist die bei den figürlich dargestellten Gläubigen stets vorhandene anbetende Haltung ge-

⁶⁰⁶ New York, Pierpont Morgan Library, M 853, fol 2 (Abb.329)

⁶⁰⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 8201, fol 94v (Abb.330)

⁶⁰⁸ Vgl. z.B. Stockholm, Slg. Sirén, Tafelbild (Abb.338)

⁶⁰⁹ Vgl. München, Bayerisches Nationalmuseum, Mitrabehälter (Abb.334)

⁶¹⁰ Vgl. z.B. Paris, Bibliothèque nationale, cod 18026, fol 196v (Abb.348)

⁶¹¹ Vgl. den Abschnitt 2.2.3.2. (Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang), S.400-424

⁶¹² Vgl. z.B. Stuttgart, Gemäldegalerie, Altartafel (Abb.339)

⁶¹³ Vgl. z.B. Assisi, San Francesco, Kästchen (Abb.333)

⁶¹⁴ Vgl. z.B. Erfurt, Dom, Chorfenster (Abb.343)

⁶¹⁵ Vgl. z.B. Bourges, Musée Jacques-Cœur, Steinrelief (Abb.344)

⁶¹⁶ Vgl. z.B. Burg Kriebstein (Höfchen), Burgkapelle, Wandmalerei (Abb.352)

⁶¹⁷ Vgl. z.B. London, British Library, Royal Ms 2 B i, fol 8 (Abb.349)

⁶¹⁸ Vgl. z.B. New York, Guennel-Collection (Pierpont Morgan Library), M 917, fol 151 (Abb.350)

genüber dem „Schmerzensmann“. Eine Ausnahme bildet ein Nürnberger Epitaph⁶¹⁹, auf dem die Gläubigen unverwandt auf die *facies Christi* und damit auf eine Darstellung, mit deren anbetend vollzogener Verehrung die Erlangung von Ablässen verbunden war, blicken. In bezug auf den „Schmerzensmann“ ist die Erteilung von Ablass für die *arma Christi* und die Darstellungen der „Gregorsmesse“, nicht jedoch für die Person des „Schmerzensmannes“ selbst überliefert. Die dem „Schmerzensmann“ gegenüber geübte Andacht „beschränkt“ sich auf die Fürbitte, die ihren Wert an dieser Stelle behalten zu haben scheint. Der „Schmerzensmann“ wird, wie es die zahlreichen Schriftbänder der Gläubigen⁶²⁰ zeigen, bittend „angesprochen“. Tenor dieser Bitten ist die Bitte um Erbarmen.

2.2.3.2. Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang

Als Spezialfall unter den Darstellungen, die den „Schmerzensmann“ in den Bereich der Frömmigkeit einbeziehen, sind diejenigen anzusehen, die Verstorbene mit Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in Verbindung bringen. Dies ist in Grabmälern⁶²¹, auf Grabsteinen⁶²², auf Epitaphien⁶²³, in Bildwerken mit Bezug zu einem Friedhof⁶²⁴ und Grabteppichen⁶²⁵ geschehen, wobei die Anbringung auf Epitaphien, die - anders als die griechische Wortbedeutung dies vermuten läßt - nicht mit den Grabstätten verbunden sein mußten, die häufigste ist. Die Darstellungen zeigen dabei den „Schmerzensmann“ in großer Spannbreite, so u.a. als „kompositionsförderndes Versatzstück“⁶²⁶, als „Repräsentationsfigur“⁶²⁷ oder als „Ansprechpartner“⁶²⁸. D.h. die emotionale Verbindung, die zwischen dem Gläubigen und dem „Schmerzensmann“ optisch sichtbar gemacht wird, ist unterschiedlich stark. Sie schwankt zwischen Vertrautheit und Beziehungslosigkeit, weist jedoch insgesamt eine verblüffend große Distanz auf, die ihre Ursache evtl. darin hat, daß häufig⁶²⁹ Angehörige die Sepulkralkunstwerke in Auftrag gegeben haben.

2.2.3.3. Darstellungen der Interzession

Obwohl in den Interzessionsdarstellungen eine unmittelbare Verbindung zu einem oder mehreren Gläubigen, wie sie in den beiden vorangegangenen Abschnitten zu

⁶¹⁹ Nürnberg, St. Lorenz, Epitaph Rymensnider (Abb.347)

⁶²⁰ Vgl. z.B. Erfurt, Dom, Chorfenster (Abb.343)

⁶²¹ Vgl. z.B. Florenz, S. Croce, Grabmal des Uberto de' Bardi (Abb.357)

⁶²² Vgl. z.B. Würzburg, Klosterkirche, Grabstein (Abb.382)

⁶²³ Vgl. z.B. Kapellendorf, Kirche, Epitaph des Albert von Kirchberg (Abb.368)

⁶²⁴ Vgl. z.B. Langenlois, St. Laurentius, Steinrelief (Abb.369)

⁶²⁵ Vgl. z.B. Wien, Museum, Teppich (Abb.364)

⁶²⁶ Vgl. z.B. Verona, S. Maria Antica, Grabmal des Can Grande I. della Scala (Abb.356)

⁶²⁷ Vgl. z.B. Heilsbronn, Klosterkirche, Epitaph des Friedrich von Hirzlach (Abb.358)

⁶²⁸ Vgl. z.B. Erfurt, St. Peter, Steinritzzeichnung (Abb.359)

⁶²⁹ Eine Ausnahme bildet z.B. Landshut, St. Martin (Südseite), Epitaph des Hans Stethaimer (Abb.374)

bemerken war⁶³⁰, häufig nicht sichtbar gemacht wird, ist der „Schmerzensmann“ jedoch gerade hier in seiner Eigenschaft als Vermittler des einzelnen dargestellt. Er leistet Fürbitte vor Gottvater⁶³¹ - bisweilen auch vor Jesus Christus⁶³² - und hat in Maria⁶³³, die sich mit ihrer Fürbitte an ihn wendet, ein Pendant. Beide sind entweder in einer Darstellung vereint oder sie treten - wie in den Speculumhandschriften⁶³⁴ - in separaten Darstellungen auf, die jedoch beide dem nachfolgend aufgeführten Kap.39 des Heilsspiegels zugeordnet sind.

1 Im vorangehenden haben wir gehört wie Maria unsere Mittlerin ist, 2 Und wie sie unsere Verteidigerin in aller Not ist; 3 Laßt uns im folgenden hören, wie Christus für uns seinem Vater seine Wunden zeigt, 4 Und Maria ihrem Sohn Brust und Brüste zeigt. 5 Wie nämlich Christus um unserwillen vom Himmel bis zur Hölle hinabgestiegen ist, 6 So ist er wieder hinaufgestiegen in den Himmel, um für uns bis in Ewigkeit zu bitten; 7 Und deshalb müssen wir, wenn wir gesündigt haben, nicht verzweifeln, 8 Weil wir einen treuen Fürsprecher bei Gott haben. 9 Daß aber Christus dem Vater die Narben der Wunden zeigen wollte, 10 Das war auch durch eine Figur gezeigt worden. 11 Antipater, ein tüchtiger Ritter, war dem Kaiser Julius angezeigt worden, 12 Daß er dem Römischen Reich ein untreuer und unnützer Ritter gewesen sei; 13 Deshalb stellte sich jener, sich ausziehend, nackt vor den Kaiser hin 14 Und zeigte ihm vor allen die Narben seiner Wunden, 15 Und sagte, es sei nicht nötig, sich mit Worten zu rechtfertigen, 16 Da die Narben seine Treue laut zu nennen schienen; 17 Dies sehend, hieß Caesar seine Entschuldigung gut 18 Und bestätigte ihn als treuen und tüchtigen Ritter. 19 Schön war Christus durch diesen Antipater präfiguriert worden, 20 Weil er selbst immer für uns vor seinem Vater steht, 21 Und mit seinen Narben zeigt, daß er ein tüchtiger Ritter gewesen ist 22 Und das Gebot seines Vaters wie ein treuer Ritter erfüllt hat; 23 Deshalb hört Gott nicht auf, den so treuen Ritter zu ehren, 24 Und er ist bereit, ihm zu geben, worum auch immer er bittet. 25 Ein wie treuer und tüchtiger Ritter Christus war 26 Das war sichtbar in den Narben und den mit Blut bespritzten Kleidern; 27 Alle seine Kleider waren blutig, 28 Wie es die Kleidungsstücke der Traubentreter sind; 29 Deshalb fragten die Engel, warum sein Gewand rot sei, 30 Wie das der Traubentreter in der Kelter; 31 Dieser antwortete, er selbst habe allein die Kelter des Leidens getreten, 32 Und von allen Völkern sei kein Mann mit ihm gewesen; 33 Und bemerkenswerterweise sagte er, daß keiner der Männer mit ihm gewesen war, 34 Weil nur als Einzige die Jungfrau, d.h. Maria, bei ihm geblieben war. 35 Dieser Ritter, d.h. Christus, war es nach schwäbischer Sitte geworden. 36 Wo bei der Erschaffung eines Ritters ein Schlag auf den Hals gegeben zu werden pflegt, 37 Aber dieser Ritter, Christus, hat nicht nur einen Faustschlag auf sich genommen, 38 Sondern gewissermaßen eine unendliche Zahl von Faustschlägen und Ohrfeigen. 39 Sein Streitroß war der Esel, auf dem er am Palmtag saß; 40 Das Schlachtfeld, auf dem er kämpfte, war der Kalvarienberg; 41 Sein Speer war die Lanze des Ritters Longinus; 42 Die Krone aus spitzesten Dornen diente ihm als Helm; 43 Das Zeichen oder der Schmuck des Helmes war die Tafel der Aufschrift; 44 Sein Wehrgehenk waren die Binden und Stricke; 45 Das Marterholz des Kreuzes hatte er als Schild; 46 An Stelle der Sporen gebrauchte er einen eisernen Nagel; 47 Sein Panzer, mit dem der ganze Leib bedeckt wurde, 48 War die eigene Haut, die bei der Geißelung gänzlich zerschlagen wurde; 49

⁶³⁰ Vgl. die Abschnitte 2.2.3.1. (Darstellungen als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit) und 2.2.3.2. (Darstellungen im sepulkralen Zusammenhang), S.377-400 und 400-424

⁶³¹ Vgl. z.B. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Tafelbild (Abb.387)

⁶³² Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 9584, Speculumhandschrift (Abb.384)

⁶³³ Vgl. Paris, Louvre, Très belles Heures de Notre Dame (Abb.386)

⁶³⁴ Vgl. Paris, Bibliothèque nationale, ms lat 9584, Speculumhandschrift (Abb.384) und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HS 5970, Speculumhandschrift (Abb.385)

Sein Schwert war die hl. Lehre, die er lehrte, 50 Und als Handschuhe hatte er zwei eiserne Nägel; 51 Sein Waffenträger war die seligste Jungfrau Maria, 52 Die alle seine Waffen aus frommem Mitleid trug: 53 Wie nämlich der Waffenträger Jonathans ihm in der Not treu beistand, 54 So stand die Waffenträgerin Christi ihm im Leiden treu zur Seite; 55 Das Banner des vorgenannten Ritters, d.h. Christi, war von zwei Farben: 56 Teils war es weiß und teils rot; 57 Denn es war gemacht aus dem weißen Gewand, mit dem er von Herodes verspottet wurde, 58 Und dem scharlachfarbenen, in dem er bei der Krönung verspottet wurde. 59 Mit den vorgenannten Waffen kämpfte dieser Ritter so treu, 60 Daß er durch seinen Tod alle seine Feinde überwand. 61 Danach stieg er mit Triumph siegreich in die Himmel hinauf 62 Und zeigte seinem Vater die Narben der Wunden, für uns bittend. 63 Wenn jemand also gesündigt hat, wenn auch unzähligemal möge er doch nicht verzweifeln, 64 Sondern auf diesen treuesten Vermittler vertrauen! 65 Wenn wir nämlich gegen den Vater oder gegen den Hl. Geist gesündigt haben, 66 Kann uns Christus versöhnen, und laßt uns an ihm nicht verzweifeln! 67 Und wenn wir gegen den Sohn, d.h. gegen Jesus Christus, gesündigt haben, 68 Haben wir eine treue Fürsprecherin, die für uns bei ihm selbst vermittelnd eintritt: 69 Christus zeigt dem Vater die Narben der Wunden, die er erduldet hat, 70 Maria zeigt dem Sohn die Brüste, mit denen sie ihn gesäugt hat; 71 Wie also Christus passenderweise Antipater (Fürsprecher beim Vater) genannt werden kann, 72 So kann Maria angemessenerweise Antifilia (Fürsprecherin beim Sohn) benannt werden. 73 O allerliebster Antipater und o allerliebste Antifilia, 74 Wie höchst notwendig ist uns Elenden euer Beistand! 75 Wie könnte dort irgendeine Bitte abgeschlagen werden, 76 Wo so allerliebste gebeten wird? 77 Wie könnte nämlich ein gnädiger Vater die Bitter eines solchen Sohnes abschlagen, 78 Von dem er sieht, daß er um seines Gebotes willen solche Narben hat? 79 Wie könnte ein solcher Sohn einer solchen Mutter irgendetwas versagen, 80 Von denen feststeht, daß sie sich gegenseitig wie sich selbst lieben? 81 Keinem ist zweifelhaft, daß Gott Maria immer erhört, 82 Die er vor allen Sterblichen als Himmelskönigin eingesetzt hat. 83 Dies war einst vorher angezeigt im König Ahasver, 84 Der zur Königin Esther sagte, nachdem er von ungemischtem Wein erhitzt war: 85 „Erbitte von mir, was auch immer du willst: 86 Wenn du die Hälfte meines Reiches erbittest, wirst du es erreichen!“ 87 Da bat jene, daß ihr Volk vor dem ungerechten Haman geschützt werden solle, 88 Von dem der König so gleich befahl, daß er an den Galgen gehängt würde. 89 Esther war ein ganz armes Mädchen aus dem Volke der Juden gewesen, 90 Und der König Ahasver hatte sie vor allen auserwählt und zur Königin bestimmt; 91 So hat Gott Maria vor allen Jungfrauen auserwählt 92 Und sie selbst zur Himmelskönigin gemacht und bestimmt 93 Und durch ihre Vermittlung hat er unseren Feind verurteilt 94 Und der Maria selbst die Hälfte seines Reiches geschenkt. 95 Gott hat nämlich sein Reich in zwei Teile geteilt, 96 Einen Teil behielt er für sich, den anderen übergab er Maria. 97 Die zwei Teile seines Reiches sind Gerechtigkeit und Barmherzigkeit: 98 Durch die Gerechtigkeit drohte uns Gott, durch die Barmherzigkeit eilte uns Maria zu Hilfe. 99 O guter Jesu, bewege deinen Vater gnädig durch Bitten 100 Und erhöere gern deine Mutter, wenn sie dich demütig für uns anfleht! ⁶³⁵

⁶³⁵ Lutz, J.; Perdrizet, P.: Speculum 2, 1909, Taf. 77f: 1 In praecedentibus audivimus quomodo Maria est nostra mediatrix, 2 Et quomodo in omnibus angustiis et nostra defensatrix: 3 Consequenter audiamus quomodo Christus ostendit Patri suo pro nobis sua vulnera, 4 Et Maria ostendit Filio suo pectus et ubera. 5 Sicut enim Christus descendit propter nos de caelo usque ad infernum, 6 Ita reascendit in coelum, ut exoret pro nobis usque ad sempiternum: 7 Et ideo, si peccavimus, desperare non debemus, 8 Quia fidelem advocatum apud Deum nos habemus. 9 Quod autem Christus vulnerum cicatrices Patri monstrare volebat, 10 Hoc etiam olim per quandam figuram ostensum erat. 11 Antipater, miles strenuus, delatus fuit imperatori Julio, 12 Quod infidelis et inutilis miles fuisset Romano imperio: 13 Quapropter ille, se exuens, nudus coram imperatore assistebat 14 Et ei cicatrices vulnerum suorum coram omnibus ostendebat, 15 Dixitque non esse opus se verbis ex purgare, 16 Cum cicatrices viderentur ejus fidelitatem acclamare: 17 Quod videns, Caesar ejus excusationem approbabat 18 Et eum

Wie der Text zeigt, gehören insgesamt vier Bilder, zwei Präfigurationen sowie Maria und der „Schmerzensmann“, zum Kap.39. Sie bestehen jeweils aus einer Bildüberschrift, dem Bild und einem Viertel des Textes. Die inhaltliche Aufteilung entspricht diesem „mechanischen Prinzip“ jedoch nicht. Da das Kap.39 vor dem Kapitel zum Gericht angesiedelt ist, steht die Fürbitte nicht isoliert, sondern erhält durch die mit dem Gericht gegebene Perspektive ein besonderes Gewicht.

2.2.4. Die Aktualisierung des Leidens Jesu Christi: das Gericht

Mehrere voneinander abzusetzende Tendenzen machen es schwer, den „Schmerzensmann“ in den Gerichtszusammenhang einzuordnen. Denn: einerseits tritt in einigen der Weltgerichtsdarstellungen, die hinsichtlich der Auswahl ihrer Bildelemen-

fidelem et strenuum militem affirmabat. 19 Pulchre Christus praefiguratus fuit per istum Antipatrem, 20 Quia ipse semper pro nobis stat ante suum Patrem, 21 Et cicatricibus suis ostendit se militem strenuum fuisse 22 Et mandatum Patris ejus tanquam fidelis miles complevisse; 23 Quapropter Deus tam fidelem militem non cessat honorare, 24 Et quodcunque petierit, paratus est sibi dare. 25 Quam fidelis et strenuus miles Christus erat, 26 Hoc in cicatricibus et in cruentatis vestibus apparebat; 27 Omnia ejus indumenta erant sanguinolenta, 28 Sicut sunt uvas calcantium vestimenta; 29 Ideo quaerebant angeli, quareindumentum ejus esset rubrum, 30 Sicut in torculari uvas calcantium; 31 Qui respondit, quod torcular passionis ipse solus calcassit, 32 Et de omnibus gentibus vir secum non fuisset; 33 Et notabiliter dixit, quod nullus virorum secum fuerat, 34 Quia tantum unica Virgo, id est Maria, secum manserat. 35 Miles iste, id est Christus, factus fuit more Alamannico, 36 Ubi in creatione militis solet dari ictus in collo; 37 Sed miles iste, Christus, non suscepit tantum colaphum unum, 38 Sed colaphorum et alaparum quasi infinitum numerum. 39 Dextrarius ejus erat asinus, cui insedit in die Palmarum; 40 Campus praelii, in quo pugnabat, erat mons Calvariarum; 41 Hasta ejus fuit Longini militis lancea; 42 Corona de acutissimis spinis erat sibi pro galea; 43 Signum sive ornamentum galeae fuit tabuli tituli; 44 Balteus ejus erant ligamenta et funiculi; 45 Patibulum crucis habebat pro clipeo aut scuto; 46 Pro calcaribus usus et clavo ferreo uno; 47 Lorica sua, qua totum tegebatur, 48 Erat cutis propria, quae in flagellatione totaliter concutiebat; 49 Gladius suus erat sancta doctrina, quam docebat, 50 Et pro chirothecis manuum duos clauos ferreos habebat. 51 Armiger ejus erat beatissima Virgo Maria, 52 Quae omnia arma ejus gerebat compassione pia: 53 Sicut enim armiger Jonathae in necessitate fideliter sibi adstitit, 54 Ita armigera Christi in passione fideliter sibi adfuit; 55 Vexillum praedicta milites, id est Christi, duorum erat colorum; 56 In parte erat candidum et in parte rubicundum; 57 Erat enim factum ex alba veste, qua illusus fuit ab Herode, 58 Et coccinea, in qua illusus fuit in coronatione. 59 Cum praedictis armis iste tam fideliter pugnavit, 60 Quod per mortem suam omnes inimicos suos superavit. 61 Post haec cum triumpho victoriosus in coelos ascendit 62 Et Patri suo cicatrices vulnerum, pro nobis orans, ostendit. 63 Si quis ergo peccaverit, licet innumerabiliter, tamen non diffidat, 64 Sed in hunc fidelissimum intercessorem confidat! 65 Si enim in Patrem aut in Spiritum Sanctum peccavimus, 66 Christus potest non reconciliare, et in hoc diffidamus! 67 Et si peccavimus in Filium, hoc est in Jesum Christum, 68 Habemus advocatam fidelem, quae intercedit pro nobis apud ipsum: 69 Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum, quae toleravit, 70 Maria ostendit Filio ubera, quibus eum lactavit; 71 Sicut ergo Christus convenienter potest Antipater appellari, 72 Ita Maria competenter potest Antifilia nuncupare. 73 O dulcissime Antipater et o dulcissima Antifilia, 74 Quam summe necessaria sunt nobis miseris vestra auxilia! 75 Quomodo posset ibi esse aliqua abnegatio, 76 Ubi tam dulcissima est supplicatio? 77 Quomodo enim posset clemens Pater talis Filii preces remove, 78 Quem videt propter mandatum suum tales cicatrices habere? 79 Quomodo posset talis Filius tali Matri aliquid negare, 80 Quos constat se mutuo tanquam se ipsos amare? 81 Nulli dubium, quin Deus semper exaudiat Mariam, 82 Quam prae omnibus mortalibus constituit coeli Reginam. 83 Istud olim praeostensum fuit in rege Assuero, 84 Qui dixit ad reginam Esther, postquam incaluisset mero: 85 « Pete a me, quodcunque volueris: 86 Si dimidium regni mei petieris, impetrabis! » 87 Tunc illa petiit populum suum ab iniquo Aman defendi, 88 Quem rex statim praecepit in patibulo suspendi. 89 Esther de gente Judaeorum paupercula puella fuerat, 90 Et rex Assuerus eam prae omnibus elegerat et reginam constituerat; 91 Ita Deus prae omnibus virginibus Mariae elegit 92 Et Reginam coeli ipsam fecit et constituit 93 Et per ejus interventionem nostrum hostem condemnavit 94 Et ipsi Mariae dimidium regni sui donavit. 95 Deus enim regnum suum in duas partes divisit, 96 Unam partem sibi retinuit, alteram Mariae commisit. 97 Duae partes regni sui sunt justitia et misericordia: 98 Per justitiam minabatur nobis Deus, per misericordiam succurrit nobis Maria. 99 O bone Jesu, exora pro nobis clementer tuum Patrem 100 Et exaudi libenter supplicantem pro nobis tuam Matrem!

te und der verwirklichten Kompositionsvarianten sehr vielschichtig sind, ein äußerlich dem „Schmerzensmann“ sehr ähnlicher, durch Wundmale in Händen und Füßen sowie die Seitenwunde gekennzeichneter Richter auf, der hier nur exemplarisch⁶³⁶ aufgenommen wurde. Andererseits gibt es Darstellungen, die einen „Schmerzensmann“ zeigen, diesen jedoch gegenüber dem Richter absetzen⁶³⁷, ihn mit Attributen des Richters „ausstatten“⁶³⁸ oder ihn in einem unentschiedenen (Misch-)Verhältnis von Richter und „Schmerzensmann“ vorstellen⁶³⁹. Alle diese Darstellungen gehören dem Gerichtszusammenhang an, sind jedoch durch ihre Differenzierung in der Anlage nicht gleichzusetzen. Doch warum ist die Verbindung des „Schmerzensmannes“ mit Gedanken des Gerichts so problematisch? Die Ursache liegt, wie ein interessantes Bildprogramm in Stein/Donau⁶⁴⁰ wahrscheinlich macht, im Sinngehalt der „Schmerzensmandarstellungen“ begründet. Der „Schmerzensmann“ von Stein/Donau ist zusammen mit dem Richter und den klugen und törichten Jungfrauen angebracht, d.h. durch eine Person und den Hinweis auf eine Perikope (Mt 25,1-13) in den Zusammenhang des Gerichts gestellt. Folgt man dem Gleichnis, so lädt der Bräutigam alle zur Hochzeit, die einen sind bereit bei seinem Kommen, die anderen nicht, die einen gehen mit ihm ins Hochzeitshaus, die anderen bleiben draußen, und zwar für immer. Die Entscheidung des Jüngsten Gerichts ist eine endgültige. Die Zuordnung der klugen Jungfrauen zum Richter ist also verständlich. Die Zuordnung der törichten Jungfrauen zum „Schmerzensmann“ hingegen ist nicht sofort einsichtig. Denn: die naheliegende Deutung, daß diejenigen, vor denen die Tür verschlossen wurde, durch den „Schmerzensmann“ eine neue Chance bekommen, wird dem Gleichnis nicht gerecht. Ein Einbeziehen des „Schmerzensmannes“ in dieses Gerichtsprogramm ist also - nimmt man das Gleichnis ernst - nur möglich, wenn der „Schmerzensmann“ als der verstanden wird, der in der Zeit bis zum Verschließen der Türen des Hochzeitshauses auf die notwendige Vorbereitung „hinwirkt“, und zwar ohne das Gericht in seiner Endgültigkeit zu entwerten. D.h. der „Schmerzensmann“ begleitet bis zur Hochzeit - die in den Darstellungen sichtbar werdende unsichere Verhältnisbestimmung zwischen Richter und „Schmerzensmann“ hat somit eine gewisse Berechtigung -, doch das Verschließen der Türen, d.h. die Entscheidung über diejenigen, die am Fest teilnehmen und diejenigen, die „vor verschlossener Tür stehen“, ist Sache des Richters. Der Sinngehalt, den die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ entfalten, findet hier also - in Übereinstimmung mit dem sog. vierten Gottesknechtslied (Jes 52,13-53,12) - seine Grenze.

⁶³⁶ Vgl. Augsburg, Universitätsbibliothek, MS 1,2 4° 19, fol 124 (Abb.388); Pistoia, S. Andrea, Kanzel (Abb.391); Grosseto, Dom, Tafelbild (Abb.392) und München, Graphische Sammlung, Einzelblatt (Abb.396)

⁶³⁷ Vgl. Görmin, Kirche, Wandmalerei (Abb.393) und Siena, Pinacoteca, Tafelbild (Abb.397)

⁶³⁸ Vgl. Hamburg, Kunsthalle, Tafelbild (Abb.394); Dresden, Kupferstichkabinett, Holzschnitt (Abb.398) und Birmingham, City Museum and Art Gallery, Tafelbild (Abb.399)

⁶³⁹ Vgl. Basel, Historisches Museum, Fenster (Abb.389); Straßburg, Münster, Engelspfeiler (Abb.390) und Istanbul, Topkapi Sarayı, ms 71, fol 241 (Abb.395)

⁶⁴⁰ Stein/Donau, Göttweigerhofkapelle, Wandmalerei (Abb.142)

6. Anhang

6.1. Literaturverzeichnis

Vorbemerkung:

Den nachstehenden bibliographischen Angaben sind jeweils Kurztitel in Klammern angefügt. Die in den Kurztiteln enthaltenen Abkürzungen entsprechen: Schwertner, Siegfried: Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete. Zeitschriften, Serien, Lexika, Quellenwerke mit bibliographischen Angaben. Berlin; New York 1974. Diejenigen Abkürzungen kunstwissenschaftlicher Zeitschriften, Jahrbücher etc., die nicht im IATG verzeichnet waren, wurden aus dem Lexikon der christlichen Ikonographie I, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974 hinzugezogen.

6.1.1. Textausgaben

Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, περιέχουσα ἀπάσας τὰς ἀνηκούσας αὐτῇ ἀκολουθίας, ὡς καὶ τὰς ἀκολουθίας τῆς παννυχίδος τοῦ ὄρθρου, τῆς λειτουργίας καὶ τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς μεγάλης Κυριακῆς τοῦ Πάσχα.
8.Aufl. Athen 1978

(Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, 1978)

Analecta hymnica medii aevi. Hrsg. v. Guido Maria Drees und Clemens Blume.
55 Bde. Leipzig 1886-1922
(AHMA 1-55, 1886-1922)

Andachtsbuch (ΚΑΝΟΝΗΙΚΨ) der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlandes. Deutsch und slawisch. unter Berücksichtigung des griechischen Urtextes. Hrsg. v. Alexis Maltzew. Berlin 1895
(Andachtsbuch, 1895)

Die **Bekennnisschriften** der evangelisch-lutherischen Kirche. Hrsg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930. 9.Aufl. Göttingen 1982
(Bekennnisschriften, 1982)

Sancti **Bernardi** opera omnia. I-II ed. J. Leclercq; C.H. Talbot; H. Rochais; III-VIII ed. J. Leclercq; H. Rochais. Rom 1957-76
(Bernardi opera I-VIII, 1957-76)

Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke. lateinisch/deutsch. Hrsg. von Gerhard B. Winkler in Verbindung mit Alberich Altermatt, Denis Farkasfalvy und Polykarp Zakar. Innsbruck 1990ff (im Erscheinen begriffen)
(Bernhard von Clairvaux 1ff, 1990ff)

Die **Bibel** nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hrsg. vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR und von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Berlin; Altenburg 1985
(Lutherbibel, 1985)

Biblia Hebraica Stuttgartensia. Cooperantibus H.P. Rüger et J. Ziegler ediderunt K. Elliger et W. Rudolph. Textum Masoreticum curavit H.P. Rüger. Masoram elaboravit G.E. Weil. Stuttgart 1967/77
(Hebraica, 1977)

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem adiuvantibus Bonifatio Fischer OSB, Johanne Gribomont OSB, H.F.D. Sparks, W. Thiele recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber OSB. 2., verb. Aufl. Stuttgart 1975
(Vulgata, 1975)

Breviarium Romanum. 2.Aufl. Regensburg 1850
(Breviarium Romanum, 1850)

Brightman, F. E.: Liturgies. Vol.1: Eastern Liturgies. Oxford 1896
(Brightman,F.E.: Liturgies, 1896)

- Cetedoc** Library of Christian Latin Texts (CLCLT-2). Ed. by Universitas Catholica Lovaniensis Lovanii Novi. Turnhout 1994
(CLCLT-2, 1994)
- Christliche** Mystik. Texte aus zwei Jahrtausenden. Hrsg. v. Gerhard Ruhbach und Josef Sudbrack. München 1989
(Christl. Mystik, 1989)
- Corpus Christianorum, Series Latina.** Turnholt 1953ff (im Erscheinen begriffen)
(CChr.SL 1ff, 1953ff)
- Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis.** Turnholt 1971ff (im Erscheinen begriffen)
(CChr.CM 1ff, 1971ff)
- Daniel, Hermann Adalbert:** Thesaurus hymnologicus sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima. 5 Bde. Halle 1841-1856
(Daniel,H.A.: Thesaurus I-V, 1841-1856)
- Denzinger, Heinrich:** Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. verb., erw., ins Deutsche übertr. u. unter Mitarb. v. H. Hoping hrsg. v. P. Hünermann. 37.Aufl. Rom; Freiburg; Basel; Wien 1991
(Denzinger,H.: Kompendium, 1991)
- Dreves, Guido Maria; Blume, Clemens:** Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. 2 Bde. Leipzig 1909
(Dreves,G.M.; Blume,C.: Hymnendichtung, 1909)
- Evangelisches** Gesangbuch. Ausg. f. die Ev. Landeskirche Anhalts, die Ev. Kirche Berlin-Brandenburg, die Ev. Kirche der schlesischen Oberlausitz, die Pommersche Ev. Kirche und die Kirche der Kirchenprovinz Sachsen. Berlin; Leipzig 1993
(EG)
- Die **Göttliche** Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos, mit den besonderen Gebeten der Basilien-Liturgie im Anhang. Hrsg. v. F. v. Lilienfeld. 2., verb. Aufl. Erlangen 1986 (Oikonomia. Quellen und Studien zur orthodoxen Theologie, Bd.2, Heft A und C)
(Göttliche Liturgie, 1986)
- Die **Göttliche** Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos. Hrsg. im Auftrag der Berliner Ordinarienkonferenz. Leipzig 1976
(Göttliche Liturgie, 1976)
- Die **Heilige** Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Zürich 1971
(Zürcher Bibel, 1971)
- Des **Heiligen** Johannes Chrysostomus Homilien über die Genesis oder das erste Buch Mosis. Bd.1 Hrsg. v. Prinz Max, Herzog zu Sachsen. Paderborn 1913
(Chrysostomus Homilien, 1913)
- Αἱ ἱεραὶ ἀκολουθίαι τῆς μεγάλης ἑβδομάδος καὶ τοῦ Πάσχα. Greek Orthodox Holy Week & Easter Services. Compiled by † Father George L. Papadeas, Protopresbyter. New York 1967
(Αἱ ἱεραὶ ἀκολουθίαι τῆς μεγάλης ἑβδομάδος καὶ τοῦ Πάσχα, 1967)
- Ioannis** Cinnami epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis gestarum. recensuit Augustus Meineke. Bonn 1936 (Corpus Scriptorum Byzantinae)
(Ioannis Cinnami epitome, 1836)
- Die **Legenda** aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. 11.Aufl. Darmstadt 1993
(Legenda aurea, 1993)
- Liturgikon.** »Messbuch« der byzantinischen Kirche. Hrsg. v. Neophytos Edelby, Titularerzbischof von Edessa, Patriarchalrat. Recklinghausen 1967
(Liturgikon, 1967)
- Ἡ Μεγάλη ἑβδομάς μετὰ ἐρμενεύσεως. ὑπὸ Ἐπιφανίου Ι. Θεοδωρόπουλος. 6.Aufl. Athen 1992
(Μεγάλη ἑβδομάς, 1992)

- Missale** Hervoiae ducis Spalatensis Croatico-Glagoliticum. Ed. cur. sub red. Vjekoslav Štefanić. Zagreb; Graz 1973
(Missale Hervoiae Ducis Spalatensis, 1973)
- Missale** Romanum Mediolani, 1474. Hrsg. v. Robert Lippe. 2 Bde. London 1899/1907
(Missale Romanum Mediolani I-II, 1899-1907)
- Mone**, Franz: Lateinische Hymnen des Mittelalters. 1.Bd.: Lieder an Gott und die Engel. 2.Bd.: Marienlieder. Freiburg 1853-54
(Mone, F.J.: Hymnen I-II, 1853-54)
- Neue** Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. neu bearb. u. erw. Ausg., deutsch hrsg. v. A. Deissler u. A. Vögtle, in Verb. mit J.M. Nützel. Freiburg; Basel; Wien 1985
(Jerusalemer Bibel, 1985)
- Neutestamentliche** Apokryphen in deutscher Übersetzung. Hrsg. v. Wilhelm Schneemelcher. 1.Bd.: Evangelien. 6.Aufl. Tübingen 1990
(Apokryphen, 1990)
- Nicetae** Choniatae historia. recensuit Ioannes Aloysius van Dielen. Berlin 1975
(Corpus fontium historiae Byzantinae 11, Series Berolinensis)
(Nicetae Choniatae historia, 1975)
- Novae** concordantiae bibliorum sacrorum iuxta vulgatam versionem critice editam quas digessit Bonifatius Fischer OSB. Bd.I-V. Stuttgart; Bad Cannstatt 1977
(Novae concordantiae, 1977)
- Die **Ostkirche** betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche. Vierte bis sechste Fastenwoche. Die Heilige Woche. Hrsg. v. Pater Kilian Kirchhoff OFM und Pater Chrysologus Schollmeyer OFM. 2.Aufl. Münster 1963
(Die Ostkirche betet, 1963)
- Patrologia** Latina Database. Hrsg. v. Chadwyck-Healey Inc. Alexandria u.a. 1995
(PLD, 1995)
- Patrologiae** cursus completus. Series Graeca. 161 Bde. Paris 1857-1866.
(PG 1-161, 1857-1866)
- Patrologiae** cursus completus. Series Latina. 217 Bde. (und 4 Registerbde.) Paris 1841-1880
(PL 1-217, 1841-1880)
- Roth**, F.W.E.: Lateinische Hymnen des Mittelalters. Augsburg 1887
(Roth, F.W.E.: Hymnen, 1887)
- Schott**, Anselm: Das Meßbuch der heiligen Kirche. Mit liturgischen Erklärungen und kurzen Lebensbeschreibungen der Heiligen. Neubearb. v. Mönchen der Erzabtei Beuron. 51. Aufl. Freiburg 1949
(Schott, A.: Meßbuch, 1949)
- Die **Schriften** des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux. nach der Übertragung von Agnes Wolters S.O.Cist. hrsg. v. der Abtei Mehrerau durch Eberhard Friedrich S.O.Cist.. 6 Bde, Wittlich 1934-1938
(Schriften des honigfließenden Lehrers 1-6, 1934-38)
- Septuaginta**. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs. Stuttgart 1935/79
(Septuaginta, 1979)
- Τριώδιον** κατανοκτικόν περιέχον άπάσαν την άνήκουσαν αυτω ακολουθίαν τής Άγίας και Μεγάλης Τεσσαράκοστης άπό τής Κυριακής του Τελώνου και του Φαρισαίου μεχρι του Άγιου και Μεγάλου Σαββάτου. Athen 1960
(Τριώδιον, 1960)
- Walther**, Hans: Proverbia sententiaeque Latinitas medii aevi. Bd.1-6. Göttingen 1963-1969
(Walther, H.: Proverbia 1-6, 1963-69)

6.1.2. Sekundärliteratur

- Adam**, Alfred: Lehrbuch der Dogmengeschichte. Bd.2: Mittelalter und Reformationszeit. 5.Aufl. Gütersloh 1986
(Adam,A.: Dogmengeschichte 2, 1986)
- Alpatov**, Mihail V.: Frescoes of the church of the Assumption at Volotovo Polye. Moskau 1977
(Alpatov,M.V.: Frescoes, 1977)
- Amiranachvili**, Chalva: Les Émaux de Géorgie. Paris 1962
(Amiranachvili,C.: Les Émaux, 1962)
- Appuhn**, Horst; Heusinger, Christian von: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 4, München; Berlin 1965, 157-238
(Appuhn,H.: Andachtsbilder: NDBKG 4, 1965)
- Arslan**, Edoardo: Le Chiese Vicenze. Bd.1. Rom 1956
(Arslan,E.: Chiese Vicenze, 1956)
- Assunto**, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963
(Assunto,R.: Theorie, 1963)
- Babić**, Gordana: Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. In: Frühmittelalterliche Studien 2, Berlin 1968, 368-386
(Babić,G.: Discussions christologiques: FMSt 2, 1968)
- Back**, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1910
(Back,F.: Kunst, 1910)
- Baier**, Rainer Gerd: Weltgericht und Schmerzensmann. In: Festschrift für Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII. Leipzig 1958, 201-205
(Baier,R.G.: Weltgericht: FS J. Jahn, 1958)
- Baldass**, Ludwig: Das Ende des Weichen Stiles in der österreichischen Tafelmaleri. In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst XIV, München 1934, 373-381
(Baldass,L.: Ende: Panth. 14, 1934)
- Bauerreiß**, Romuald: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum Sancti Gregorii“ in Andechs. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 44, N.F. 13, Salzburg 1926, 57-79
(Bauerreiß,R.: Schmerzensmann: SMGB 44, N.F. 13, 1926)
- Ders.:** Pie Jesu. Das Schmerzensmannbild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit. München 1931
(Bauerreiß,R.: Pie Jesu, 1931)
- Ders.:** Sepulcrum Domini. München 1936 (Abhandlungen der Bayerischen Benediktinerakademie 1)
(Bauerreiß,R.: Sepulcrum Domini, 1936)
- Ders.:** ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung. In: Pro Mundi Vita. Festschrift zum Eucharistischen Weltkongreß. Hrsg. von der Theol. Fak., München 1960, 49-67
(Bauerreiß,R.: ΒΑΣΙΛΕΥΣ: Pro Mundi Vita, 1960)
- Beck**, Hans-Georg: Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München 1959 (Handbuch der Altertumswissenschaft 12, 2, 1)
(Beck,H.-G.: Kirche, 1959)
- Ders.:** Geschichte der orthodoxen Kirche im byzantinischen Reich. Göttingen 1980 (Die Kirche in ihrer Geschichte 1, D1)
(Beck,H.-G.: Geschichte, 1980)
- Beckmann**, Joachim: Quellen zur Geschichte des christlichen Gottesdienstes. Gütersloh 1956
(Beckmann,J.: Quellen, 1956)

- Beenken**, Hermann: Notizen und Nachrichten zur Malerei des 14. Jahrhunderts in Italien. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte III, Leipzig 1934, 70-74
(Beenken,H.: Notizen: ZfKG 3, 1934)
- Beer**, Ellen J.: Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Basel 1956 (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Schweiz, I)
(Beer,E.J.: Glasmalereien, 1956)
- Beitz**, Egid: Die Quellen der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrichs. In: Cicerone 16, Leipzig 1924, 722f
(Beitz,E.: Kruzifixe: Cicerone 16, 1924)
- Belting**, Hans: Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, München; Berlin 1978, 217-257
(Belting,H.: Gotik: ZfKG 41, 1978)
- Ders.:** Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981
(Belting,H.: Bild, 1981)
- Ders.:** An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. In: Dumbarton Oaks Papers 34/35, Cambridge (Mass.) 1981, 1-16
(Belting,H.: Man of Sorrows: DOP 34/35, 1981)
- Ders.:** Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen. In: Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausstellung des Schnütgen-Museums Köln. Bd.3, Köln 1985, 173-183
(Belting,H.: Reaktion: Ornamenta ecclesiae 3, 1985)
- Ders.:** Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt 1985
(Belting,H.: Pietà, 1985)
- Benz**, Ernst: Christliche Mystik und christliche Kunst. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12, Halle 1934, 22-48
(Benz,E.: Mystik: DVVLG 12, 1934)
- Ders.:** Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt. Stuttgart 1969
(Benz,E.: Vision, 1969)
- Berenson**, Bernard: Quadri senza casa. In: Dedalo: rassegna d'arte X. Mailand 1930, 133-142
(Berenson,B.: quadri senza casa: Dedalo 10, 1930)
- Ders.:** Quadri senza casa. - Il trecento senese. In: Dedalo: rassegna d'arte XI. Mailand 1931, 263-284, 329-362
(Berenson,B.: trecento senese: Dedalo 11, 1931)
- Ders.:** Quadri senza casa. - Il trecento fiorentino. In: Dedalo: rassegna d'arte XI. Mailand 1931, 957-988, 1039-1073
(Berenson,B.: trecento fiorentino: Dedalo 11, 1931)
- Berliner**, Rudolf: God is love. In: Gazette des Beaux-Arts XLII, Paris; New York 1953, 9-26
(Berliner,R.: God is love: GBA XLII, 1953)
- Ders.:** Arma Christi. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3.F., 6, München 1955, 35-152
(Berliner,R.: Arma Christi: MüJb 6, 1955)
- Ders.:** Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. In: Das Münster 9, München 1956, 97-117
(Berliner,R.: Bemerkungen: Mün 9, 1956)
- Ders.:** Rezension von: Grillmeier, Aloys: Der Logos am Kreuz. In: Das Münster 11, München 1958, 177-180
(Berliner,R.: Rezension: Mün 11, 1958)
- Ders.:** Ein Beitrag zur Ikonographie der Christusdarstellungen. In: Das Münster 14, München 1961, 89-103
(Berliner,R.: Beitrag: Mün 14, 1961)

- Bertelli, Carlo:** The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme. In: Essays in the history of Art presented to Rudolf Wittkower. London 1967, 40-55
(Bertelli, C.: Image of Pity: FS Wittkower, 1967)
- Bialostocki, Jan:** Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin o.J. (Propyläen-Kunstgeschichte 7)
(Bialostocki, J.: Spätmittelalter, o.J.)
- Blank, Walter:** Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300. In: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, Bühl 1966, 57-86
(Blank, W.: Frauenmystik: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, 1966)
- Bodmer, Heinrich:** Una scuola di scultura fiorentina nel trecento: I monumenti dei Baroncelli e dei Bardi. In: Dedalo: rassegna d'arte X, Mailand 1929f, 616-639, 662-678
(Bodmer, H.: scuola: Dedalo 10, 1929f)
- Borenus, Tancred:** A little known collection at Oxford I. In: Burlington Magazine for connoisseurs XXVII, London; New York 1915, 21-27
(Borenus, T.: collection: BurlM 27, 1915)
- Ders.;** Tristram, E.W.: Englische Malerei des Mittelalters. Florenz; München 1927
(Borenus, T.; Tristram, E.W.: Malerei, 1927)
- Ders.:** Illustrierte Berichte. In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst III, München 1929, 232-248
(Borenus, T.: Berichte: Panth. 3, 1929)
- Braun, Joseph:** Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2.Bd., München 1924
(Braun, J.: Altar 2, 1924)
- Breitenbach, Edgar:** Speculum Humanae Salvationis. Straßburg 1930 (Studien zur Kunstgeschichte 272)
(Breitenbach, E.: Speculum, 1930)
- Ders.:** Israhel van Meckenem's Man of Sorrows. In: The Quarterly Journal of the Library of Congress 31, Washington DC 1974, 21-26
(Breitenbach, E.: Meckenem: Quarterly Journal 31, 1974)
- Ders.;** Hillmann, Th.: Das Gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N.F. XXXIX, Zürich 1937, 23-36
(Breitenbach, E.; Hillmann, T.: Feiertagsheiligung: ASAK N.F. XXXIX, 1937)
- Brooks, Neil C.:** The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with special Reference to the Liturgical Drama. In: University of Illinois Studies in Language and Literature VII/2, Urbana 1921, 7-110
(Brooks, N.C.: Sepulchre: UISLL VII/2, 1921)
- Browe, Peter:** Die eucharistischen Wunder des Mittelalters. Breslau 1938 (Breslauer Studien zur historischen Theologie N.F.4)
(Browe, P.: Wunder, 1938)
- Buchner, Otto:** Mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Straßburg 1902 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 37)
(Buchner, O.: Grabplastik, 1902)
- Bühlmann, Joseph:** Christuslehre und Christusbild des Heinrich Seuse. Luzern 1942
(Bühlmann, J.: Christuslehre, 1942)
- Büttner, Frank O.:** Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung. Berlin 1983
(Büttner, F.O.: Imitatio Pietatis, 1983)
- Burger, Fritz:** Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Straßburg 1904
(Burger, F.: Geschichte, 1904)
- Ders.:** Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. 3 Bde. Berlin 1917-19
(Burger, F.: Malerei I-III, 1917-19)

- Calkins, Robert G.:** An Italian in Paris: The Master of the Brussels Initials and His Participation in the French Book Industry. In: *Gesta* XX, New York 1981, 223-232
(Calkins,R.G.: An Italian: *Gesta* XX, 1981)
- Carli, Enzo:** Il monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa. In: *Bolletino d'arte* XXVI, Ser.3, Rom 1932, 408-417
(Carli,E.: monumento: *BArte* Ser.3, 26, 1932)
- Ciaranfi, Anna Maria:** Disegni e miniature nel codice Laurenziano „Supplicationes variae“. In: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte* I, Rom 1930, 325-348
(Ciaranfi,A.M.: Disegni: *RIASA* I, 1930)
- Classen, P.:** Das Konzil von Konstantinopel 1166 und die Lateiner. In: *Byzantinische Zeitschrift* 48, München 1955, 339-368
(Classen,P.: Konzil: *ByZ* 48, 1955)
- The **Coronation Book** of Charles V of France. ed. by E.S. Dewick. London 1899
(Henry Bradshaw Society XVI)
(Coronation Book, 1899)
- Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B.:** Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausgabe besorgt von Max Jordan. Bd.1f. Leipzig 1869
(Crowe,J.A.; Cavalcaselle,G.B.: Geschichte I-II, 1869)
- Dalton, O. M.:** East Christian Art. A Survey of the Monuments. Oxford 1925
(Dalton,O.M.: Art, 1925)
- Даркевич, В. П.:** Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X-XIII века. Москва 1975
(Даркевич,В.П.: искусство, 1975)
- Deissmann, Adolf:** Forschungen und Funde im Serai. Mit einem Verzeichnis der nichtislamischen Handschriften im Topkapi Serai zu Istanbul. Leipzig; Berlin 1933
(Deissmann,A.: Forschungen, 1933)
- Deane, Sidney N.:** Proceedings of the twenty-fifth general meeting of the Archeological Institute of America at Princeton University, December 27-29, 1923. In: *American Journal of Archeology* XXVIII, 2.Ser., Princeton 1924, 67-80
(Deane,S.N.: Proceedings: *AJA* Ser.2, 28, 1924)
- Deckert, H.; Freyhan, R.; Steinbart, Kurt:** Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau. Marburg 1932
(Deckert,H.: Kunst, 1932)
- Demus, Otto:** Ein italienischer Wanderkünstler an der Donau. In: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* 5, Wien 1951, 46-57
(Demus,O.: Wanderkünstler: *ÖZDP* 5, 1951)
- Ders.:** Byzantine Art and the West. New York 1970
(Demus,O.: Byzantine Art, 1970)
- Demus-Witternigg, Margarethe:** Zur Schutzmantelmadonna in Maria-Pfarr. In: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* 5, Wien 1951, 35-37
(Demus-Witternigg,M.: Schutzmantelmadonna: *ÖZDP* 5, 1951)
- Denkstein, V.; Matous, F.:** Südböhmische Gotik. Prag 1955
(Denkstein,V.; Matous,F.: Gotik, 1955)
- Detzel, Heinrich:** Die sogenannten Miserikordia- oder Erbärmdebilder. In: *Archiv für christliche Kunst* 8, Ravensburg 1890, H.1: 4-6, H.2: 10-12
(Detzel,H.: Erbärmdebilder: *ACK* 8, 1890)
- Dinzelbacher, Peter:** Über die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter. In: *Saeculum* 32, Freiburg; München 1981, 185-208
(Dinzelbacher,P.: Entdeckung: *Saec* 32, 1981)
- Dobrzeńiecki, Tadeusz:** Imago Pietatis. Its Meaning and Function. In: *Bulletin du Musée Nationale de Varsovie* XII, Varsovie 1971, 5-27
(Dobrzeńiecki,T.: Imago Pietatis: *Bulletin Varsovie* XII, 1971)

- Dobschütz, Ernst von:** Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. N.F. III)
(Dobschütz, E.v.: Christusbilder, 1899)
- Dondaine, Antoine:** Hugues Éthérien et Léon Toscan. In: Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge 27, Paris 1953, 67-134
(Dondaine, A.: Hugues Éthérien: AHDL 27, 1953)
- Ders.:** Hugues Éthérien et le concile de Constantinople de 1166. In: Historisches Jahrbuch 77, München; Freiburg 1958, 473-483
(Dondaine, A.: Hugues Éthérien: HJ 77, 1958)
- Dölger, Franz:** Rezension zu: Colwell, E.C.; Willoughby, H.R.: The Four Gospels of Karahissar. In: Byzantinische Zeitschrift XXXVII, Leipzig; Berlin 1937, 390-394
(Dölger, F.: Gospels of Karahissar: Byz 37, 1937)
- Drobná, Zoroslava:** Les trésors de la broderie religieuse en Tchécoslovaquie. Prag 1950
(Drobná, Z.: trésors de la broderie, 1950)
- Drost, Willi:** Danziger Malerei. Berlin; Leipzig 1938
(Drost, W.: Malerei, 1938)
- Dshawachischwili, Alexander; Abramischwili, Guram:** Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens. Leningrad 1986
(Dshawachischwili, A.; Abramischwili, G.: Goldschmiedekunst, 1986)
- Dünninger, Hans:** Ablaßbilder. Zur Klärung der Begriffe „Gnadenbild“ und Gnadenstätte. In: Jahrbuch für Volkskunde 8, Würzburg; Innsbruck; Fribourg 1985, 50-91
(Dünninger, H.: Ablaßbilder: Jahrbuch für Volkskunde 8, 1985)
- Dürig, Walter:** Pietas liturgica. Studien zum Frömmigkeitsbegriff und zur Gottesvorstellung der abendländischen Liturgie. Regensburg 1958
(Dürig, W.: Pietas liturgica, 1938)
- Dufrenne, Suzy:** Images du décor de la prothèse. In: Revue des Etudes byzantines XXVI. Paris 1968, 297-310
(Dufrenne, S.: Images: REByz XXVI, 1968)
- Durrieu, P.:** Les Heures de Turin - Quarante-cinq feuillets à peintures prov. des Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reprod. en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre. Paris 1902
(Durrieu, P.: Les Heures de Turin, 1902)
- Ders.:** Les Très belles Heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry. Paris 1922
(Durrieu, P.: Les Très Belles Heures, 1922)
- Ebner, Adalbert:** Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Freiburg 1896
(Ebner, A.: Quellen, 1896)
- Ehrenberg, Hermann:** Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450. Bonn 1920
(Ehrenberg, H.: Malerei, 1920)
- Einem, Herbert von:** Rezension zu Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. 2.Bd.: Die Zeit von 1350-1400. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, München 1937, 388-391
(Einem, H.v.: Rezension: ZfKG 6, 1937)
- Eisler, Colin:** The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy. In: The Art Bulletin 51, New York 1969, 107-118, 233-246
(Eisler, C.: Golden Christ: ArtBull 51, 1969)
- Elsen, Alois:** Der Dom zu Regensburg. I. Die Bildfenster. Berlin 1940
(Elsen, A.: Regensburg, 1940)
- Ders.:** Der Wittingauer Meister und Kaiser Karl IV. In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst XXIX, München 1942, 1-8
(Elsen, A.: Wittingauer Meister: Panth. 29, 1942)

- Elwert, W. Theodor:** Italienische Metrik. 2., v. Verf. durchges. u. erw. Aufl. Wiesbaden 1984
(Elwert, W.T.: Metrik, 1984)
- Emminghaus, J. H.:** Lanze I. In: Lexikon für Theologie und Kirche VI, Freiburg 1961, 791f
(Emminghaus, J.H.: Lanze I: LThK VI(1961))
- Endres, I. A.:** Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter. In: Zeitschrift für christliche Kunst 30, H.11/12, Düsseldorf 1917, 146-156
(Endres, I.A.: Darstellung: ZChK 30, 1917)
- Europäische Kunstgeschichte in Daten.** Hrsg. v. P. Betthausen; T. Häntzsche; U. Krenzlin; D. Rößler. Dresden 1980
(Europäische Kunstgeschichte, 1980)
- Felmy, Karl Christian:** Der Christusknabe auf dem Diskos. Die Proskomidie der orthodoxen Liturgie als Darstellung von „Schlachtung des Lammes“ und Geburt des Herrn. In: Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie 23, Kassel 1979, 95-101
(Felmy, K.C.: Christusknabe: JLH 23, 1979)
- Fonrobert, Jutta:** Apokalyptisches Weib. In: Lexikon der christlichen Ikonographie I, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 145-150
(Fonrobert, J.: Apokalyptisches Weib: LCI I(1974))
- Francovich, Géza de:** L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, Leipzig 1938, 145-261
(Francovich, G.de: L'origine: Kunstgeschichtl. Jb 2, 1938)
- Frank, Karl Suso OFM:** Johannes Chrysostomos. In: Lexikon des Mittelalters V, München; Zürich 1991, 563f
(Frank, K.S.: Johannes Chrysostomos: LexMA V(1991))
- Frinta, Mojmír:** An investigation of the punched decoration of mediaeval italian and non-italian panel paintings. In: The Art Bulletin XLVII, Providence 1965, 261-265
(Frinta, M.: investigation: ArtBull 47, 1965)
- Fritz, Rolf:** Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 5, Berlin 1951, 161-178
(Fritz, R.: Halbfigurenbild: ZKW 5, 1951)
- Futterer, Ilse:** Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440. Augsburg 1930
(Futterer, I.: Bildwerke, 1930)
- Gabelentz, Hans von der:** Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903
(Gabelentz, H.v.d.: Plastik, 1903)
- Gärtner, Kurt:** Bruder Philipp O Cart. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd.7. Berlin; New York 1989, 588-597
(Gärtner, K.: Bruder Philipp: VerfLex 7(1989))
- Gamber, Klaus:** Misericordia Domini. Vom Prothesis-Bild der Ostkirche zum mittelalterlichen Erbärmdechristus. In: Deutsche Gaue 46, Kaufbeuren 1954, 46-56
(Gamber, K.: Misericordia Domini: Dts. Gaue 46, 1954)
- Ders.:** Ein byzantinisches Prothesisbild und der spätmittelalterliche Erbärmde-Christus. In: Hermeneia 1, Dortmund 1985, 61-70
(Gamber, K.: Prothesisbild: Hermeneia 1, 1985)
- Ganzenmüller, W.:** Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit, eine deutsche Alchemie aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. In: Archiv für Kulturgeschichte XXIX. Weimar 1939, 93-146
(Ganzenmüller, W.: Buch: AKuG XXIX, 1939)
- Gaprindashvili, Ghivi:** Ancient Monuments of Georgia: Vardzia. History, Architecture, Wall-painting, Applied arts. Leningrad 1975
(Gaprindashvili, G.: Vardzia, 1975)

- Garrison**, Edward B.: Post-War Discoveries: Early Italian Painting II. In: Burlington Magazine for connoisseurs LXXXIX, London 1947, 210-217
(Garrison, E.B.: Discoveries: BurlIM 89, 1947)
- Ders.:** Italian romanesque Panel Painting. Florenz 1976
(Garrison, E.B.: Panel Painting, 1976)
- Gerlach**, Vinzenz; Kollmann, Karl; Haase, Enno: Die Duderstädter Pfarrkirchen St. Cyriakus und St. Servatius. Duderstadt 1988
(Gerlach, V.; Kollmann, K.; Haase, E.: Duderstädter Pfarrkirchen, 1988)
- Geschichte** der christlichen Spiritualität. Hrsg. von B. McGinn; J. Meyendorff; J. Leclercq. 1. Bd.: Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert. Würzburg 1993
(Geschichte, 1993)
- Geschichte** der deutschen Kunst 1350-1470. Hrsg. v. E. Ullmann. Leipzig 1981
(Geschichte 1350-1470, 1981)
- Giusto** de' Menabuoi nel battistero di Padova. Unter Mitarbeit von Benjamin Kohl, Giovanni Lorenzoni, Claudio Bellinati, Ottorino Nonfarmale, Lorenzo Lazzarini und Vasco Fassina hrsg. v. Anna Maria Spiazzi. Triest 1989
(Giusto de' Menabuoi, 1989)
- Glaser**, Curt: Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. In: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. XXV, Leipzig 1914, 145-158
(Glaser, K.: Bildmotive: ZBKU N.F. XXV, 1914)
- Ders.:** Die altdeutsche Malerei. München 1924
(Glaser, K.: Malerei, 1924)
- Glatz**, Joachim: Mittelalterliche Wandmalereien in der Pfalz und in Rheinhessen. Mainz 1981 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 38)
(Glatz, J.: Wandmalereien, 1981)
- Gnoli**, Umberto: Il tesoro di San Francesco di Assisi. In: Dedalo: rassegna d'arte II, Mailand; Rom 1921, 421-441
(Gnoli, U.: Tesoro: Dedalo 2, 1921)
- Goern**, Hermann: Die gotischen Bildfenster im Dom zu Erfurt. Dresden 1961
(Goern, H.: Bildfenster, 1961)
- Der **Gold-** und **Silberschatz** von Zadar und Nin. Hrsg. von Turistkomerc. Zagreb 1972
(Gold- und Silberschatz, 1972)
- Gorissen**, Friedrich: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar. Berlin 1973
(Gorissen, F.: Stundenbuch, 1973)
- Grabar**, Oleg: Trade with the East and the influence of islamic art on the „luxury arts“ in the West. In: Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bd.2, Bologna 1982, 27-35
(Grabar, O.: Trade: ACISA XXIV 2, 1982)
- Greinert**, Paul: Erfurter Steinplastik des 14. und 15. Jahrhunderts. Leipzig 1905 (Beiträge zur Kunstgeschichte N.F. 32)
(Greinert, P.: Steinplastik, 1905)
- Greischel**, Walther: Der Magdeburger Dom. Berlin; Zürich 1939
(Greischel, W.: Dom, 1939)
- Grillmeier**, Aloys: Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung. München 1956
(Grillmeier, A.: Logos, 1956)
- Gronau**, Hans-Dietrich: Notes on Trecento painting. In: Burlington Magazine for connoisseurs LIII, London; New York 1928, 78-87
(Gronau, H.-D.: Notes: BurlIM 53, 1928)

- Hamann-Mac Lean, Richard; Hallensleben, Horst:** Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. 3 Bde. Gießen 1976 (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 3-5)
(Hamann-Mac Lean, R.; Hallensleben, H.: Monumentalmalerei, 1976)
- Hamm, Berndt:** Von der spätmittelalterlichen reformatio zur Reformation: der Prozeß normativer Zentrierung von Religion und Gesellschaft in Deutschland. In: Archiv für Reformationsgeschichte 84, Berlin u.a. 1993, 7-81
(Hamm, B.: reformatio: ARG 84, 1993)
- Hammerschmidt, Ernst; Hauptmann, Peter; Krüger, Paul; Ouspensky, Léonide; Schulz, Hans-Joachim:** Symbolik des orthodoxen u. orientalischen Christentums. Stuttgart 1962
(Hammerschmidt, E. u. a.: Symbolik, 1962)
- Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte.** Unter Mitarbeit von G. A. Benrath, W. Dantine, G. Gaßmann, G. Hornig, E. Hultsch, B. Lohse, E. Mühlberg, W. Neuser, A. M. Ritter, M. A. Schmidt, R. Slenczka und K. Wessel hrsg. v. C. Andresen. Bd.1: Die Lehrentwicklung im Rahmen der Katholizität. Göttingen 1988
(HDThG 1, 1988)
- Handbuch der Kirchengeschichte.** Hrsg. von Hubert Jedin. Band III: Die mittelalterliche Kirche. 2. Halbband: Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation. Bearb. von Hans-Georg Beck, Karl August Fink, Josef Glazik, Erwin Iserloh, Hans Wolter. Freiburg; Basel; Wien 1968
(HKG (J) III/2, 1968)
- Hartlaub, Gustav Friedrich:** Signa Hermetis. 1.Teil. II. Das Buch von der Heiligen Dreifaltigkeit. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4, Berlin 1937, 98-112
(Hartlaub, G.F.: Signa Hermetis: ZDVKW 4, 1937)
- Hartmann, Paul:** Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München 1910
(Hartmann, P.: Monumentalplastik, 1910)
- Haseloff, Arthur:** Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897
(Haseloff, A.: Malerschule, 1897)
- Hauschild, Wolf-Dieter:** Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte. Bd.I: Alte Kirche und Mittelalter. Gütersloh 1995
(Hauschild, W.-D.: Lehrbuch, 1995)
- Hausherr, Reiner:** Ueber die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder“ und deutsche Mystik. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin 1975, 79-103
(Hausherr, R.: Christus-Johannes-Gruppen: FS f. Hans Wentzel, 1975)
- Hetherington, Paul:** Who is this King of Glory? The Byzantine enamels of an icon frame and revetment in Jerusalem. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53, Berlin 1990, 25-38
(Hetherington, P.: King of Glory: ZfKG 53, 1990)
- Heussi, Karl:** Kompendium der Kirchengeschichte. 16. Aufl., unveränd. Nachdr. d. 13., durch e. Literaturnachtr. erg. Aufl. Tübingen 1981
(Heussi, K.: Kompendium, 1981)
- Hinz, Paulus:** Gegenwärtige Vergangenheit. Dom und Domschatz zu Halberstadt. Berlin 1963
(Hinz, P.: Vergangenheit, 1963)
- Hoëg, Carsten:** Le Tétraévangile de Karahissar. In: Byzantion XIII, Brüssel 1938, 701-710
(Hoëg, C.: Le Tétraévangile: Byz 13, 1938)
- Hoffmann, Adolf:** Die Christusgestalt bei Tauler. In: Johannes Tauler. Ein deutscher Mystiker. Gedenkschrift zum 600. Geburtstag. Hrsg. von E. Filthaut. Essen 1961, 208-231
(Hoffmann, A.: Christusgestalt: Johannes Tauler, 1961)

- Holter, K.; Oettinger, K.:** Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Manuscrits Allemands. In: Bulletin de la Société Française de Reproductions de manuscrits à peintures 21. Paris 1938, 57-155
(Holter,K.; Oettinger,K.: manuscrits: Bulletin de la Société...21, 1938)
- Horster, Marita:** Mantuae Sanguis Pretiosus. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXV, Köln 1963, 151-180
(Horster,M.: Sanguis: WRJ XXV, 1963)
- Iserloh, Erwin:** Abendmahl. III/2 Mittelalter. In: Theologische Realenzyklopädie 1, Berlin; New York 1977, 89-106
(Iserloh,E.: Abendmahl: TRE 1(1977))
- Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Москва 1977**
(Искусство, 1977)
- Jähnig, Karl W.:** Die Beweinung Christi vor dem Grabe von Rogier van der Weyden. In: Zeitschrift für bildende Kunst LIII, Leipzig 1919, 171-176
(Jähnig,K.W.: Beweinung: ZBKU 53, 1919)
- Jerchel, Heinrich:** Das Hasenburgische Missale von 1409, die Wenzelswerkstatt und die Mettener Malereien von 1414. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IV, Berlin 1937, 218-241
(Jerchel,H.: Missale: ZDVKW 4, 1937)
- Jungmann, Josef Andreas:** Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe. 2 Bde. 5., verb. Auflage. Wien; Freiburg; Basel; Wien 1962
(Jungmann,J.A.: Missarum sollemnia I-II, 1962)
- Kaffka, Holger:** Das Kreuz im orthodoxen Gottesdienst der byzantinischen und slawischen Tradition. Texte und Untersuchungen. theol. Diss. Halle 1994 (Die Arbeit erschien 1995 in Erlangen unter dem Titel: „Die Schädelstätte wurde zum Paradies“: das Kreuz Christi im orthodoxen Gottesdienst der byzantinischen und slawischen Tradition. (Oikonomia 35))
(Kaffka,H.: Kreuz, 1994)
- Kammel, Frank Matthias:** Passion und Herrlichkeit. Zu einem unbekanntem gotischen Schlußstein aus Köln. In: Ab oriente et occidente (Mt 8,11). Kirche aus Ost und West. Gedenkschrift für Wilhelm Nyssen. Hrsg. von Michael Schneider und Walter Berschin. St. Ottilien 1996, 217-238
(Kammel,F.M.: Passion: Ab oriente et occidente, 1996)
- Katzenellenbogen, Adolf:** Antlitz, heiliges. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1937, 732-742
(Katzenellenbogen,A.: Antlitz, heiliges. In: RDK I(1937))
- Kermer, Wolfgang:** Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Düsseldorf 1967
(Kermer,W.: Studien, 1967)
- Kleinheyer, B.:** Missale. In: Lexikon des Mittelalters VI, München; Zürich 1993, 669
(Kleinheyer,B.: Missale: LexMA VI(1993))
- Kleinschmidt, Beda:** Die Basilika von San Francesco in Assisi. Bd.1: Einleitung, Geschichte der Kirche, Architektur, Skulptur und Kunstgewerbe. Berlin 1915
(Kleinschmidt,B.: S. Francesco I, 1915)
- Kletzl, Otto:** Die Wenzelsstatue mit einem Parlerzeichen. In: Zeitschrift für bildende Kunst LXV, Leipzig 1931-32, 136-155
(Kletzl,O.: Wenzelsstatue: ZBKU 65, 1931/32)
- Kloss, Ernst:** Drei unbekannte Bilderhandschriften aus der Blütezeit der böhmischen Malerei. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IX, Berlin 1942, 1-22
(Kloss,E.: Bilderhandschriften: ZDVKW 9, 1942)
- Ders.:** Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin 1942
(Kloss,E.: Buchmalerei, 1942)

- Kocks, Dirk:** Rezension zu: Die Messe Gregors des Großen. Vision - Kunst - Realität. In: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. XLI. München 1983, 61f
(Kocks,D.: Rezension: Panth. 41, 1983)
- Kömstedt, Rudolf:** Zur künstlerischen Herkunft des Tuchermeisters. In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst. XXIX. München 1942, 25- 33
(Kömstedt,R.: Herkunft: Panth. 29, 1942)
- Koepplin, Dieter:** Interzession. In: Lexikon der christlichen Ikonographie II, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 346-351
(Koepplin,D.: Interzession: LCI II(1974))
- Kollwitz, J.:** Bild III (christlich). In: Reallexikon für Antike und Christentum II, Stuttgart 1954, 318-341
(Kollwitz,J.: Bild: RAC II(1954))
- Кондаковъ, Н. П.:** Археологическое Путешествие по Сирии и Палестине. Санкт Петербург 1904
(Кондаковъ,Н.П.: Путешествие, 1904)
- Kosegarten, Antje:** Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, Wien 1965, 74-96
(Kosegarten,A.: Plastik: WienerJb 20, 1965)
- Kratzsch, Siegfried:** Zu den altslawischen Meßhandschriften. In: Nova Acta Leopoldina 42, Halle 1975, 449-458
(Kratzsch,S.: Meßhandschriften: Nova Acta Leopoldina 42, 1975)
- Kriss-Rettenbeck, Lenz:** Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1963
(Kriss-Rettenbeck,L.: Bilder, 1963)
- Kroll, W. Rainer:** Bibelübersetzungen, XIV. Romanische Bibelübersetzungen. [1] Französische Bibelübersetzungen. In: Lexikon des Mittelalters II, München; Zürich 1983, 102f
(Kroll,W.: Französische Bibelübersetzungen: LexMA II(1983))
- Krumbacher, Karl:** Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches. 2.Aufl. München 1897 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, Abt.IX, Bd.1)
(Krumbacher,K.: Geschichte, 1897)
- Der Kunst-Brockhaus:** Aktualisierte Taschenbuchausgabe in 10 Bden. Mannheim; Wien; Zürich 1987
(Kunst-Brockhaus, 1987)
- Kurras, Lotte:** Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. 2.Teil: Die naturkundlichen und historischen Handschriften · Rechtshandschriften · Varia. Wiesbaden 1980 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg I, 2)
(Kurra,L.: Handschriften, 1980)
- Kurth, Betty:** Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. 3 Bde., Wien 1926
(Kurth,B.: Bildteppiche, 1926)
- Dies.:** Die Wiener Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen nach Franken und Bayern. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. III, Wien 1929, 25-55
(Kurth,B.: Wiener Tafelmalerei: JKSW N.F 3, 1929)
- Laiou, Angeliki E.:** Venice as a Centre of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century. In: Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bd.2, Bologna 1982, 11-26
(Laiou,A.E.: Venice: ACISA XXIV 2, 1982)
- Lányi, Jenő:** Notizen und Nachrichten zur Plastik des 14.Jhs. in Italien. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte III, Leipzig 1934, 66-69
(Lányi,J.: Notizen: ZfKG 3, 1934)

- Lazarev, Victor N.:** A new panel by Roberto Oderisi. In: Burlington Magazine for connoisseurs LI, London; New York 1927, 128-133
(Lazarev,V.N.: new panel: BurlM 51, 1927)
- Лазарев, Виктор Н.:** Искусство Новгорода. Москва 1947
(Лазарев,В.Н.:Искусство, 1947)
- Leclercq, Jean:** Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchstheologie des Mittelalters. Düsseldorf 1963
(Leclercq,J.: Wissenschaft, 1963)
- Legner, Anton:** Das Christusbild der gotischen Kunst. In: Lexikon der christlichen Ikonographie I, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 414-425
(Legner,A.: Das Christusbild der gotischen Kunst: LCI I(1974))
- Lehmann, Hans:** Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. 1.Teil: Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts. In: Mitteilungen der anti-quarischen Gesellschaft in Zürich 26, Zürich 1906, 157-209
(Lehmann,H.: Geschichte der Glasmalerei I: MAGZ 26, 1906)
- Lexikon** der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum SJ in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz †, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid und Hugo Schnell. 8 Bde. Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974
(LCI I-VIII, 1974)
- Lieb, Norbert:** Bayerische - Schwäbische - Fränkische Kunst. Zum Problem der Stammesstile. In: Land und Reich, Stamm und Nation: Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag. Hrsg. v. Andreas Kraus. München 1984 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 78)
(Lieb,N.: Kunst: Land und Reich, 1984)
- Löffler, Heinz:** Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst. In: Jahrbuch der Dissertationen der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin. Dekanatsjahr 1921/22. Berlin 1926, 249-251
(Löffler,H.: Ikonographie: Jahrbuch der Diss. Berlin 1921/22, 1926)
- Ders.:** Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst. phil. Diss., masch., Berlin 1922
(Löffler,H.: Ikonographie, 1922)
- Lohse, Bernhard:** Epochen der Dogmengeschichte. 6.Aufl. Stuttgart 1986
(Lohse,B.: Epochen, 1986)
- Lorenz, Marianne:** Die Gregoriusmesse. Entstehung und Ikonographie. phil. Diss. masch., Innsbruck 1956
(Lorenz,M.: Gregoriusmesse, 1956)
- Lossky, Vladimir:** Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche. Graz; Wien; Köln 1961 (Geist und Leben der Ostkirche I)
(Lossky,V.: Theologie, 1961)
- Lossow, Hubertus:** Imago pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes. In: Das Münster 2, München 1948, 65-76
(Lossow,H.: Imago pietatis: Mün 2, 1948)
- Lucchesi Palli, Elisabeth:** Das Christusbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst. In: Lexikon der christlichen Ikonographie I, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 371-399
(Lucchesi Palli,E.: Das Christusbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst: LCI I(1974))
- Lutz, J.; Perdrizet, P.:** Speculum humanae salvationis. 2 Bde. Mühlhausen; Leipzig 1907-1909
(Lutz,J.; Perdrizet,P.: Speculum, 1907-1909)
- Lutze, Eberhard; Zimmermann, E. Heinrich:** Die Nürnberger Malerei. 1350-1450. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930/31, Nürnberg 1932, 7-237
(Lutze,E.; Zimmermann,E.H.: Malerei: AnzGNM 1930/31, 1932)

- Ders.:** Nürnberger Malerei 1350-1450. Zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum. In: Zeitschrift für bildende Kunst LXV. Leipzig 1931-32, 76-84
(Lutze,E.: Nürnberger Malerei: ZBKu 65, 1931/32)
- Maguire, Henry:** The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art. In: *Dumbarton Oaks Papers* 31, Washington 1977, 122-174
(Maguire,H.: Depiction of Sorrow: DOP 31, 1977)
- Mâle, Emile:** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Straßburg 1907
(Mâle,E.: Kirchliche Kunst, 1907)
- Ders.:** L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris 1949
(Mâle,E.: L'art de la fin du moyen âge, 1949)
- Mareš, F. V.:** Rezension zu: *Missale Hervoiae ducis Spalatensis croatico-glagoliticum*. Hrsg. sub red. V. Štefanić. In: *Byzantinoslavica* XXXVI, Prag 1975, 61-64
(Mareš,F.V.: Rezension: BySl XXXVI, 1975)
- Marle, Raimond van:** The development of the Italian schools of painting.
I: From the 6-th until the end of the 13-th century. Den Haag 1923
(Marle,R.v.: development I, 1923)
II: The Sienese school of the XIV century. Den Haag 1924
(Marle,R.v.: development II, 1924)
III: The Florentine school of XIV century. Den Haag 1924
(Marle,R.v.: development III, 1924)
IV: The local schools of North Italy of the XIV century. Den Haag 1924
(Marle,R.v.: development IV, 1924)
V: The local schools of Central and Southern Italy of the XIV century. Den Haag 1925
(Marle,R.v.: development V, 1925)
VI: Iconographical Index to Volumes I-V
(Marle,R.v.: development VI, 1925)
VII: Late gothic painting in North Italy. Den Haag 1926
(Marle,R.v.: development VII, 1926)
- Ders.:** Italian paintings of the thirteenth century in the collection of Monsieur Adolph Stoclet in Brussels. In: *Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*. IV, München 1929, 316-320
(Marle,R.v.: Italian paintings: Panth. 4, 1929)
- Ders.:** Le maitre du codex de Saint Georges et la peinture française du XIV^e siècle. In: *Gazette de beaux-arts* 73, Paris 1931, 1-28
(Marle,R.v.: maitre: GBA 73, 1931)
- Martens, Bella:** Meister Francke. Hamburg 1929
(Martens,B.: Meister Francke, 1929)
- Martin, Kurt:** Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert. Berlin 1927
(Martin,K.: Steinplastik, 1927)
- Marucchi, Orazio:** Resoconto delle adunanze tenute dalla società per le conferenze d'Archeologia cristiana. In: *Nuovo bullettino di Archeologia cristiana* 18, Rom 1912, 145-168
(Marucchi,O.: Resoconto: NBAC 18, 1912)
- Matějček, Antonin:** Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450. Prag 1939
(Matějček,A.: Malerei in Böhmen, 1939)
- Ders.:** Pesina, Jaroslav: Czech Gothic Painting 1350-1450. Prag 1950
(Matějček,A.; Pesina,J.: painting 1350-1450, 1950)
- Mayer, August:** Geschichte der spanischen Malerei. Bd.1 Leipzig 1913
(Mayer,A.: Geschichte, 1913)
- Mersmann, Wiltrud:** Der Schmerzensmann. Düsseldorf 1952 (Lukasbücherei zur christlichen Ikonographie 4)
(Mersmann,W.: Schmerzensmann, 1952)

- Dies.:** Schmerzensmann. In: Lexikon der christlichen Ikonographie IV, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 87-95
(Mersmann,W.: Schmerzensmann: LCI IV(1974))
- Mesini,** Candido: La Compagnia di S. Maria delle Laudi e di San Francesco di Bologna. In: Archivum Franciscanum historicum 52, Grottoferrata 1959, 361-389
(Mesini,C.: La Compagnia: AFH 52, 1959)
- Meyer,** Alfred Gotthold: Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik. Stuttgart 1893
(Meyer,A.G.: Denkmäler, 1893)
- Michel,** Edouard: Une nativité de Thierry Bouts et l'influence italienne. In: Gazette des Beaux-Arts LXXII,1, Ser.5, Paris 1930, 178-189
(Michel,E.: nativité: GBA 72, 1930)
- Millet,** Gabriel: 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
(Millet,G.: Recherches, 1916)
- Mittelalterliche** Mystik unter dem Einfluß des Neuplatonismus. Hugo von St. Viktor. Meister Eckhart. Johannes Tauler. ausgew. u. übers. v. Walter Schultz. Berlin 1967
(Mittelalterl. Mystik, 1967)
- Mittelalterliche** Visionsliteratur. Eine Anthologie. ausgew., übers., eingel. und kommentiert von Peter Dinzelbacher. Darmstadt 1989
(Mittelalterl. Visionslit., 1989)
- Molè,** V.: Rezension zu: Myslivec, J.: Dvě studie z dějin byzantského umění: I. Kristus v hrobě. In: Byzantinoslavica X, Prag 1949, 318-321
(Molè,V.: Rezension: BySl X, 1949)
- Mone,** Franz Joseph: Kunst und Alterthum. I. Die ehemaligen Kunstschatze in der h. Geistkirche zu Heidelberg. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 4, Karlsruhe 1835, 255-258
(Mone,F.J.: Kunstschatze: Anzeiger, 1835)
- Müller,** Theodor; Steingraber, Erich: Die französische Goldemailplastik um 1400. In: Münchner Jahrbuch zur bildenden Kunst. 3.F., 5, München 1954, 29-79
(Müller,T.; Steingraber,E.: Goldemailplastik: MüJb 5, 1954)
- Myslivec,** J.: Dvě studie z dějin byzantského umění: I. Kristus v hrobě. Prag 1948
(Myslivec,J.: Dvě studie, 1948)
- Ders.:** Rezension zu: Pallas, Demetrius J.: Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - Das Bild. In: Byzantinoslavica XXVIII Prag 1967, 386-393
(Myslivec,J.: Rezension: BySl XXVIII, 1967)
- Neff,** Amy: A new Interpretation of the Supplicationes Variæ Miniatures. In: Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bd.2, Bologna 1982, 173-179
(Neff,A.: Interpretation: ACISA XXIV 2, 1982)
- Neuwirth,** Joseph: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896 (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens 1)
(Neuwirth,J.: Wandgemälde, 1896)
- New catholic Encyclopedia.** I-XV. San Francisco; Toronto; London; Sydney 1967
(New catholic Encyclopedia I-XV, 1967)
- Nicola,** Giacomo de: Due dipinti senesi della collezione Liechtenstein. In: Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione. Rivista dei musei gallerie e monumenti d'Italia I, Ser.2, Rom 1921, 243-247
(Nicola,G.de: Due dipinti: BAte Ser.2, I, 1921)

- Oertel, Robert:** Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum. Berlin 1961
(Oertel,R.: Malerei in Altenburg, 1961)
- Oettinger, Karl:** Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späteren XIV.Jahrhunderts. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I, Berlin 1935, 293-307
(Oettinger,K.: Meister von Wittingau: ZDVKW I, 1935)
- Ders.:** Altböhmische Malerei. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, München 1937, 397-406
(Oettinger,K.: Malerei: ZfKG 6, 1937)
- Ohnsorge, Werner:** Abendland und Byzanz. I. Das abendländische Kaisertum. In: Reallexikon der Byzantinistik I, Amsterdam 1969, 126-169
(Ohnsorge,W.: Abendland: RB I(1969))
- Ortmayr, P.:** Papst Gregor der Große und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom. Zur Vorgeschichte dieses Bildes. In: Rivista di Archeologia Cristiana XVIII, Rom 1941, 97-111
(Ortmayr,P.: Papst Gregor: RivAC XVIII, 1941)
- Os, H.W. van:** The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 41, London 1978, 65-75
(Os,H.W.van: Discovery: JWCI 41, 1978)
- Osten, Gert von der:** Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildes von 1300-1600. Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 7)
(Osten,G.v.d.: Schmerzensmann, 1935)
- Ders.:** Südostdeutsche Schmerzensmänner und „böhmische“ Marienklagen. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2. Berlin 1935, 519-529
(Osten,G.v.d.: Südostdts. Schmerzensmänner: ZDVKW 2, 1935)
- Ders.:** Beweinung Christi (und Erbärmdebild). In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1948, 457-475
(Osten,G.v.d.: Beweinung: RDK II(1948))
- Ders.:** Hiob und Christus. Zum Problem des Andachtsbildes. In: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 1955/56. Berlin 1956, 15-17
(Osten,G.v.d.: Hiob: Sitzungsber. d. kunstgesch. Ges. Berlin 1955/56, 1956)
- Ders.:** Der Schmerzensmann aus Gressan. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19.April 1965. München 1965, 101-104
(Osten,G.v.d.: Schmerzensmann: FS Theodor Müller, 1965)
- Ders.:** Engelpietà. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte V, Stuttgart 1967, 601-621
(Osten,G.v.d.: Engelpietà: RDK V(1967))
- Ott, Ludwig:** Das Konzil von Chalkedon in der Frühscholastik. In: Das Konzil von Chalkedon. Geschichte und Gegenwart. Hrsg. v. A. Grillmeier und H. Bacht. Bd.2, Würzburg 1953, 873-922
(Ott,L.: Konzil: Konzil von Chalkedon 2, 1953)
- Ott, Norbert H.:** Philipp der Kartäuser. In: Lexikon des Mittelalters VI, München; Zürich 1993, 2077f
(Ott,N.H.: Philipp der Kartäuser: LexMA VI(1993))
- The Oxford Dictionary of Christian Church.** Ed. by F. L. Cross and E. A. Livingstone. 2nd ed. London 1974
(ODC, 1974)
- Overmann, Alfred:** Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt. Erfurt 1912
(Overmann,A.: Kunstdenkmäler, 1912)

- Pallas, Demetrius J.:** Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - Das Bild. München 1965 (Miscellanea Byzantina Monascensia 2)
(Pallas,D.J.: Passion, 1965)
- Ders.:** Rezension von: Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. In: Byzantinische Zeitschrift 76, München 1983, 378-381
(Pallas,D.J.: Rezension: ByZ 76, 1983)
- Panofsky, Erwin:** „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift Dr. Max J. Friedländer. Leipzig 1927, 261-308
(Panofsky,E.: "Imago Pietatis": FS Dr. M. J. Friedländer, 1927)
- Parshall, Peter:** Imago contrafacta: images and facts in the northern Renaissance. In: Art History 16, London 1993, 554-579
(Parshall,P.: Imago contrafacta: Art History 16, 1993)
- Passarge, Walter:** Der Kruzifixus aus Heinrichs. In: Cicerone 16, Leipzig 1924, 231-236
(Passarge,W.: Kruzifixus: Cicerone 16, 1924)
- Pearson, Karl:** Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Straßburg 1887
(Pearson,K.: Fronica, 1887)
- Planiscig, Leo:** Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien XXXIII, N.F., Wien; Leipzig 1916, 152-212
(Planiscig,L.: Geschichte: JKSW N.F. 33, 1916)
- Plotzek, Joachim M.:** Evangeliar. I. Frühchristentum, frühbyzantinische Zeit, Okzident. In: Lexikon des Mittelalters IV, München; Zürich 1989, 127f
(Plotzek,J.M.: Evangeliar I: LexMA IV(1989))
- Ders.:** Gebetbuch. [2] Illustration. In: Lexikon des Mittelalters IV, München; Zürich 1989, 1160f
(Plotzek,J.M.: Gebetbuch [2]: LexMA IV(1989))
- Prijatelj, Kruno:** Le miniature del Breviario di Spalato (Split) del 1291 al Museo Correr di Venezia. In: Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia. Bolletino XXXII, Venedig 1988, 17-26
(Prijatelj,K.: miniature: Bolletino XXXII, 1988)
- Quintavalle, Armando Ottaviano:** Un dipinto Giovanile di Roberto d'Oderisio. In: Bollettino d'arte XXVI, Ser. 3, Rom 1932, 230-236
(Quintavalle,A.O.: dipinto: BArte Ser.3, XXVI, 1932)
- Ders.:** Appunti di pittura napoletana nell'annunziata di minturno. In: Bollettino d'arte XXIX, Ser. 3, Rom 1935, 470-487
(Quintavalle,A.O.: Appunti: BArte Ser.3, XXIX, 1935)
- Quinto, Riccardo:** Petrus Comestor. In: Lexikon des Mittelalters VI, München; Zürich 1993, 1967f
(Quinto,R.: Petrus Comestor: LexMA VI(1993))
- Rackham, Bernard:** The early stained glass of Canterbury cathedral. In: Burlington Magazine for connoisseurs LII, London; New York 1928, 33-41
(Rackham,B.: Canterbury cathedral: BurlM 52, 1928)
- Radojčić, Svetozar:** Kalenić. Belgrad 1964
(Radojčić,S.: Kalenić, 1964)
- Ders.:** Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin 1969
(Radojčić,S.: Geschichte, 1969)
- Redslob, Erwin:** Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. In: Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1907, Nürnberg 1907
(Redslob,E.: Epitaphien: MGNM, 1907)

- Reiners-Ernst, Elisabeth:** Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung. München 1939
(Reiners-Ernst, E.: Vesperbild, 1939)
- Reinle, Adolf:** Schmerzensmann. In: Lexikon des Mittelalters VII, München; Zürich 1995, 1503
(Reinle, A.: Schmerzensmann: LexMA VII(1995))
- Richstätter, Carl:** Christusfrömmigkeit in ihrer historischen Entfaltung. Ein quellenmäßiger Beitrag zur Geschichte des Gebets und des mystischen Innenlebens der Kirche. Köln 1949
(Richstätter, C.: Christusfrömmigkeit, 1949)
- Richter, G.:** Leiden und Erbarmen Christi in den Hymnen des byzantinischen Bußtriodions. In: Byzantinische Zeitschrift 56, München 1963, 25-45
(Richter, G.: Leiden: Byz 56, 1963)
- Ringbom, Sixten:** Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in the fifteenth Century Devotional Painting. Åbo 1965 (Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Vol. 31,2)
(Ringbom, S.: Icon, 1965)
- Ders.:** Rezension von: Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. In: The Art Bulletin LXV, New York 1983, 339f
(Ringbom, S.: Rezension: ArtBull 65, 1983)
- Robbins, Rossell H.:** Charter of Christ. In: Lexikon des Mittelalters II, München; Zürich 1983, Sp.1740
(Robbins, R.H.: Charter of Christ: LexMA II(1983))
- Rödel, D.:** Inventar. In: Lexikon des Mittelalters V, München; Zürich 1991, 474f
(Rödel, D.: Inventar: LexMA V(1991))
- Roth, G.:** Speculum humanae salvationis. I. Text. In: Lexikon des Mittelalters VII, München; Zürich 1995, 2088f
(Roth, G.: Speculum humanae salvationis I: LexMA VII(1995))
- Rudolph, Magdalene:** Die Erfurter Steinplastik des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1930 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 276)
(Rudolph, M.: Erfurter Steinplastik, 1930)
- Ruh, Kurt:** Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktates. In: Theologische Zeitschrift. Hrsg. von der Theologischen Fakultät der Universität Basel 6, Basel 1950, 17-39
(Ruh, K.: Passionstraktat: ThZ 6, 1950)
- Sandberg-Vavalà, Evelyn:** A fourteenth-century Veronese triptych. In: Burlington Magazine for connoisseurs LIII, London; New York 1928, 110-116
(Sandberg-Vavalà, E.: triptych: BurlM 53, 1928)
- Dies.:** Maestro Paolo Veneziano. In: Burlington Magazine for connoisseurs LVII, London; New York 1930, 160-183
(Sandberg-Vavalà, E.: Paolo Veneziano: BurlM 57, 1930)
- Saur's** Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München; Leipzig; New Providence; London; Paris 1991ff (im Erscheinen begriffen)
(Saur's Künstlerlexikon 1ff, 1991ff)
- Savorini, Grazia Salvoni:** Di alcuni codici miniati della Biblioteca Casanatense. In: La Bibliofilia XXXVI, Florenz 1935, 61-78
(Savorini, G.S.: codici: Bf XXXVI, 1935)
- Saxl, Fritz:** „Aller Tugenden und Laster Abbildung“. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddrucks. In: Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Arpad Weixlgärtner u. Leo Planiscig. Zürich; Leipzig; Wien 1927, 104-121
(Saxl, F.: Allegoriensammlung: FS f. J. Schlosser, 1927)
- Schädler, Alfred:** Deutsche Plastik der Spätgotik. Königstein 1962
(Schädler, A.: Deutsche Plastik, 1962)

- Schiller**, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968
(Schiller, G.: Ikonographie 2, 1968)
- Schmidt**, Gerhard: Patrozinium und Andachtsbild. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 64, Innsbruck 1956, 277-290
(Schmidt, G.: Patrozinium: MIÖG 64, 1956)
- Ders.:** Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und 14. Jahrhunderts. Linz 1962
(Schmidt, G.: Malerschule, 1962)
- Schneider**, Karin: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München Cgm 501-690. Wiesbaden 1978 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis T.5, Ps.4)
(Schneider, K.: Handschriften Cgm 501-690, 1978)
- Schnith**, Karl: Matthaeus Paris. In: Lexikon des Mittelalters VI, München; Zürich 1993, 399
(Schnith, K.: Matthaeus Paris: LexMA VI(1993))
- Schnütgen**, Alexander: Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. In: Zeitschrift für christliche Kunst XVII, Düsseldorf 1904, 219-222
(Schnütgen, A.: Ausstellung: ZChK 17, 1904)
- Schrade**, Hubert: Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes. In: Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag überreicht von Heidelberger Fachgenossen. Heidelberg 1930, 164-182 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte N.F. 16)
(Schrade, H.: Beiträge: Deutschkundliches, 1930)
- Schubring**, Paul: Luca della Robbia und seine Familie. 2. Aufl. Bielefeld; Leipzig 1921
(Schubring, P.: della Robbia, 1921)
- Schulz**, Hans-Joachim: Die byzantinische Liturgie. Freiburg 1964
(Schulz, H.-J.: Liturgie, 1964)
- Schweinfurth**, Philipp: Die byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung. Berlin 1943
(Schweinfurth, P.: Form, 1943)
- Serra**, Luigi: Le mostre d'arte di Rimini, Parma e Bologna. In: Bollettino d'Arte XXIX, Ser. 3, Rom, 1935, 177-198
(Serra, L.: Le mostre: BArte Ser.3, XXIX, 1935)
- Ševčenko**, Nancy P.: Man of Sorrows. In: The Oxford Dictionary of Byzantium 2, New York; Oxford 1991, 1287
(Ševčenko, N.P.: Man of Sorrows: ODB 2(1991))
- Simson**, Otto von: Über die Bedeutung von Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella. In: Jahrbuch der Berliner Museen 8, Berlin 1966, 120-159
(Simson, O.v.: Trinitätsfresko: JBM 8, 1966)
- Ders.:** Das Mittelalter II - Das hohe Mittelalter. Berlin o.J. (Propyläen-Kunstgeschichte 6)
(Simson, O.v.: Mittelalter, o.J.)
- Ders.:** Bernhard von Clairvaux und der „dolce stil nuovo“ der frühgotischen Plastik. Ein Versuch über die Beziehungen zwischen Spiritualität und Kunst. In: Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990. Mainz 1990, 31-40
(Simson, O.v.: Bernhard von Clairvaux: FS f. P. Bloch, 1990)
- Ders.:** Andachtsbild. I. Kunstgeschichtlich (Mittelalter). In: Theologische Realenzyklopädie 2, Berlin; New York 1978, 661-668
(Simson, O.v.: Andachtsbild I.: TRE 2(1978))
- Sirén**, Osvald: Alcune note aggiuntive. A quadri primitivi nella galleria vaticana. In: L'arte: Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna XXIV, Rom 1921, 24-28
(Sirén, O.: note: L'arte XXIV, 1921)

- Skawran, Karin M.:** The development of middle byzantine fresco painting in Greece. Pretoria 1982
(Skawran, K.M.: development, 1982)
- Spalding, Mary Caroline:** The Middle English Charters of Christ. Bryn Mawr 1914
(Spalding, M.C.: Charters of Christ, 1914)
- Spamer, Adolf:** Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. München 1930
(Spamer, A.: Andachtsbild, 1930)
- Spieser, Jean-Michel:** Rezension zu: Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. In: Bulletin monumental 143, Paris 1985
(Spieser, J.-M.: Rezension: B monum 143, 1985)
- Stadlhuber, Josef:** Das Laienstundengebet vom Leiden Christi in seinem mittelalterlichen Fortleben. In: Zeitschrift für katholische Theologie 72, Innsbruck 1950, 282-325
(Stadlhuber, J.: Laienstundengebet: ZKTh 72, 1950)
- Stange, Alfred:** Deutsche Malerei der Gotik. 2 Bde. Berlin 1934-36
(Stange, A.: Malerei, 1934-36)
- Stange, Alfred; Jerchel, Heinrich:** Passionale Kunigunde. In: Lexikon des gesamten Buchwesens II, Leipzig 1936, 622
(Stange, A.; Jerchel, H.: Passionale Kunigunde: LGBW II(1936))
- Dies.:** Hasenburg-Missale. In: Lexikon des gesamten Buchwesens II, Leipzig 1936, 65
(Stange, A.; Jerchel, H.: Hasenburg-Missale: LGBW II(1936))
- Dies.:** Johann von Neumarkt. In: Lexikon des gesamten Buchwesens II, Leipzig 1936, 171
(Stange, A.; Jerchel, H.: Johann von Neumarkt: LGBW II(1936))
- Dies.:** Liber Viaticus. In: Lexikon des gesamten Buchwesens II, Leipzig 1936, 335
(Stange, A.; Jerchel, H.: Liber Viaticus: LGBW II(1936))
- Dies.:** Welislav-Bibel. In: Lexikon des gesamten Buchwesens III, Leipzig 1937, 564
(Stange, A.; Jerchel, H.: Welislav-Bibel: LGBW III(1937))
- Stubblebine, James H.:** Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows. In: Gesta VIII,2, New York 1969, 3-13
(Stubblebine, J.H.: Segna di Buonaventura: Gesta VIII,2, 1969)
- Stuhr, Michael:** Symbol und Ornament in der Schmerzensmannendarstellung des Conrad von Einbeck. In: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1987, 243-254
(Stuhr, M.: Symbol: Skulptur, 1987)
- Subotić, Gojko:** Die Kirche des heiligen Demetrius im Patriarchat von Peć. Aus dem Serbokroatischen übers. v. Elisabeth Prager. Belgrad 1964
(Subotić, G.: Kirche, 1964)
- Suckale, Robert:** Arma Christi. Ueberlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: Städel-Jahrbuch N.F. 6, München 1977, 177-208
(Suckale, R.: Arma Christi: Städel-Jahrbuch N.F. 6, 1977)
- Ders.:** Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern. München 1993
(Suckale, R.: Hofkunst, 1993)
- Suida, Wilhelm:** Florentinische Maler um die Mitte des 14.Jhs.. Straßburg 1905
(Suida, W.: Maler, 1905)
- Swarzenski, Georg:** Insinuationes divinae pietatis. In: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923. Leipzig 1923, 65-74
(Swarzenski, G.: Insinuationes: FS f. A. Goldschmidt, 1923)
- Swarzenski, Hanns:** Quellen zum deutschen Andachtsbild. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4. Berlin 1935, 141-144
(Swarzenski, H.: Quellen: ZfKG 4, 1935)

- Taft**, Robert F.: *The Great Entrance. A history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the liturgy of St. John Chrysostom.* Rom 1975
(Taft, R.F.: *Great Entrance*, 1975)
- Ders.:** *The Liturgy of the Great Church: an Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm.* In: *Dumbarton Oaks Papers* 34/35, Cambridge (Mass.) 1981, 45-75
(Taft, R.F.: *Liturgy: DOP* 34/35, 1981)
- Takaïchvili**, E.: *L'Évangile de Vani.* In: *Byzantion X*, Brüssel 1935, 655-663
(Takaïchvili, E.: *L'Évangile: Byz* 10, 1935)
- Telle**, Joachim: *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit.* In: *Lexikon des Mittelalters II*, München; Zürich 1983, 812f
(Telle, J.: *Buch: LexMA II*(1983))
- Thieme**, U.; **Becker**, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* 37 Bde. Leipzig 1907-1950
(Thieme-Becker 1-37, 1907-1950)
- Thode**, Henry: *Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jh. in ihrer Entwicklung bis Dürer.* Frankfurt 1891
(Thode, H.: *Malerschule*, 1891)
- Thomas**, Alois: *Das Urbild der Gregoriusmesse.* In: *Rivista di Archeologia Cristiana X.* Rom 1933, 51-70
(Thomas, A.: *Urbild: RivAC X*, 1933)
- Thomas**, Denis: *The face of Christ.* London; New York; Sydney; Toronto 1979
(Thomas, D.: *face*, 1979)
- Thümmel**, Hans Georg: *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit.* Berlin 1992 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 139)
(Thümmel, H.G.: *Frühgeschichte*, 1992)
- Torsy**, Jakob: *Eucharistische Frömmigkeit im späten Mittelalter.* In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 23, Speyer 1971, 89-102
(Torsy, J.: *Frömmigkeit: AMRhKG* 23, 1971)
- Trenkler**, Ernst: *Livre d'heures. Handschrift 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek.* Wien 1948
(Trenkler, E.: *Livre d'heures*, 1948)
- Tristram**, E.W.: *Piers Plowman in english wall-painting.* In: *Burlington Magazine for connoisseurs* XXXI, London; New York 1917, 135-140
(Tristram, E.W.: *Piers Plowman: BurlM* 31, 1917)
- Troescher**, Georg: *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“.* In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX.* Frankfurt 1936, 148-168
(Troescher, G.: *„Notgottes“: WRJ IX*, 1936)
- Tschilingirov**, Assen: *Christliche Kunst in Bulgarien. Von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters.* Berlin 1978
(Tschilingirov, A.: *Kunst*, 1978)
- Ulrich**, Eva; **Krohm**, Hartmut: *Die Magdalenenkirche in Münsterstadt.* 4. Aufl. Königstein 1995
(Ulrich, E.; Krohm, H.: *Magdalenenkirche Münsterstadt*, 1995)
- Valentiner**, Wilhelm R.: *Una statua ignota di Tino da Camaino in Santa Croce in Firenze.* In: *L'arte: periodico di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa* XXXVI, Rom 1933, 83-107
(Valentiner, W.R.: *statua: L'arte* 36, 1933)
- Mönch **Vasilios** (Grolimund): *Die Darstellung der eucharistischen Realpräsenz Christi in der byzantinisch-slawischen Hagiographie und Ikonographie.* In: *Eikon und Logos. Beiträge zur Erforschung byzantinischer Kulturtraditionen.* Hrsg. v. H. Goltz. Halle 1981, 299-321
(Vasilios: *Darstellung: Eikon und Logos*, 1981)

- Venturi, Adolfo:** Storia dell'arte italiana. T.IV: La scultura del Trecento e le sue origini. Mailand 1906
(Venturi,A.: Storia dell'arte IV, 1906)
- Ders.:** Storia dell'arte italiana. T.V: La pittura del Trecento e le sue origini. Mailand 1907
(Venturi,A.: Storia dell'arte V, 1907)
- Ders.:** Storia dell'arte italiana. T.VI: La scultura del Quattrocento. Mailand 1908
(Venturi,A.: Storia dell'arte VI, 1908)
- Ders.:** Storia dell'arte italiana. T.VII: La pittura del Quattrocento. 1.Teil, Mailand 1911
(Venturi,A.: Storia dell'arte VII,1, 1911)
- Ders.:** Giovanni Pisano. Sein Leben und Werk. München 1927
(Venturi,A.: Pisano, 1927)
- Vetter, Ewald M.:** Mulier amicta sole und Mater salvatoris. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3.F., 9/10, München 1959, 32-71
(Vetter,E.M.: Mulier amicta: MüJb 9/10, 1959)
- Ders.:** Iconografía del „Varon de dolores“ su significado y origen. In: Archivo español de arte XXXVI, Madrid 1963, 197-231
(Vetter,E.M.: Iconografía: AESA XXXVI, 1963)
- Ders.:** Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622. Münster 1972
(Vetter,E.M.: Kupferstiche, 1972)
- Volbach, Wolfgang Fritz; Lafontaine-Dosogne, Jacqueline:** Byzanz und der christliche Osten. Berlin o.J. (Propyläen-Kunstgeschichte 3)
(Volbach,W.F.: Byzanz, o.J.)
- Вздорнов, Г. И.:** Вологово. Фрески церкви Успения на Вологовом поле близ Новгорода. Москва 1989
(Вздорнов,Г.И.: Вологово, 1989)
- Walter, Christopher:** Art and Ritual of the Byzantine Church. London 1982 (Birmingham Byzantine Series I)
(Walter,C.: Art and Ritual, 1982)
- Walter, Gerhard:** Schmerzensmann. In: Lexikon der Kunst VI, Leipzig 1994, 495f
(Walter,G.: Schmerzensmann: LdK VI(1994))
- Walther, Wilhelm:** Handschriften deutscher Gebetbücher aus dem späteren Mittelalter. In: Geschichtliche Studien. Albert Hauck zum 70. Geburtstag, Leipzig 1916, 183-190
(Walther,W.: Handschriften: Geschichtliche Studien, 1916)
- Weidlé, Wladimir:** Nimbus. In: Lexikon der christlichen Ikonographie III, Rom; Freiburg; Basel; Wien 1974, 323- 332
(Weidlé,W.: Nimbus: LCI III(1974))
- Weimer, Alois:** König und Schmerzensmann. Das Bild Christi von der frühen Kirche bis zur Reformation. Düsseldorf 1982
(Weimer,A.: König, 1982)
- Weitzmann, Kurt:** The Origins of Threnos. In: De artis opuscula. Essays in Honor of Erwin Panofsky. Edited by Millard Meiss. New York 1961, Vol.I: 476-490, Vol.II: 161-166
(Weitzmann,K.: Origins: De artis opuscula, 1961)
- Ders.;** Chatzidakis, Manolis; Miatev, Krsto; Radojčić, Svetozar: Frühe Ikonen. Sinai. Griechenland. Bulgarien. Jugoslawien. Sofia; Belgrad 1972
(Weitzmann,K. u.a.: Frühe Ikonen, 1972)
- Ders.:** Byzantium and the West around the Year 1200. In: Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. London 1982, 53-93 (CS 148)
(Weitzmann,K.: Byzantium, 1982)

- Ders.:** Alibegašvili, Gaiané; Volskaja, Aneli; Babic, Gordana; Chatzidakis, Manolis; Alpatov, Mihail; Voinescu, Teodora; Nyssen, Wilhelm: Die Ikonen. 2.Aufl. Freiburg; Basel; Wien 1984
(Weitzmann, K. u. a.: Ikonen, 1984)
- Wentzel,** Hans: Unbekannte mittelalterliche Glasmalereien der Burrell collection zu Glasgow. In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst XIX. München 1961, 240-249
(Wentzel, H.: Glasmalereien: Panth. 19, 1961)
- Wessel,** Klaus: Christusbild. B. Mittel- und spätbyzantinische Periode. II. Typen des Bärtigen Christusbildes. j. Die Akra Tapeinosis. In: Reallexikon zur byzantinischen Kunst I, Stuttgart 1966, 1031-1034
(Wessel, K.: Akra Tapeinosis: RBK I(1966))
- Ders.:** Evangeliar. II. Byzanz. In: Lexikon des Mittelalters IV, München; Zürich 1989, 128f
(Wessel, K.: Evangeliar II: LexMA IV(1989))
- Westfeling,** U.: Gregoriusmesse. In: Lexikon des Mittelalters IV, München; Zürich 1989, 1693
(Westfeling, U.: Gregoriusmesse: LexMA IV(1989))
- White,** John: Donatello's High Altar in the Santo at Padua. In: The Art Bulletin 51, New York 1969, 1-14, 119-141
(White, J.: High Altar: ArtBull 51, 1969)
- Wildhaber,** Robert: Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 16, Basel 1956, 1-34
(Wildhaber, R.: Feiertagschristus: ZSA 16, 1956)
- William,** Rowan: Jesus Christus III. In: Theologische Realenzyklopädie 16, Berlin; New York 1987, 745-759
(William, R.: Jesus Christus III: TRE 16(1987))
- Wilm,** Hubert; Ehrhardt, Alfred: Alte Kunst lebendig. Stuttgart 1942
(Wilm, H.; Ehrhardt, A.: Kunst, 1942)
- Wirth,** Karl-August: Engel. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte V, Stuttgart 1967, 341-555
(Wirth, K.-A.: Engel: RDK V(1967))
- Witternigg,** Margarethe: Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria-Pfarr im Lungau. In: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 1, Wien 1947, 54-62
(Witternigg, M.: Fresken: ÖZDP 1, 1947)
- Dies.:** Freskenfund in der Filialkirche St. Rupert in Weisspriach und Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche in Maria-Pfarr im Lungau. In: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 2, Wien 1948, 25-37
(Witternigg, M.: Freskenfund: ÖZDP 2, 1948)
- Worringer,** Wilhelm: Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924
(Worringer, W.: Anfänge, 1924)
- Woźniak,** Michal: Das Reliquiendiptychon des Elbinger Hauskomturs Thilo von Lorich. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1992, Nürnberg 1992, 51-62
(Woźniak, M.: Reliquiendiptychon: AnzGNM 1992, 1992)
- Zeller,** Winfried: Zum Christusverständnis im Mittelalter. In: Theologie und Frömmigkeit. Marburg 1971, 9-21
(Zeller, W.: Christusverständnis: Theologie und Frömmigkeit, 1971)
- Ziff,** Jerrold: The reconstruction of an altarpiece by Andrea Vanni. In: The Art Bulletin XXXIX, Providence 1957, 138-142
(Ziff, J.: reconstruction: ArtBull 29, 1957)
- Zingel,** Marianne: Die Passion Christi in der Mystik des deutschen Mittelalters. phil. Diss., masch., Berlin 1956
(Zingel, M.: Passion, 1921)

- Zykan, Josef:** Die Malereien der Göttweigerhofkapelle zu Stein an der Donau. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VI, Wien 1952, 97-112
(Zykan, J.: Malereien: ÖZKD 6, 1952)
- Ders.:** Die Schluß-Steine der Burgkapelle in Wien. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege X, Wien 1956, 49-53
(Zykan, J.: Schluß-Steine: ÖZKD 10, 1956)
- o.Verf.:** Kunigundenpassionale. In: Lexikon der Kunst IV, Leipzig 1992, 112f
(o.Verf.: Kunigundenpassionale: LdK IV(1992))
- o.Verf.:** Turin-Mailänder Gebetbuch. In: Lexikon der Kunst VII, Leipzig 1994, 454
(o.Verf.: Turin-Mailänder Gebetbuch: LdK VII(1994))

6.1.3. Kataloge, Inventare und Bibliographien

- Avery, Charles:** Donatello. Catalogo completo delle opere. Florenz 1991
(Avery, C.: Donatello, 1991)
- Bandinius, Aug. Mar.:** Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae. Tom.I, Florenz 1774
(Bandinius, A.M.: Catalogus...Bibliothecae Mediceae Laurentianae, 1774)
- Bartoš, F. M.:** Catalogus codicum manu scriptorum Musaei Nationalis Pragensis. Prag 1927 (Soupis Rukopisů Národního Musea v Praze II)
(Bartoš, F.M.: Catalogus...Musaei Nationalis Pragensis II, 1927)
- Bayerische Frömmigkeit.** 1400 Jahre christliches Bayern. Ausstellung im Stadtmuseum München anlässlich des eucharistischen Weltkongresses. München 1960
(Bayerische Frömmigkeit, 1960)
- Beschreibende Darstellung** der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Hrsg. v. der Historischen Commission der Provinz Sachsen. N.F. Bd.1: Die Stadt Halle und der Saalkreis. Bearb. v. Gustav Schönermark. Halle 1886
(Beschreibende Darstellung, 1886)
- Bibliography** of the History of Art. Bibliographie d'histoire de l'art. Bd.1-5 Vandœuvre-lès-Nancy; Santa Monica 1991-1995
(BHA 1-5, 1991-1995)
- Bredt, E. W.:** Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1903
(Bredt, E.W.: Katalog...des Germanischen Nationalmuseums, 1903)
- Breuer, Tilmann:** Die Stadt Augsburg. München 1958 (Bayerische Kunstdenkmäler 1)
(Breuer, T.: Augsburg, 1958)
- Byzantine Art, an European art.** Ninth Exhibition under the auspices of the Council of Europe. Katalog zur Ausstellung. Athen 1964
(Byzantine Art, 1964)
- Catalogo** della mostra „Pittura su tavola“. Collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste. 11.2.-4.11.1975. Hrsg. v. M. B. Fiorin, D. Gioseffi, L. R. Loseri, M. W. Casotti. Triest 1975
(Catalogo della mostra Pittura su tavola, 1975)
- Catalogue** de l'exposition „Dix siècles d'eluminure italienne“. Paris 1984
(Catalogue Dix siècle, 1984)
- Catalogue** général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. Tome premier: Manuscrits de la bibliothèque de Rouen. ed. Henri Omont. Rouen; Paris 1886
(Catalogue...de la bibliothèque de Rouen, 1886)
- A Catalogue** of the Manuscripts in the Cottonian Library, deposited in the British Museum. London 1802
(Catalogue of the Manuscripts in the Cottonian Library, 1802)

- Catalogue** of Additions to the Manuscripts in the British Museum. 1846-1847 und 1854-1875. London 1864 und 1877
(Catalogue of Additions...in the British Museum, 1846-47 und 1854-75, 1864 und 1877)
- A **catalogue** of the Harleian Manuscripts in the British Museum. Vol.III: No.3100-7639. Hrsg. v. Robert Nares. London 1808
(Catalogue British Museum III, 1808)
- Catalogus** codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Compos. C. Halm et G. Meyer. Bd.II, Teil I: Codices num. 8101-10930, Teil IV: Codices num. 26406-27268 complectens. München 1874,1881
(Catalogus...Bibliothecae Regiae Monacensis II, I und IV, 1874 und 1881)
- Chevalier**, Ulysse: Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'a nous jours. Louvain 1892-1921
(Chevalier,U.: Repertorium I-V, 1892-1921)
- Corpus** der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Hrsg. v. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt. 2 Teile, je 4 Bde., Berlin 1968
(CIZ 1/1-2/4, 1968)
- Coxe**, Henricus O.: Catalogus Codicum MSS. Qui In Collegiis Aulisque Oxoniensibus Hodie Adservantur. Pars II. Oxford 1852
(Coxe,H.O.: Catalogus, 1852)
- Czerny**, Albin: Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian. Linz 1871
(Czerny,A.: Handschriften, 1871)
- Decker**, Bernhard: Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall. Die Bildwerke des Mittelalters und der Frührenaissance. 1200-1565. Sigmaringen 1994
(Decker,B.: Bildwerke des Mittelalters, 1994)
- Deutsche** Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Bezirke Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt. Erläuterungen und Bildauswahl von Albrecht Dohmann. Leipzig 1969
(Deutsche Kunstdenkmäler: Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt, 1969)
- Drachenberg**, Erhard: Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom. Hrsg. v. Institut für Denkmalpflege in der DDR. Berlin 1983 (corpus vitrearum medii aevi I)
(Drachenberg,E.: Glasmalerei, 1983)
- Endres**, I.A.: Führer durch die mittelalterliche und neuzeitliche Sammlung im Oberpfälzischen Kreismuseum zu St. Ulrich in Regensburg. Regensburg 1920 (Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 70)
(Endres,I.A.: Führer, 1920)
- Eucharistia**. Deutsche eucharistische Kunst. Ausstellung zum eucharistischen Weltkongreß. Ausstellungskatalog. München 1960
(Eucharistia, 1960)
- Europäische** Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates. Ausstellungskatalog. Wien 1962
(Europäische Kunst, 1962)
- Geisberg**, Max: Verzeichnis der Kupferstiche des Israel van Meckenem. Straßburg 1905
(Geisberg,M.: Verzeichnis, 1905)
- Germanisches** Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. 3.Aufl. München 1985
(GNM-Führer, 1985)
- Гранстрем**, Е.Э.: Описание рукописи и литература Российская Национальная Библиотека Санкт Петербург. Византийский временник. Москва 1964
(Гранстрем,Е.Э.: Описание рукописи... Византийский временник, 1964)
- Harsen**, Meta: Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York 1958
(Harsen,M.: Manuscripts, 1958)

- Hermann**, Hermann Julius: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Neue Folge: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien. Bd.VII: Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance, mit Ausnahme der niederländischen Handschriften. Teil 2: Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrhunderts. Teil 3: Französische und iberische Handschriften der 1.Hälfte des 15.Jh.. Leipzig 1936-38
(Hermann,H.J.: Verzeichnis VII, 2 und 3, 1936 und 1938)
- Holy Image, Holy Space.** Icons and Frescoes from Greece. Ausstellungskatalog. Athen 1988
(Holy Image, 1988)
- Imago Christi.** Ausstellungskatalog. Hrsg. v. Joseph Hoster und Victor H. Elbern. 2.Aufl. Brüssel 1958
(Imago Christi, 1958)
- Inventaire** des manuscrits conservés à la Bibliothèque Imperiale sous les n^{os} 8823-11503 du fonds latin. Bibliothèque de l'École des Chartes XXIV. Paris 1863
(Inventaire...a la Bibliothèque Imperiale 8823-11503, 1863)
- Inventaire** des manuscrits latins de Saint-Victor conservés à la Bibliothèque Imperiale sous le n^{os} 14232-15175. Bibliothèque de l'École des Chartes XXX. Paris 1869
(Inventaire...a la Bibliothèque Imperiale 14232-15175, 1869)
- Inventaire** des manuscrits latins de Notre-Dame et d'autres fonds conservés à la Bibliothèque Nationale sous le n^{os} 16719-18613. Bibliothèque de l'École des Chartes XXXI. Paris 1871
(Inventaire...a la Bibliothèque Nationale 16719-18613, 1871)
- Kristeller**, Paul Oskar: Latin manuscript books before 1600: a list of the printed catalogues and unpublished inventories of exstant collections. 4th ed. revised and enlarged by Sigrid Krämer. New York 1993
(Kristeller,P.O.: manuscript books, 1993)
- Die **Kunst** in der Slowakei. Eine Sammlung von Dokumenten. Prag 1939
(Kunst in der Slowakei, 1939)
- Die **Kunstdenkmale** der Provinz Sachsen. Im Auftrag der Provinzialkommission zur Erforschung und zum Schutz der Denkmale der Provinz Sachsen. Hrsg. v. Max Ohle. Bd. 1: Die Stadt Erfurt. Dom, Severikirche, Peterskloster, Zitadelle. Hrsg. v. Karl Becker; Margarethe Brückner; Ernst Haetge und Lisa Schürenberg. Burg 1929
(Kunstdenkmale 1, 1929)
- Die **Kunstdenkmale** der Provinz Sachsen. Im Auftrag der Provinzialkommission zur Erforschung und zum Schutz der Denkmale der Provinz Sachsen. Hrsg. v. Provinzialkonservator. Bd.2, T.1: Die Stadt Erfurt. Allerheiligenkirche, Andreaskirche. Augustinerkirche. Barfüßerkirche. Bearb. v. Ernst Haetge. Burg 1931
(Kunstdenkmale 2.1, 1931)
- Die **Kunstdenkmale** der Provinz Sachsen. Im Auftrag der Provinzialkommission zur Erforschung und zum Schutz der Denkmale der Provinz Sachsen. Hrsg. v. Provinzialkonservator. Bd.2, T.2: Die Stadt Erfurt. Bartholomäusturm, Brunnenkapelle, ehem. Egidienkirche, Georgsturm, Großes Hospital, Kleines Hospital, Johannesturm, Karthause, Kaufmannskirche, Lorenzkirche, Maria-Magdalenenkapelle, Martini-Kirche im Brühl, Martinikirche Erfurt-N., Michaeliskirche, Neuwerkskirche. Bearb. v. Ernst Haetge und Hermann Goern unter Mitwirkung von Margarethe Brückner u. Lisa Schürenberg. Burg 1932
(Kunstdenkmale 2.2, 1932)

- Die **Kunstdenkmäler** des Königreiches Bayern. Bd.I: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Hrsg. v. kgl. Staatsministerium d. Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. Teil 3: Bezirksämter Mühldorf, Altötting, Laufen, Berchtesgaden. Bearb. v. Gustav von Bezold, Berthold Riehl und Georg Hager. München 1905
(Kunstdenkmäler, I, Teil 3, 1905)
- Die **Kunstdenkmäler** des Königreiches Bayern. Bd.II: Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg. Hrsg. v. Georg Hager. Heft 17: Stadt und Bezirksamt Neumarkt. Bearb. v. Friedrich Hermann Hofmann und Felix Mader. München 1909
(Kunstdenkmäler II, 17, 1909)
- Die **Kunstdenkmäler** des Königreiches Bayern. Bd.III: Regierungsbezirk Unterfranken und Aschaffenburg. Hrsg. v. Felix Mader. Heft 19: Stadt Aschaffenburg. Bearb. v. Felix Mader. München 1918
(Kunstdenkmäler III, 19, 1918)
- Die **Kunstdenkmäler** des Königreiches Bayern. Bd.IV: Regierungsbezirk Niederbayern. Hrsg. v. kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns. Heft 2: Bezirksamt Landshut. Bearb. v. Anton Eckardt. München 1914
(Kunstdenkmäler IV, 2, 1914)
- Die **Kunstdenkmäler** des Regierungs-Bezirks Liegnitz. Im amtlichen Auftrag bearb. v. Hans Lutsch. Breslau 1891
(Kunstdenkmäler Liegnitz, 1891)
- Die **Kunstdenkmäler** in Bayern. Bd.V: Regierungsbezirk Mittelfranken. Hrsg. v. Felix Mader. Heft 5: Stadt und Bezirksamt Weißenburg i.B.. Bearb. v. Felix Mader und Karl Gröber. München 1932
(Kunstdenkmäler V, 5, 1932)
- Die **Kunstdenkmäler** in Württemberg. Kreis Tettngang. Hrsg. vom Württembergischen Landesamt für Denkmalpflege. Bearb. v. W. v. Matthey u. A. Schahl. Stuttgart; Berlin 1937
(Kunstdenkmäler Tettngang, 1937)
- Die **Kunstdenkmäler** von Bayern. Regierungsbezirk Niederbayern. Hrsg. v. Felix Mader. Bd.VI: Stadt Straubing. Bearb. v. Felix Mader. München 1921
(Kunstdenkmäler Niederbayern, VI, 1921)
- Die **Kunstdenkmäler** von Bayern. Regierungsbezirk Pfalz. Hrsg. v. Felix Mader. Bd.II: Stadt und Bezirksamt Landau. Bearb. v. Anton Eckardt. München 1928
(Kunstdenkmäler Pfalz, II, 1928)
- Die **Kunstdenkmäler** von Bayern. Regierungsbezirk Oberpfalz. Hrsg. vom Landesamt f. Denkmalpflege. Bd.XXII: Stadt Regensburg. H.1: Dom und St. Emmeran. Bearb. v. Felix Mader. München 1933
(Kunstdenkmäler Oberpfalz, XXII, 1, 1933)
- Die **Kunstdenkmäler** von Mittelfranken. Bd.VIII: Stadt Rothenburg o.d.T.. Kirchliche Bauten. Bearb. v. Anton Röss. München 1959
(Kunstdenkmäler Mittelfranken, VIII, 1959)
- Die **Kunst- und Geschichts-Denkmäler** des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd.1: Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen. Bearb. v. Friedrich Schlie. Schwerin 1896
(Kunst- und Geschichts-Denkmäler 1, 1896)
- Die **Kunst- und Geschichts-Denkmäler** des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd.3: Die Amtsgerichtsbezirke Hagenow, Wittenburg, Boizenburg, Lüththeen, Dömitz, Grabow, Ludwigslust, Neustadt, Crivitz, Brüel, Warin, Neubukow, Kröpelin und Doberan. Bearb. v. Friedrich Schlie. Schwerin 1899
(Kunst- und Geschichts-Denkmäler 3, 1899)

- Kunsthistorisches** Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer. Bearb. von Rotraud Bauer; Rudolf Distelberger; Stefan Krenn; Manfred Leithe-Jasper; Karl Schütz und Helmut Trnek. Wien 1987
(Kunsthistorisches Museum Wien, 1987)
- Leidinger**, Georg: Meisterwerke der Buchmalerei. Aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München ausgewählt und herausgegeben. München 1920
(Leidinger, G.: Meisterwerke, 1920)
- Leroquais**, Victor: Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France. 4 Bde Paris 1924
(Leroquais, V.: Sacramentaires, 1924)
- Ders.:** Les Livres d'Heures de la Bibliothèque nationale. 3 Bde., Paris 1927 (Suppl.: 1943)
(Leroquais, V.: Livres d'Heures, 1927)
- Les **manuscrits** à peintures en France: 1440-1520. Paris 1993
(manuscrits 1440-1520, 1993)
- Mariacher**, G.: Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo. Venedig 1957
(Mariacher, G.: Museo Correr, 1957)
- Niedersächsisches** Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die italienischen Gemälde. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke bearb. v. Hans Werner Grohn. Hannover 1995
(Niedersächsisches Landesmuseum, Die italienischen Gemälde, 1995)
- Nürnberg** 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 25. Juli - 28. September 1986. München 1986
(Nürnberg 1300-1550, 1986)
- Österreichische** Kunsttopographie. Bd.I: Politischer Bezirk Krems. Hrsg. v. der K.K. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale. Wien 1907
(ÖKT I, 1907)
- Österreichische** Kunsttopographie. Bd.XXIII: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Hrsg. v. Kunsthistorischen Institut des Bundesdenkmalamtes. Bearb. v. Hans Tietze. Wien 1931
(ÖKT XXIII, 1931)
- Peintures** florentines. mit einem Vorw. v. Mina Gregori. Chambéry 1990 (Collections du Musée de Chambéry)
(Peintures florentines, 1990)
- Poeschel**, Erwin: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Bd.I: Die Kunst in Graubünden. ein Überblick. Basel 1937
(Poeschel, E.: Kunstdenkmäler Graubünden, 1937)
- The **Princeton** Index of Christian Art at Princeton University. Princeton 1917ff
(Kopie des Kunsthistorischen Instituts der Reichsuniversität Utrecht)
(Princeton Ind., 1917ff)
- Répertoire** d'Art et d'Archéologie (de l'époque paléochrétienne à 1939) Publié sous la direction Comité Français d'Histoire de l'Art, avec une subvention de l'UNESCO sur la recommandation du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines. Nouvelle série. tome XVI-XXV. Paris 1980-1989
(RAA XVI-XXV, 1980-89)
- Seroux d'Agincourt**, J.L.B.G.: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architectur, Sculptur und Malerei vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert. Berlin 1840
(Seroux d'Agincourt, J.L.B.G.: Sammlung, 1840)

- Soupis** Rukopisů Knihoven a Archivů Zemí Českých, Jakož i Rukopisných Boheimik Mimočeských. Bd.I: Soupis Rukopisů knihovny Metropolitní kapitoly Pražské. Hrsg. v. A. Patera und A. Podlaha. Prag 1910
(Soupis Rukopisů Knihoven I, 1910)
- Die **Stadt** Leipzig. Die Sakralbauten. Bd.1. Hrsg. v. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen. Bearb. v. Heinrich Magirius, Hartmut Mai, Thomas Trajkovits und Winfried Werner. München 1995
(Stadt Leipzig, Sakralbauten I, 1995)
- Stabat** mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Katalog zur Ausstellung. Salzburg 1970
(Stabat mater, 1970)
- Swarzenski**, Hanns: Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. Berlin 1936
(Swarzenski,H.: Handschriften, 1936)
- Topographie** der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Die königliche Hauptstadt Prag: Hradschin. Bd.II: Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitankapitels. verfaßt von Anton Podlaha und Ed. Šittler. Prag 1904
(Topographie, Böhmen, Prag, II 2, 1904)
- Topographie** der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Bd.IX: Der politische Bezirk Rokytzan. verfaßt von Anton Podlaha. Prag 1901
(Topographie, Böhmen, IX, 1901)
- Topographie** der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Bd.X: Der politische Bezirk Wittingau. verfaßt v. Franz Mareš u. Johann Sedláček. Prag 1904
(Topographie, Böhmen, X, 1904)
- Topographie** der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Bd. XXVII: Der politische Bezirk Raudnitz. Teil II: Raudnitzer Schloß. verfaßt v. M. Dvořák und B. Matějka. Prag 1910
(Topographie, Böhmen, XXVII, 1910)
- Torriti**, P.: La Pinacoteca Nazionale di Siena. Genua 1990
(Torriti,P.: Pinacoteca, 1990)
- Truhlář**, J.: Catalogus codicum manu scriptorum latinorum qui in C. R. Bibliotheca Publica atque Universitatis Pragensis asservantur. Bd.II, Prag 1906
(Truhlář,J.: Catalogus Bibliotheca Publica...Pragensis II, 1906)
- Unterkirchner**, F.: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 1: Die abendländischen Handschriften. Wien 1957
(Unterkirchner,F.: Inventar...der Österreichischen Nationalbibliothek 1, 1957)
- Viebig**, Johannes; Eichhorn, Ernst; Oellermann, Eike; Stolz, Georg: Die Lorenzkirche in Nürnberg. Königstein 1971 (Die Blauen Bücher)
(Viebig,J. u.a.: Nürnberg, 1971)
- Warner**, George F.: Illuminated manuscripts in the British Museum. Miniatures, borders and initials, reproduced in gold and colours. Series II and IV. London 1900 and 1903
(Warner,G.F.: manuscripts II/IV, 1900/1903)
- Ders.**; Gilson, Julius P.: British Museum. Catalogue of western manuscripts in the old Royal and King's collections. Vol.I: Royal mss.1 A I - 11 E XI. London 1921
(Warner,G.F.; Gilson,J.P.: Catalogue, 1921)
- Weber**, Jaroslav: Soupis rukopisů Státního Archivu v Třeboni. Prag 1958 (Soupis rukopisů v Třeboni a v Českém Krumlově I)
(Weber,J.: Soupis rukopisů, 1958)
- Weingartner**, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. III.Bd., 2.Teil: Die Kunstdenkmäler Bozens. Wien; Augsburg 1926
(Weingartner,J.: Kunstdenkmäler Südtirols III.2, 1926)

- Wescher, Paul:** Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen - Handschriften und Einzelblätter - des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin. Leipzig 1931
(Wescher, P.: Verzeichnis...des Kupferstichkabinetts...Berlin, 1931)
- Wolff, Carl; Jung, Rudolf:** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. Main. Bd.1: Kirchenbauten. Frankfurt 1896
(Wolff, C.; Jung, R.: Baudenkmäler I, 1896)
- Wulff, Oskar:** Königliche Museen in Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. III: Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. 2.Aufl. Berlin 1911
(Wulff, O.: Beschreibung, 1911)
- Zehnder, Frank Günther:** Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museum XI)
(Zehnder, F.G.: Katalog, 1990)

6.1.4. Hilfsmittel (Wörterbücher, Konkordanzen etc.)




- Battaglia, Salvatore:** Grande dizionario della lingua italiana. Turin 1961ff (im Erscheinen begriffen)
(Battaglia, S.: dizionario, 1961ff)
- Bauer, Walter:** Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der frühchristlichen Literatur. 6. Aufl. Berlin; New York 1988
(Bauer, W.: Griechisch-deutsches Wörterbuch, 1988)
- Bibel** von A-Z. Wortkonkordanz zur Lutherbibel nach der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart 1986
(Konkordanz, 1986)
- DuCange, Carolo Domino:** Glossarium mediae et infimae latinitatis. 10 Bde. Niort 1883-87 (Nachdruck: Graz 1954)
(DuCange, C.D.: Glossarium, 1883-87)
- Frühneuhochdeutsches** Wörterbuch. Hrsg. v. Robert R. Anderson u.a. Berlin 1986ff (im Erscheinen begriffen)
(Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 1986ff)
- Gebauer, Jan:** Slovník staročeský. 2., unveränd. Aufl. Prag 1970ff (im Erscheinen begriffen)
(Gebauer, J.: Slovník, 1970ff)
- Godefroy, F.:** Dictionnaire de l'ancienne langue française. 10 Bde. Paris 1891-1902 (Nachdr. Genf 1982)
(Godefroy, F.: Dictionnaire, 1891-1902)
- Grimm, Jacob und Wilhelm:** Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. Leipzig 1854-1971
(Grimm, J.u.W.: Wörterbuch, 1854-1971)
- Lampe, G.W.H.:** A Patristic Greek Lexicon. Oxford 1961
(Lampe, G.W.H.: Greek Lexicon, 1961)
- Latinitas** medii aevi lexicon Bohemorum. Prag 1977ff (im Erscheinen begriffen)
(Lexicon Bohemorum, 1977ff)
- Lexikon** für Theologie und Kirche. 2., völlig neu bearb. Aufl. hrsg. v. Josef Höfer und Karl Rahner. 10 Bde. Freiburg 1957-65
(LThK 1-10, 1957-65)
- Menge, Hermann:** Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache. 1. Teil: Lateinisch-Deutsch. Bearb. von Erich Pertsch. 2. Teil: Deutsch-Lateinisch. 40. Aufl., Berlin; München; Wien; Zürich; New York 1990
(Menge, H.: Taschenwörterbuch, 1990)
- Middle English dictionary.** Hrsg. v. H. Kurath; M. Sherman u.a. Ann Arbor 1952ff (im Erscheinen begriffen)
(Middle English dictionary, 1952ff)

- Novae concordantiae bibliorum sacrorum iuxta vulgatam versionem critice editam quas digessit Bonifatius Fischer OSB. Bd.I-V. Stuttgart; Bad Cannstatt 1977**
 (Novae concordantiae, 1977)
- Die **Religion** in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3., völlig neu bearb. Aufl. hrsg. v. Kurt Galling. 6 Bde. Tübingen 1957-65
 (RGG 1-6, 1957-65)
- Sleumer, Albert:** Kirchenlateinisches Wörterbuch. 2.Aufl. Limburg 1926 (Nachdruck 1990)
 (Sleumer,A.: Kirchenlateinisches Wörterbuch, 1926)
- Slovník** jazyka staroslovenského. Lexicon linguae palaeoslovenicae. Hrsg. v. J. Kurz u.a. Prag 1966ff (im Erscheinen begriffen)
 (Slovník jazyka staroslovenského, 1966)
- Tobler, Adolf; Lommatzsch, Erhard:** Altfranzösisches Wörterbuch. Berlin 1925ff (im Erscheinen begriffen)
 (Tobler,A.; Lommatzsch,E.: Wörterbuch, 1925ff)
- Vulgatae** Editionis Bibliorum Sacrorum Concordantiae. ad recognitionem iussu Sixti V Pontif. Max.. cura et studio F.P. Dutripon. editio tertia. Barri-Ducis (Bar-le-Duc) 1872
 (Concordantiae, 1872)
- Wörterbuch** der Mystik. Hrsg. v. Peter Dinzelbacher. Stuttgart 1989. (Kröners Taschenausgabe Bd.456)
 (Wörterbuch der Mystik, 1989)

6.2. Register






Vorbemerkungen:

1. Den Stichworten der einzelnen Register sind verschiedene Symbole vorangestellt worden. Sie bieten folgende zusätzliche Informationen:

- - das Registerstichwort ist im Text erwähnt
-  - das Registerstichwort ist im Text erwähnt und im Bildteil abgebildet
-  - die Darstellung stammt aus dem abendländischen Kunstraum
-  - die Darstellung stammt aus dem byzantinischen Kunstraum.

2. Nach dem jeweiligen Stichwort folgt zunächst die fett und kursiv gedruckte Abbildungsnummer, dann die normal gedruckte Seitenzahl.

6.2.1. Orte

	Adelhausen, Kloster... 145 ...38f, 184		Barcelona, Diözesanmuseum... 292 ..46f, 337
	Altdorf, Pfarrkirche... 68 ...36f, 71, 123f		Barcelona, Museo de Arte de C... 319 ...46f, 361
	Altenburg, Lindenau Museum... 131 ...38f, 172f, 497, 502		Basel, Historisches Museum... 389 ...50f, 428f, 514
	... 194 ...40f, 70, 238f, 498		Basel, Kunstmuseum... 203 ...42f, 246f
	... 228 ...42f, 270f		Basel, Öffentliche Kunstslg.... 387 ...50f, 427, 502, 511
	Ambros, Schloß... 81 ...36f, 130f		Berghofen, St. Peter und Paul... 172 ...40f, 213f
	Ampney, St. Mary... 443 ...52f, 453		Berlin, Staatliche Museen... 98 ...36f, 71, 139f
	Amsterdam, Rijksmuseum... 425 ...52f, 448, 506		... 110 ...151
•	Andechs...22	•	... 112 ...38f, 71, 153f, 499
•	Ansbach, Markgräfliche Slg.... 210 ...253		... 125 ...38f, 71, 168f
	Arbizzano, S. Pietro... 204 ...42f, 70, 247f		... 151 ...40f, 71, 188f
	Arezzo, Dom... 426 ...52f, 448		... 186 ...40f, 71, 230f
	Arezzo, Museo Civico... 236 ...42f, 277f		... 214 ...42f, 70f, 255ff, 502
	Arezzo, Pinacoteca Comunale... 17 ...11, 17, 32f, 91f, 457f, 470		... 316 ...21, 23, 30, 46f, 62, 70f, 358f, 507
	Aschaffenburg, Stiftskirche... 118 ...38f, 161f		... 325 ...48f, 71, 367f
	Assisi, S. Francesco... 333 ...48f, 379f, 509		... 341 ...48f, 71, 386f
	Augsburg, Domkreuzgang... 365 ...48f, 71, 408f		... 412 ...52f, 71, 444
	... 381 ...50f, 71, 421f		... 416 ...52f, 71, 445f
	Augsburg, Universitätsbibliothek... 388 ...50f, 428, 514		... 419 ...52f, 71, 446
	Bachling, Kirche... 312 ...46f, 351f		... 430 ...52f, 71, 449
	Bad Doberan, Zisterzienserkirche... 159 ...40f, 199		
	... 160 ...40f, 200		
•	Bad Kissingen, Privatslg.... 216 ...258		
	Bad Reichenhall, St. Zeno... 129 ...38f, 171f		
	Baltimore, Walters Art Gallery... 164 ...40f, 70, 204f, 495		
•	Bamberg...23		

- ...**431**...52f, 71,
449
- Berlin, Staatsbibliothek...**249**...44f, 288f
- Birmingham, City Museum...**399**...50f,
438f, 514
- Blankenburg, Bibliothek...**214**...255
 - Böhmisches-Krumau, Kloster...29
 - ...**211**...253
- Bologna, Biblioteca Comunale...**195**...42f, 62,
70, 239f
- Bologna, Palazzo Malvezzi...**152**...10, 40f, 66,
70, 189f, 501
- Bologna, Pinacoteca...**156**...40f, 195f
- Bologna, S. Francesco...**195**...62, 239
 - Bopfingen...63
- Boston, I. Stewart Gardner Mus...**306**...46f,
348, 506
- Bourges, Musée Jacques-Cœur...**344**...48f,
389f, 509
- Bozen, Franziskanerkirche...**50**...34f, 114f
- Bozen, Stadtpfarrkirche...**336**...48f, 381f
- Brenner, Wallfahrtskirche...**38**...34f, 109
- Breslau, Dorotheenkirche...**78**...36f, 129
- Breslau, Klarenkloster...**14**...87
- Breslau, Kunstgewerbemuseum...**271**...44f,
70, 312f,
503
...**272**...44f,
70, 313f,
503
- Breslau, Museum...**40**...34f, 110
...**59**...34f, 119f
- Breslau, Stadtbibliothek...**268**...44f, 70,
308f, 312, 505
- Breslau, St. Elisabeth...**272**...313
 - Breslau, St. Magdalena...**268**...309
- Breslau, Universitätsbibliothek...**14**...32f,
70, 87ff,
457ff, 470f
...**270**...44f,
70, 311f,
503, 504
- Brieg, St. Nikolai...**264**...44f, 70, 303f
- Bristol...21
- Brügge, Collection Renders...**185**...40f, 229f
- Brüssel, Slg. Stoclet...**16**...11, 32f, 70, 90f,
457ff, 467, 470, 499
- Budweis, Stadtmuseum...**265**...44f, 70, 304f
- Burg Karlstein, Kreuzkapelle...**115**...38f,
158f
- Burg Karlstein, Marienkirche...**197**...42f, 70,
240ff
- Burg Kriebstein, Burgkapelle...**352**...48f, 63,
70, 397f, 509
- Cambridge, Corpus-Christi-College...**4**...32f,
76f, 457f,
469ff,
490, 493
- Cambridge, Fogg Museum of Art...**157**...40f,
196f
...**297**...46f,
340f, 506
- Chambéry, Musée...**252**...44f, 71, 291ff
- Chartres, Museum...**246**...44f, 285f
- Churburg, Burgkapelle...**176**...217
- Churburg, Slg. Trapp...**176**...40f, 217
- Cividale, Museo Archeologico Naz...**5**...24,
32f, 57,
71, 77f,
457ff,
474, 490,
493, 503,
504
- Colmar, Museum Unterlinden...**30**...105
...**32**...34f, 106
- Cortona, Museo del Duomo...**121**...20, 38f,
63, 70, 164ff
- Danzig, St. Marien...**217**...42f, 70, 259f
...**413**...52f, 444
- Den Haag, Privatslg...**225**...42f, 70, 268
- Detroit, Museum...**432**...27, 52f, 449
- Diesdorf, Kirche...**37**...34f, 108f
- Donaueschingen, ehem. Hofbibl...**214**...255
 - Dordrecht, Gijn Museum...**225**...268
 - Dresden, Altertümersammlung...**39**...109
- Dresden, Kupferstichkabinett...**398**...50f,
438, 514
- Dresden, Sächs. Landesbibl...**214**...255
- Duderstadt, St. Servatius...**360**...48f, 70f,
404f
- Edinburgh, National Gallery...**126**...169
- Eichstätt, Dom...**370**...50f, 71, 412
- Eichstätt, Kloster St. Walburg...**36**...34f, 108
- Eisenach, Dominikanerkloster...**361**...48f, 70,
405f
...**363**...48f,
407
- Eisenach, M.-Luther-Gymnasium...**363**...407
 - Eisenach, Predigerkirche...**361**...405
- Empoli, Museo della Collegiata...**251**...44f,
290f
- Empoli, S. Stefano...**263**...44f, 303
- Erfurt, Angermuseum...**110**...38f, 151f, 499
...**111**...152

- ...167...40f, 64, 70,
206ff
- Erfurt, Augustiner-Erem.-Kirche...167...206
- Erfurt, Barfüßerkirche...362...48f, 70f, 406
- Erfurt, Dom...275...44f, 322f
- ...343...48f, 63, 70, 388f, 495,
509f
- Erfurt, Predigerkirche...361...405
...372...50f, 414
...383...50f, 71, 423f
- Erfurt, Schottenkirche...187...40f, 231
- Erfurt, St. Lorenz...278...44f, 325
- Erfurt, St. Peter...359...48f, 70f, 403f, 510
- Erfurt, St. Wigberti...277...44f, 324f
- Eriskirch, Kirche...446...52f, 454
- Erlangen, Universitätsbibliothek...210...42f,
252f, 495
- Fabriano, Slg. Fornari...51...34f, 70, 115
- Fécamp...321...363
- Fiesole, Museo Bandini...233...42f, 274f
- Florenz, Accademia...178...40f, 70, 220f
...193...40f, 71, 237f
- Florenz, Casa Horne...188...40f, 231ff
...281...10, 44f, 327f
- Florenz, Museum Horne...200...42f, 71, 244f
- Florenz, Kloster d. Laienbruderschaft...236...
277
- Florenz, Laurenziana...18...11, 17, 32f, 57,
92f, 457, 469ff
...19...32f, 70, 93ff,
457ff, 468, 470,
477, 488f, 499
- Florenz, Oblatenkloster...178...220
- Florenz, Palazzo Pitti...437...52f, 450f
- Florenz, Refektorium v. S. Croce...294...46f,
338
- Florenz, S. Croce...219...42f, 70f, 261ff
...220...42f, 70, 263
- ...222...265
...357...48f, 401f, 510
- Florenz, S. Felice in Piazza...192...40f, 236f
- Florenz, S. Francesco di Paolo...258...297
 - Florenz, S. Gerolamo sulla Costa...193...238
- Florenz, S. Marco...183...40f, 70, 227f
- Florenz, S. Maria Novella...221...42f, 70,
263ff
- Florenz, S. Miniato al Monte...447...30, 52f,
454
- Florenz, S. Pancrazio...258...297
- Florenz, S. Trinità...258...44f, 70, 297f
- Florenz, Slg. Longhi...126...38f, 169f
- Flums, St. Justus...165...40f, 205f
- Forchheim, St. Martin...35...34f, 107f
- Frankenberg, Uns. Lieben Frauen...57...34f,
118
- Frankfurt, Hist. Museum...61...34f, 120f
- Frankfurt, Slg. Hartmann...76...128
- Frankfurt, St. Nikolai...175...40f, 63, 70,
216f
- Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut...411...52f,
444
- Frauenwörth, Benediktinerinnenabtei...49...
34f,
114
- Friedelsheim, Pfarrkirche...173...40f, 214f
- Fritzlar, Minoritenfriedhof...171...40f, 212f
- Fritzlar, Stiftskirche...170...40f, 70, 211f
- Galatina, S. Caterina...52...34f, 115f
- Genua...18...92
- Glasgow, Museum Burrell...166...40f, 206
- Görmin, Kirche...393...26, 50f, 431f, 514
- Gradač, Verkündigungskirche...11...10, 32f,
57, 84f, 457ff,
466, 471f,
492, 496
- Grado, Dom...291...46f, 336f, 506
- Gräfrath, Pfarrkirche...213...42f, 254f
- Greccio, Kirche...284...330
 - Gressan, o.O....55...117
- Grosseto, Dom...392...50f, 431, 514
- Halberstadt, Dom...43...34f, 111
...77...36f, 128f
- ...116...160
...182...40f, 227, 495
- Hall, Damenstift...8...81
 - Hall, Salvatorkirche...244...283
- Halle, St. Laurentius...79...36f, 129f
- Halle, St. Moritz...261...44f, 66, 70, 300ff
- Hamburg, St. Johannes...394...432
- Hamburg, Kunsthalle...184...40f, 70, 228f
...394...50f, 432f, 514
- Hamburg, St. Petri...394...432
- Hannover, Landesgalerie...345...48f, 390f
- Hannover, Landesmuseum...284...46f, 330,
506
- Heidelberg, Palatina...7...79
 - Heidelberg, Universitätsbibliothek...214...255
- Heilsbronn, Klosterkirche...322...46f, 363f,
508
...358...48f, 63, 70,
402f, 495, 510
- Heinrichs, o.O....110...152
 - Hildesheim, St. Moritz...7...79
- Impruneta, S. Maria...289...46f, 334f

- Innsbruck, Tiroler Landesmus...**244**...44f,
70, 283f
- Istanbul, Topkapi Sarayi...**395**...50f, 71,
433ff, 514
- Jerusalem, Grabeskirche...**23**...10, 14, 23, 30,
34f, 71, 100ff, 457f, 470, 473
- Kalenić, Kirche...**104**...36f, 144f, 471, 495f
- Kapellendorf, Kirche...**368**...50f, 71, 411, 510
- Karahissar...**9**...82
- Karlsruhe, Bibliothek...**108**...38f, 70, 148f,
499, 503
- Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle...**198**...20,
42f, 63,
70, 242f,
498
- Karlstadt, Pfarrkirche...**324**...22, 48f, 71,
365ff, 508
- Kassel, Hess. Landesmuseum...**93**...36f, 137f
- Kastl, Spital...**106**...36f, 56, 146, 499
- Kastoria, Klosterkirche...**12**...32f, 85f, 457ff,
466, 470, 473, 490
- Kissingen, Privatslg...**216**...258
- Köln, Erzbischöfl. Diözesanmus...**90**...36f,
70, 135f,
495
- Köln, Kartäuserkloster...**53**...34f, 116
- Köln, Wallraf-Richartz-Museum...**113**...19,
38f, 154f,
500f
...**332**...48f,
378f
...**377**...50f,
71, 418f
...**404**...50f,
442
...**420**...52f,
446
- Kopenhagen, Statens Museum...**438**...52f,
451
- Laase, Kirche...**305**...46f, 347f
- Landau, Stiftskirche...**150**...20, 40f, 63, 70,
187f
- Landshut, Heilig-Geist-Kirche...**67**...34f, 70,
123
- Landshut, St. Martin...**374**...50f, 71, 415f,
510
...**415**...52f, 444
- Langenlois, St. Laurentius...**369**...50f, 66,
411f, 510
- Langenstriefis, o.O....**39**...109
- Leipzig, St. Nikolai...**56**...34f, 117f
- Leipzig, Mus. der Bild. Künste...**394**...432
...**429**...52f,
449
- Lindau, Heimatmuseum...**427**...52f, 448
- Linz, Wegekappelle am Pfenningberg...**80**...
130
- London, British Library...**105**...36f, 71, 145f,
493, 499
...**114**...38f, 70,
155ff, 495, 498
...**177**...40f, 71,
218ff, 498
...**283**...46f, 329f
...**314**...46f, 70, 354ff
...**349**...48f, 70, 393f,
509
...**423**...52f, 447
...**441**...52f, 452
- London, British Museum...**328**...48f, 70,
369f, 508
- London, National Gallery...**189**...40f, 233f
- London, Quaritch...**214**...256
- London, VictAlbMus...**75**...36f, 127f
...**436**...52f, 450
- London, Wellcome Historical Libr...**214**...
255
- Löwen, Museum...**414**...52f, 444
- Lüben, Burgkappelle...**439**...24, 28f, 52f, 451
- Macclesfield, B.-Davenport-Slg...**282**...46f,
328f, 506
- Madrid, Prado...**326**...48f, 70, 368, 508
- Magdeburg, Dom...**43**...111
...**99**...36f, 140
...**116**...38f, 159f, 500
- Magdeburg, St. Johannis...**54**...34f, 116f
- Maihingen, Bibliothek...**388**...428
- Mailand, Archäol. Museum...**148**...38f, 186
...**232**...42f, 273f
- Mailand, Biblioteca Trivulziana...**386**...426
- Mailand, Brera...**256**...44f, 295, 503
...**257**...44f, 296f
- Mailand, Dommuseum...**174**...40f, 215f, 495
- Mailand, Pinacoteca Ambrosiana...**226**...42f,
268f
- Mailand, S. Giovanni in Conca...**232**...273
- Mailand, (ehem.) Slg. Hoepli...**13**...32f, 70,
86f, 457ff,
467, 471,
490
- Mantua, Accademia Virgiliana...**279**...44f,
325f

Maria-Pfarr, Kirche... 407 ...50f, 443	Münnerstadt, Pfarrkirche... 323 ...22, 46f, 71, 364f
Maria-Pfarr, Pfarrkirche... 209 ...28, 42f, 251f, 502	Neapel, S. Chiara... 234 ...42f, 275f
Maria-Weißenstein, Leonhardikap... 63 ...34f, 121	• Nendaz, Kirche... 389 ...428
Markov-Monastir, St. Demetrius... 201 ...42f, 71, 245f, 495f	New York, Guennel-Collection... 350 ...48f, 63, 70, 394ff, 509 ... 351 ...48f, 70, 396f
Meißen, Albrechtsburg... 39 ...34f, 109f	New York, Melvin Gutmann Slg... 24 ...10, 34f, 102f, 495
Mensola, S. Martino... 311 ...46f, 351, 506	New York, Metropolitan Museum... 248 ...44f, 287f, 495 ... 355 ...48f, 70, 399f
Meteora, Kloster der Verklärung... 199 ...42f, 71, 243f, 466, 495f	New York, Pierpont Morgan Libr... 107 ...36f, 70, 146ff, 503 ... 240 ...42f, 280f ... 329 ...48f, 70, 370ff, 508f
• Metten, Benediktinerkloster... 330 ...372	• New York, Robert-Lehmann-Slg... 189 ...233 ... 196 ...42f, 240
Mistra, S. Maria Peribleptos... 146 ...17, 21f, 38f, 184f, 471, 495f	• New York, Slg. Winthrop... 157 ...197
Mödling, Burg Liechtenstein... 147 ...38f, 185f	New York, The Cloisters... 130 ...38f, 172
Montalto, Dom... 433 ...52f, 450	Nizza, La Misericordia... 288 ...46f, 333f
Moskau, Museum... 237 ...42f, 278	Nördlingen, St. Salvator... 346 ...48f, 391
Moskau, Tretjakowgalerie... 101 ...17, 36f, 71, 142, 495f	Nowgorod, Museum... 2 ...32f, 57, 73, 457f, 490, 496
• Mühlhausen, St. Veit... 339 ...383	Nürnberg, Frauenkirche... 41 ...34f, 110f
München, Alte Pinakothek... 253 ...44f, 293f	Nürnberg, German. Nationalmus... 91 ...36f, 136f ... 92 ...36f, 137 ... 140 ...38f, 179, 500 ... 155 ...40f, 193ff, 506 ... 208 ...28, 42f, 250f ... 214 ...255 ... 215 ...42f, 257f ... 250 ...44f, 289f ... 353 ...48f, 398
München, Bayer. Nationalmus... 65 ...34f, 122 ... 82 ...36f, 131 ... 280 ...44f, 326f ... 334 ...48f, 380, 509	•
München, Bayer. Staatsbibliothek... 7 ...17, 32f, 57, 70, 79f, 457ff, 497, 499	
• ... 8 ...80	
• ... 214 ...255	
• ... 330 ...48f, 56, 70, 372ff, 509	
München, Frauenkirche... 28 ...34f, 104 ... 88 ...36f, 134f ... 96 ...36f, 138f ... 206 ...42f, 249	
München, Graphische Slg... 396 ...50f, 436f, 514 ... 421 ...52f, 447	
München, Residenz... 418 ...52f, 446	
München, Slg. Oertel... 71 ...36f, 125	

	...375...50f, 71, 416f		...384...50f, 424f, 511
	...385...50f, 71, 425f, 511	•	...386...426
•	Nürnberg, Heilig-Geist-Kirche...92...137		...424...52f, 447
	Nürnberg, Moritzkapelle...371...50f, 71, 413f		...428...52f, 448
	Nürnberg, Slg. Dr. Nüßlein...216...42f, 258f	•	Paris, Bibliothèque royale...384...424
	Nürnberg, St. Jakob...89...36f, 135	•	Paris, Louvre...247...286
	Nürnberg, St. Lorenz...46...34f, 112f	•	...283...329
	...47...34f, 113		...315...46f, 70, 356f, 507
	...64...34f, 122		...386...50f, 71, 426f, 511
•	...250...289		...402...50f, 441f
	...335...48f, 380f	•	Paris, Slg. M. Baron de Rothschild...386... 426
	...347...48f, 391f, 510		Parma, Baptisterium...191...40f, 64, 70, 235f, 495
	...373...50f, 414f		•
	...379...50f, 420		Passau, Dom...73...126
Nürnberg, St. Sebald...34...34f, 107	...44...34f, 112		Passau, Johannesspalkirche...242...44f, 282
...45...34f, 112	...58...34f, 118f		Passau, Museum...73...36f, 126f
...337...48f, 382	...353...398		Peć, Demetriuskirche...331...48f, 71, 377f, 495f
•			Peretola, S. Maria...308...46f, 349f, 506
	Oberleinach, Kirche...304...46f, 346f	•	Perugia, S. Francesco al Prato...284...330
	Oberwälden, Kirche...141...38f, 180f, 501		Pescia, Biblioteca Capitolare...262...44f, 302f
•	Ochrid, Kirche...21		Philadelphia, Slg. J. G. Johnson...202...42f, 246
	Ochsenfurt, Pfarrkirche...30...34f, 105		...238...42f, 279
	Ormalingen, Kirche...450...52f, 455	•	Pisa, Baptisterium...391...429
	Osservanza, Kirche...296...46f, 339f		Pisa, Campo Santo...218...42f, 260f,
	Oxford, Magdalen College...3...32f, 55, 57, 71, 74ff, 457ff, 464, 490	•	...222...265
	Padua, Baptisterium...227...42f, 269f		...235...42f, 62, 70, 276f
	Padua, Heilig-Geist-Kirche...309...46f, 350	•	Pisa, Dom...391...429
•	Padua, S. Justina...257...296		Pisa, Museum...285...46f, 70, 265, 331f
	Paris, Bibliothèque nationale...100...36f, 71, 140ff, 498	•	Pisa, S. Caterina...285...331
	...161...40f, 70, 200f		Pisa, S. Francesco...417...52f, 446
	...162...40f, 70, 201f, 498		Pistoia, S. Andrea...391...50f, 71, 429f, 514
	...181...40f, 226f		Prag, Altstadtrathaus...83...36f, 131f
	...318...23, 46f, 70f, 360f, 507		Prag, Bibl. d. Metropolitankapitels...158... 40f, 66, 70, 197ff
	...342...48f, 70, 387f		...168... 40f, 71, 208ff, 498
	...348...48f, 71, 392f, 509		...269... 44f, 70, 310f, 503
			...403... 50f, 442

- Prag, Dom...**266**...44f, 305f, 504
- Prag, Museum...**169**...40f, 210f
- Prag, Nationalmuseum...**267**...44f, 70, 306ff, 505
...**401**...50f, 441
- Prag, St. Clemens...**109**...149
- Prag, Universitätsbibliothek...**109**...38f, 70, 149ff, 499
- Praglia, Benediktinerkloster...**256**...295
- Raudnitz, Marienkirche...**340**...385
- Raudnitz, Propsteikirche...**141**...180
...**340**...48f, 385f
- Raudnitz, Schloßbibliothek ...**273**...44f, 70f, 314ff, 500, 505
- Raudnitz, Schloßkapelle...**139**...178
- Raudnitz, Schloßmuseum...**139**...38f, 70, 178f
- Regensburg, Dom...**211**...28, 42f, 253
- Regensburg, Domkapitelhaus...**48**...34f, 113f
...**376**...50f, 417f
- Regensburg, Domkreuzgang...**376**...417
...**380**...50f, 71, 421
- Regensburg, Kloster St. Klara...**27**...34f, 103f
- Regensburg, Museum St. Ulrich...**366**...50f, 71, 409f
- Reutlingen, Marienkirche...**29**...34f, 104f
- Rhazüns, St. Georg...**320**...46f, 362
...**442**...52f, 453
- Richmond, Cook Collection...**133**...174
- Rom, Biblioteca Casanatense...**274**...10, 44f, 70, 319ff, 503
...**449**...29f, 52f, 454f
- Rom, S. Croce in Gerusalemme...508
...**21**...10, 21ff, 30, 32f, 96ff, 457f, 460, 473, 493, 507
...**22**...99
...**52**...115
...**105**...145
...**274**...319
...**316**...358
...**318**...360
- ...**328**...369
- Rom, S. Giovanni dei Genovesi...**302**...46f, 70, 344f
- Rom, S. Maria del Popolo...**435**...52f, 450
- Rom, Slg. Dr. E. Braun...**194**...239
- Rom, St. Peter...24, 469
- Rom, SS. Domenico e Sisto...**290**...46f, 70, 335f
- Rom, Vatikanische Museen...**132**...38f, 173f, 495; 497
...**243**...44f, 70, 282f
- Rostock, Heilig-Geist-Hospital...**122**...38f, 70, 166, 500
- Rostock, Kulturhist. Museum...**122**...166
- Rothenburg, Burg...**72**...36f, 126
- Rothenburg, Spitalkirche...**303**...46f, 345f
- Rothenburg, St. Jakob...**72**...126
...**301**...46f, 343f
- Rottenmann-Selzthal...**74**...36f, 127
- Rouen, Bibl. mun....**321**...46f, 363
- Saal, Kirche...**310**...46f, 350f, 506
- Saalfeld, St. Johannes...**62**...34f, 121
- Sarzana, Kathedrale...**286**...46f, 332, 506
- Sarzana, S. Francesco...**222**...42f, 70, 265f
- Schelklingen, St. Afra...**143**...38f, 182f
- Schwäbisch-Gmünd, Heiligkreuz...**30**...105
...**31**...34f, 105f
- Schwäbisch-Gmünd, Städt. Mus....**400**...50f, 441
- Schwäbisch-Hall, Museum...**367**...50f, 71, 410f
- Schwäbisch-Hall, Johanniterfriedhof...**367**...410
- Schwäbisch-Hall, Nikolaifriedhof...**367**...410
- Šibenik, S. Lorenzo...**135**...38f, 175f, 500
- Seitz, Kartause...**168**...208
- Siena, Biblioteca Comunale...**154**...40f, 71, 191ff
- Siena, Dom...**391**...429
- Siena, Palazzo Pubblico...**120**...38f, 70, 163f
- Siena, Pinacoteca...**397**...50f, 71, 437f, 514
- Siena, Seminar...**230**...42f, 271f
- Siena, S. Eugenio...**297**...340
- Siena, S. Niccolò al Carmine...**397**...437
- Sinai, Katharinenkloster...**103**...36f, 71, 144, 473, 495f
- Sossau, Kirche...**327**...48f, 369
- Stargard, St. Marien...**97**...36f, 139
- Stedham, Kirche...**444**...52f, 453f

- Stein, Göttweigerhofkapelle...**142**...28, 38f
181f, 514
- Stein, Minoritenkirche...**149**...40f, 186f
- Steinach, Dominikanerkonvent...**8**...81
- St. Florian, Stiftsbibliothek...**25**...34f, 103
- St. Lambrecht, St. Peter...**276**...44f, 323f,
505
- Stockholm, Slg. Sirén...**338**...48f, 382f, 509
- St. Petersburg, Eremitage...**410**...52f, 443
- St. Petersburg, Museum...**406**...50f, 442f
- St. Petersburg, Öffentl. Bibliothek...**9**...10,
23, 32f,
57, 71,
81ff, 457ff,
460, 462,
473, 493,
496
...**10**...32f,
57, 71,
83f, 457ff,
460, 466,
493, 496
- St. Petersburg, Slg. Botkin...**24**...102
 - St. Petersburg, Slg. Schuwalow...**237**...278
- Stralsund, St. Nikolai...**66**...34f, 122f
- Straßburg, Münster...**390**...50f, 429, 514
- Straßburg, Musée des Beaux-Arts...**229**...
42f, 271
- Straubing, St. Peter...**378**...50f, 419f
- Stuttgart, Gemäldegalerie...**339**...48f, 63,
70f, 383ff, 509
- St-Victor, Kloster...**181**...226
- Sürth, Slg. Dr. Lückger...**212**...42f, 253f, 495
- Tarragona, Kathedrale...**434**...52f, 450
- Tatarna, Klosterkirche...**22**...34f, 71, 99f,
457f, 473
- Tiflis, Georgisches Museum...**127**...17,
38f, 170f, 495f
- Tiflis, Georgisches Nationalmuseum...**1**...32f,
57, 71ff,
458f,
470,
496
- Torcello, Museum...**20**...11, 32f, 71, 95, 457ff,
467, 470, 499
- Triest, Museo Civico...**102**...36f, 71, 143f,
493, 499
- Triest, S. Chiara...**102**...143
- Troyes, Musée...**247**...44f, 286f
- Turin, Museo Civico...**386**...426
- Turin, Museo dell'Arte Antica...**55**...34f, 117
- Ulm, Münster...**87**...36f, 133f
...**354**...48f, 398f
- Ulm, Städtisches Museum...**70**...36f, 125
- Urbino, Galerie...**51**...115
- San Giovanni Valdarno, S. Lucia...**260**...20,
44f, 299f,
504
- Valencia, Museum...**422**...52f, 447
- Valladolid, S. Benito el Real...**326**...368
 - Vani, o.O...**127**...170
- Venedig, Accademia...**223**...42f, 71, 266
- Venedig, Museo Correr...**15**...11, 32f, 70,
89f, 457ff, 470f, 493
...**190**...40f, 234f
- Venedig, S. Andrea...**137**...38f, 177
- Venedig, S. Marco...**224**...42f, 70, 266ff
- Venedig, S. Zaccaria...**287**...46f, 333
- Venedig, SS. Giovanni e Paolo...**138**...38f,
177f
- Venosa, S. Trinità...**231**...42f, 272f
- Verona, Dom...**124**...38f, 168
- Verona, S. Anastasia...**128**...38f, 171
- Verona, S. Maria Antica...**356**...48f, 70,
400f, 510
- Vicenza, Pinacoteca...**245**...44f, 70, 284f
- Vicenza, S. Agostino...**245**...284
- Villahermosa, San Bartolomé...**298**...46f,
341
- Villeneuve-lès-Avignon, o.O...**328**...369
- Viterbo, S. Maria Nuovo...**259**...20, 44f, 70,
298f, 504, 506
- Viterbo, S. Trinità...**307**...46f, 348f
- Volotovo, Uspenija-Kirche...**153**...40f, 190f,
471, 495f
- Waltensburg, St. Leodegar...**448**...30, 52f,
454
- Waltersberg, Pfarrkirche...**60**...34f, 120
- Warschau, Museum...**136**...38f, 70f, 176f,
500
- Warschau, Muzeum Wojska P...**163**...40f,
71, 202ff
- Washington, Library of Congress...**317**...46f,
70f, 359f,
507
- Weißenburg, St. Peter und Paul...**144**...38f,
71, 183f
- Werben, St. Johannes...**6**...24, 32f, 57, 70f,
78f, 457f, 460, 475,
490, 504
- West Chiltonington, Kirche...**445**...52f, 454
- Wetzlar, Stiftskirche...**241**...42f, 281f
- Wien, Akademie der bild. Künste...**85**...36f,
132f

- **Wien, Graphische Slg. Albertina...318...360**
- Wien, Kunsthistorisches Museum...409...52f, 443**
- Wien, Museum...364...48f, 71, 407f, 510**
- Wien, Österr. Nationalbibliothek...8...32f, 57, 70, 80f, 457ff, 497**
- ...119...38f, 162f**
- ...179...40f, 70, 221ff, 498**
- ...180...40f, 70, 223ff, 498**
- ...299...46f, 342, 506**
- ...313...46f, 70, 352ff, 507**
- ...405...50f, 442**
- ...440...28f, 52f, 452, 502**
- Wien, Österr. Nationalgalerie...408...52f, 443**
- Wien, Österreichische Galerie...80...36f, 130**
- Wien, Slg. Anton Schmid...26...34f, 103**
- Wien, Slg. Dr. Hofstätter...69...36f, 124**
- ...76...36f, 128**
- ...95...36f, 138**
- **Wien, Slg. Figdor...267...307**
- Wien, Slg. Liechtenstein...133...38f, 70, 174f, 500**
- **Wien, Slg. W. Ernst...198...243**
- Wien, St. Stephan...84...36f, 132**
- ...86...36f, 70f, 133**
- ...94...36f, 138**
- ...205...42f, 248f, 495**
- Wienhausen, Kloster...254...44f, 294**
- ...255...44f, 294f**
- Wittingau, Archiv...117...38f, 160f, 500**
- **Wittingau, Schloßmuseum...169...211**
- **Wittingau, St. Ägidien...169...211**
- **...267...306**
- **Wittingau, St. Magdalena...169...211**
- **Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl...214...255**
- Worcester, Slg. Smith...207...42f, 249f**
- Wülzburg, Klosterkirche...382...50f, 71, 422f, 510**
- **Würzburg, Kunstgeschichtl. Mus. d. Uni**
- ...26...103**
- Würzburg, Museum...42...34f, 111**
- **...110...151, 153**
- ...111...38f, 152f, 499**
- **Würzburg, Slg. M. Wagner...26...103**
- York, Kunstgalerie...239...42f, 279f**
- Zadar, Franziskanerkloster...123...38f, 166ff**
- Zipser Neudorf, Kathedrale...300...46f, 342f**
- Zürich, Landesmuseum...33...34f, 106f**
- o.O...134...38f, 175**
- o.O...293...46f, 337f**
- o.O...295...46f, 338f**

6.2.2. Künstler

6.2.2.1. Personennamen

- **Andrea da Firenze...207...250**
- **Andres von Prewsen...217...260**
- **Fra Angelico...183...228**
- **...253...293**
- **Antonio di Cristofano...308...349**
- **Barna da Siena...238...279**
- **Bartolo di Fredi...238...279**
- **Naddo Ceccharelli...133...174**
- **Enguerrand Charonton...328...369**
- **Petrus Christus...399...438**
- **Cimabue...17...91**
- **...392...431**
- **Conrad von Einbeck...261...300**
- **Jacques Dalive...249...288**
- **Dello Delli...75...127**
- **Donatello...309...350**
- **Johann Drosendorfer...369...412**
- **Meister Francke...394...432**
- **Francescuccio Ghissi...132...174**
- **Michele Giambono...355...399**
- **Giovanni d'Alemagna...256...295**
- **Giovanni da Milano...193...237**
- **Giovanni di Balduccio...222...265**
- **Giovanni di Fernach...174...216**

- Giovanni di Paolo...**397**...437
- Giovannino de' Grassi...**174**...216
- Giusto da Firenze...**121**...165
- Giusto da Menabuoi...**227**...269
- Isaia da Pisa...**307**...348
- Israel van Meckenem...23, 30, 68, 507
- ...**21**...97f
- ...**316-318**...358, 360
- Jacopo di Cione...**293**...337
- ...**338**...382
- Nanni di Jacopo...**295**...339
- Laurin von Klattau...**119**...162
- Petrus Laurentius...**194**...239
- Brüder von Limburg...**386**...426
- Ambrogio Lorenzetti...**189**...234
- ...**282**...328
- Lorenzetti...**338**...382
- Pietro Lorenzetti...**194**...238
- ...**294**...338
- Jean Malouel...**247**...286
- Andrea Mantegna...**257**...296
- Simone Martini...**134**...175
- ...**285**...331
- Mariotto di Cristofano...**260**...299
- Masaccio...**251**...291
- Masolino...**251**...291
- ...**263**...303
- Lippo Memmi...**281**...327
- Heinrich Menger...**211**...253
- Domenico di Michelino...**252**...291
- Don Lorenzo Monaco...**178**...220
- Hans Multscher...**87**...134
- ...**93**...137
- ...**354**...399
- Nardo di Cione...**239**...280
- Niccolò di Domenico...**120**...163
- Nicolas Gallicus...**300**...343
- Nikolaus von Brünn...**329**...370
- Nikolaus von Neibe...**270**...311
- Allegretto Nuzi...**51**...115
- ...**132**...174
- Roberto Oderisi...**157**...196
- ...**231**...272
- ...**237**...278
- Andrea Orcagna...**239**...280
- ...**338**...382
- Francesco Pesellino...**252**...291
- Giovanni Pisano...**218**...261
- ...**391**...429
- Giunta Pisano...**16**...90
- Nicola Pisano...**391**...429
- Nino Pisano...**235**...276
- Tommaso Pisano...**218**...261
- Luca della Robbia...**258**...297
- ...**308**...349
- Johann de Sabatiis...**382**...422
- Pedro Serra...**292**...337
- Ugolino da Siena...**294**...338
- Spinello Aretino...**17**...91, 278
- Taddeo di Bartolo...**284**...330
- Theoderich von Prag...**115**...158
- Thomas von Modena...**197**...240
- Tino di Camaino...**220f**...263f
- Giorgio Tommaso...**200**...244f
- Andrea di Vanni...**297**...340
- Lippo Vanni...**226**...269
- ...**230**...272
- ...**290**...335
- Turino Vanni von Pisa...**243**...282
- Filippo di Domenico Veneziano...**138**...178
- Giovanni Veneziano...**224**...267
- Luca Veneziano...**224**...267
- Paolo Veneziano...**102**...143
- ...**224**...267
- Battista da Vicenza...**245**...284f
- Vitale da Bologna...**126**...169
- Antonio Vivarini...**256**...295
- Bartholomäus Zeitblom...**354**...399
- Zenobi da Firenze...**314**...355

6.2.2.2. Notnamen und Schulen

- Albrechtsmeister...**299**...342
- böhmischer Meister...**339**...384
- Donatello-Schüler...**75**...127
- ...**279**...325
- Erasmus-Meister...**398**...438
- Franziskus-Meister...**16**...90
- französischer Meister...**162**...201
- ...**344**...390
- Giotto-Nachfolger...**189**...234
- Guido da Siena-Nachfolger...**392**...431
- Heinrichswerkstatt...**33**...106
- Johannes von Zittau-Schüler...**272**...314
- katalanischer Meister...**319**...361
- Kreis des Barna da Siena...**200**...244
- Kreis des Giotto...**282**...328
- Kreis des Niccolò di Pietro Gerini...**228**...270

- Ugolino Lorenzetti...294...338
- Meister aus dem Stift St. Florian...142...182
- Meister der Griggs-Kreuzigung...260...299
- Meister der K. von Kleve...107...147
- Meister der Lindauer Beweinung...377...418
- Meister der Spielkarten...184...228
- Meister der Straus-Madonna...136...176
- Meister des Bamberger Altars...250...290
- ...375...416
- Meister des Ehenheim-Epitaphs...379...420
- Meister des Hl. Grabes Freiburg...32...106
- Meister des Imhoff-Altars...250...289
- Mstr. des San Luccheser Altar...239...280
- Meister des Ziegler-Epitaphs...99...140
- Meister Francke...394...432
- Meister I...372...414
- Meister T.R...368...411
- Meister v. St. Jakob Göttingen...345...390
- Meister von Großlobming...76...128
- ...80...130
- Meister von Hohenfurth...198...242
- Mitarbeiter des Beauneveu...386...426
- Nachfolger des Allegretto Nuzi...131...173
- Nikolaus von Neißer-Schüler...271...312
- nordfranzösischer Meister...313...352
- Nuzi-Werkstatt...202...246
- oberrheinischer Meister...31f...105f
- Giovanni Pisano-Nachfolger...218...261
- Rosenzweigmeister...383...423
- Schule des Spinello Aretino...236...278
- Schule des Bernardo Daddi...189...234
- Schule des Giotto...151...188
- Schule des Johann von Neumarkt...268...309
- Schule des Allegretto Nuzi...132...174
- Schule des Konrad Witz...387...427
- Schule von Siena...17...91
- Schule von Verona...204...248
- süddeutscher Meister...341...386
- südfranzösischer Meister...341...386
- thüringisch-sächsische Malschule...7...79
- Tuchermeister...379...420
- Werkstatt d. Giovanni di Benedetto...161...201
- Werkstatt des Hans Multscher...93...137
- westfranzösischer Meister...180...223
- Wittingauer Meister...169...211
- zweiter Meister von S. Zeno...128...171

6.2.3. Stifter und Auftraggeber

- Albrecht V...299...342
- Tedice Aliotti...221...263f
- Bandini...219...261
- Piero Bandini de Baroncelli...219...262
- Vanni Bandini de Baroncelli...219...262
- Bardi...219...262
- ...357...401
- Baroncelli...219...261
- ...357...401
- Heinrich von Berching...370...412
- Bivigliano...219...262
- Hans von Burghausen...374...415
- Guarniero di Castruccio...222...265
- Castruccio Castracani degli Antelminelli...222...265
- Chiericati...245...284
- Marguerite de Clisson...162...201
- Clementia von Durazzo...234...275
- Agnes von Durazzo...234...275
- Ehenheim...379...420
- Elisabeth Gräfin von Matsch...176...218
- Benozzo Federighi...258...297
- Konrad IV von Freising...334...380
- Friedrich VII Graf von Toggenburg...176...218
- Frikinger...380...421
- Gherardeschi...218...261
- Konrad Gieckenbach...367...410f
- Johann Gottschalk...361...405
- Gottschalk-Legat...372...414
- Elisabeth von Hals...267...306
- Zbinko von Hasenburg...119...162
- Anna von Heroldsberg...364...407f
- Brigitta von Heroldsberg...364...407f
- Heinr. II Gender v. Heroldsberg...364...407
- Friedrich von Hirzlach...358...402
- Hornlin...250...289
- Hans Hütz...87...134
- Barbara Hutten...371...413
- Petrus Hutten...371...413
- Konrad Imhoff...250...289
- Ingolstetter...380...421
- Joasaph...199...243
- Dadjan Katzi...23...101
- Albert von Kirchberg...368...411
- Katharina von Kleve...107...146f

- ...350f...394, 396
- Elisabeth v. **Krawarn** u. **Plumenau**...273...314
- Äbtissin **Kunigunde**...109...150
- Thile von **Lorch**...163...202f
- Bartolo **Manetti**...219...262
- Salvestro **Manetti**...219...262
- **Ludwig Mercke**...363...407
- Jean de **Montauban**...348...392
- Francesco **Moricotti**...218...261
- ...235...276
- Eberhart von **Mühlhausen**...339...384
- **Reinhart von Mühlhausen**...339...384
- Naumeyer...376...418
- Johannes von **Neumarkt**...158...197
- ...164...204
- Wilhelm von **Österreich**...329...370
- Johannes von **Olmütz**...164...204
- Napoleone **Orsini**...21...97
- Nikolaus **Orsini**...21...97
- Raimondello **Orsini**...21...97
- ...52...115
- **Ortlieb**...364...408
- Johannes Uroš **Palaiologos**...199...243, 466
- Sigfrid zum **Paradis**...175...216
- Francesco **Pazzi**...220...263
- **Petar**...104...144
- Petrus aus S. **Caterina Pisa**...285...331
- **Pfinzig**...364...408
- Stefan **Prünsterer**...375...417
- Walburg **Prünsterin**...375...416f
- Wenzel **Radeczky von Radecz**...269...310
- **Rieter**...353...398
- **Rissmann**...346...391
- Heinrich III von **Rosenberg**...273...314
- **Friedrich Rosenzweig**...383...423f
- Johannes von **Rosenberg**...267...306
- Bertrando de **Rossi**...342...387
- Anna **Rotflasch**...250...289
- **Rymensnider**...347...391
- Elspet **Salchan**...366...409
- Johann von **Salfelt**...362...406
- Can Grande I. della **Scala**...356...400
- **Scarlatti**...235...276
- Elisabeth **Schatz**...250...289
- **Schunter**...323...364
- Johannes XI **Sobieslaw**...164...204
- **Hans Stethaimer**...374...415f
- Otto von **Sunthaim**...365...408
- **Johannes Tiefengruben**...343...388
- Heinrich **Tondörfer**...373...414
- Jacopo **Vagnuzzi**...121...164ff
- **Agnes Venier**...138...177
- Ursula **Venier**...138...177
- Rutger de **Venlo**...317...360
- **Barnabò Visconti**...232...273
- Johann **Očko von Vlašim**...158...197
- Abt **Waldstromer**...322...363
- Katharina zum **Wedel**...175...216
- **Heinrich von Were**...360...404f
- **Rudolf von Westerstetten**...381...421f
- **Winterfeld**...217...259
- Otto von **Woller**...48...114
- Ulrich von **Woller**...48...114
- **Wilhelm von Wülzburg**...382...422f

6.2.4 weltliche und geistliche Herrscher

- Papst **Alexander III**...491f
- **Anjou**...21...97
- Karl von **Anjou**...221...264
- Maria von **Anjou**...179...222
- Kaiser **Antonius**...332...379
- **Balzo**...21...97
- Herzog Jean de **Berry**...386...426
- **Burchard III, Erzbf. v. Magdeburg**...116...160
- Sir Robert **Cotton**...283...329
- Francesco, Bischof von **Florenz**...252...293
- Papst **Gelasius**...269...310
- Tamar von **Georgien**...1...71f
- Gregor III **Mammas**...121...164f
- **Humphrey of Gloucester**...349...393
- Kaiser **Hadrian**...332...379
- **Kaiser Heinrich II**...379...420
- **Heinrich IV**...349...393
- **Helen**...11...85
- **Herodes d.Gr**...385...425
- **Otto von Hessen**...116...160
- Friedrich VI von **Hohenzollern**...214...256
- **Honorius III**...284...330
- Hrvoje **Vučić Hrvatinić**...395...433
- **Innozenz III**...114...156
- ...284...330

- ...330...374
- **Innozenz IV**...114...156
- **Innozenz VI**...158...197
- **John Herzog von Bedford**...283...329
- **Karl IV**...158...197
- ...164...204
- ...197...240
- ...217...260
- **Karl V**...283...329
- **Karl VI**...179...221
- **Karl VII**...179...222
- **Konrad IV von Freising**...334...380
- **Kaiserin Kunigunde**...379...420

- **Kaiser Manuel I**...492
- **Konrad von Marburg**...116...160
- **Kaiser Maximian**...331...377
- **Nikolaus V**...20
- ...121...164f
- **Orsini-Montfort**...21...97
- **Ottokar II Premysl**...109...150
- **Philipp von Frankreich**...313...354
- **Sixtus II**...290...335
- **Urban IV**...508
- **Urban V**...21...97
- **Uroš I**...11...85
- **Wilhelm von Sens**...491

6.2.5 Heilige und Selige

- **Achatius (von Armenien)**...91...136
- ...332...379
- **Adauktus (von Rom)**...265...304
- **Ägidius (von St-Gilles)**...169...210
- **Afra (von Augsburg)**...143...182
- **Agatha (von Catania)**...124...168
- **Agnes (von Rom)**...102...143
- ...138...178
- ...245...284
- **Ambrosius (von Mailand)**...211...253
- ...245...284
- ...256...295
- ...330...374f
- **Anaklet (I)**...330...375
- **Anastasia (von Sirmium)**...123...167
- **Anna (Mutter Mariae)**...115...159
- **Antonius (von Padua)**...123...167
- ...230...272
- ...284...330
- **Antonius (Abbas)**...128...171
- ...138...178
- ...204...248
- ...238...279
- ...342...387
- **Apollinaris (von Ravenna)**...102...143
- **Augustinus (von Hippo)**...498
- ...100...141, 453
- ...211...253
- ...245...284
- ...256...295
- ...330...374
- ...338...382f
- **Aurea (von Ostia)**...290...335

- **Barbara (von Nikomedien)**...102...143
- ...172...213
- ...186...230
- ...243...282
- ...301...343
- ...371...413
- **Basilios (der Große)**...1...72
- **Benedikt (von Nursia)**...160...200
- ...256...295
- **Bernhard (von Clairvaux)**...459, 468f, 475, 477, 488ff, 498ff
- ...19...13, 93
- ...100...141
- ...108...148
- ...109f...149, 151
- ...160...200
- ...341...387
- **Blasius (von Sebaste)**...91...136
- **Christophorus (Martyr)**...128...171
- ...172...213
- ...191...235
- **Chrysogonus (von Aquileia)**...123...167
- **Cosmas**...288...334
- **Cyprian (von Karthago)**...245...284
- **Damian**...288...334
- **Demetrios (von Saloniki)**...1...72
- ...331...377f
- **Dionysius**...393...432
- **Dominikus (von Caleruega)**...128...171
- ...145...184
- ...183...228
- ...252...291

...290...335
Dorothea (von Aquileia)...291...336
Dorothea (von Cäsarea)...139...178
 • ...243...283
 • ...267...306
 • **Efiso**...235...276
Elisabeth (von Thüringen)...116...160
 • ...123...167
Erasmus (von Aquileia)...291...336
Erasmus (von Formio)...91...136
Euphemia (von Aquileia)...291...336
 • **Fabian (Papst)**...139...178
Felix (von Aquileia)...291...336
 • **Felix (von Rom)**...265...304
 • **Firmus (von Verona)**...245...284
Fortunatus (von Aquileia)...291...336
 • **Franz (von Assisi)**...102...143
 • ...123...167
 • ...180...224f
 • ...195...240
 • ...222...265
 • ...230...272
 • ...252...291
 • ...282...328
 • ...284...330
 • ...296...340
 • ...333...379
 • ...355...399
 • ...377...418
 • **Georg (von Kappadokien)**...1...72
 • ...91...136
 • ...160...200
 • ...224...267
 • ...245...284
 • ...299...342
 • **Gregor (I., der Große)**...10, 14, 21-25,
 481, 507f
 • ...21...96ff
 • ...123...167
 • ...170...212
 • ...181...226f
 • ...211...253
 • ...245...284
 • ...256...295
 • ...288...334
 • ...313f...352-355
 • ...315...356f
 • ...316-318...358-361
 • ...319-328...361-369

...330...374
 • ...371...413
 • ...373...415
 • ...375...417
 • **Gregorios (Theologos, von Nazianz)**...1...
 72
 • **Hedwig (von Schlesien)**...29
Hermagoras (von Aquileia)...291...336
 • **Hieronimus (Hl.)**...211...253
 • ...245...284
 • ...256...295
 • ...330...374
 • **Ignatios (Theophoros, v. Antiochien)**...1...
 72
 • **Johannes Chrysostomos (von Kpl.)**...1...55,
 72
 • ...3...74
 • ...245...284
 • **Johannes Theologos**...1...72, 101
 • **Judas Thaddäus**...139...178
Justina (von Padua)...256...295
 • **Justus (von Triest)**...102...143
 • **Katharina (von Alexandrien)**...21...97
 • ...102...143
 • ...123...167
 • ...126...169
 • ...128...171
 • ...139...178
 • ...159f...199f
 • ...186...230
 • ...209...251
 • ...222...265
 • ...230f...272
 • ...243...282
 • ...245f...284f
 • ...338...382f
 • ...342...387
 • ...371...413
 • ...393...432
 • **Klara (von Assisi)**...14...88
 • ...102...143
 • ...123...167
 • ...296...340
 • ...333...379f
 • **Korbinian (von Freising)**...334...380
 • **Laurentius (von Rom)**...14...88
 • ...238...279
 • ...293...337
 • ...296...340

- ...379...420
- Longinus (von Cäsarea)...23...101
- ...279...326
- Lucia (von Syrakus)...123...167
- ...139...178
- ...260...299
- Ludwig (IX., der Heilige)...123...167
- Margareta (von Antiochien)...451
- ...15...89
- ...102...143
- ...139...178
- ...243...282
- ...293...337
- Martin (von Tours)...469f
- ...204...248
- Mauritius (von Agaunum)...7...79
- Nestor (von Saloniki)...331...377f
- Nikolaus (von Myra)...1...72
- ...123...167
- ...139...178
- ...224...267
- Petrus (Martyr)...138...178

- ...145...184
- Potito...235...276
- Prosdozimus (von Padua)...256...295
- Quirinus (von Neuß)...245...284
- Rupert (von Deutz)...477ff
- Rusticus (von Verona)...245...284
- Scholastika (von Nursia)...256...295
- Sebald (von Nürnberg)...364...407
- Sebastian...288...334
- Servulus (von Rom)...102...143
- Sigismund (von Burgund)...339...384
- Silvester (I.)...14...88
- Simon Zelotes...139...178
- Stephan (von Ungarn)...139...178
- Thekla (von Aquileia)...291...336
- Thomas (von Aquin)...145...184
- ...329f...370, 373
- Torpè...235...276
- Ursula (von Köln)...204...248
- ...267...306
- Veit (Hl.)...339...384
- Wenzel (Hl.)...339...384

6.2.6. Biblische Personen

- Abraham...3...74f
- ...330...375
- Adam...463
- ...151...188
- ...154...193
- Andreas...115...159
- ...137...177
- ...238...279
- ...275...322
- ...279...326
- Barabbas...168...208f
- Daniel...489f
- ...267...307
- David...7f...79f, 459
- ...214...256
- ...267...308
- ...349...394
- Elisabeth...252...291
- Engel...16, 21, 28, 63, 440, 445, 459, 462, 470, 472, 481f, 484, 489
- ...1...72, 460, 471
- ...12...86, 471
- ...15f...89f, 471
- ...20...95, 471

- ...23...100f, 471
- ...29...104f
- ...59...119
- ...96...138
- ...99...140
- ...112...153
- ...115...158f
- ...124f...168f
- ...127...170
- ...132...173f
- ...137...177
- ...145...184
- ...146...185
- ...147f...185f
- ...160...200
- ...164...204
- ...174f...215f
- ...179...222
- ...181...226
- ...185...229f
- ...189...234
- ...197...241
- ...213...254
- ...217...259

...218...261
 • ...219...262
 ...221f...264f
 ...228...270
 ...232...273
 ...234f...275f
 • ...236...277
 ...237...278
 ...244f...284
 ...247-249...286-288
 ...258...297
 ...265...304
 ...268f...309f
 • ...273...317f
 ...279f...325ff
 ...282...328
 ...288-291...334-336
 ...302...344
 ...304...346
 ...307-310...348-351
 ...313-315...352-357
 ...322...364
 ...327...369
 ...330...372ff
 • ...333...380
 • ...336...381
 • ...341...387
 ...344...390
 ...348f...392ff
 ...354...398f
 ...356...400
 ...376...418
 ...380f...421f
 ...386...426
 ...388...428
 • ...390...429
 ...392...431
 ...394...432
 ...396-399...436-438
 Engelschöre...330...372, 376
 Erzengel...330...375f
 • Erzengel Gabriel...489
 • ...23...101
 ...115...159
 ...127...170
 ...285...331
 • Erzengel Michael...14...88
 • ...23...101
 ...115...159

• ...123...167
 ...127...170
 • ...238...279
 • ...281...328
 ...285...331
 ...338...382f
 ...397...437
 Erzengel Raffael...115...159
 Erzengel Uriel...115...159
 Eva...290...335
 • Hauptmann...23...100
 ...112...153
 • Herodes (d.Gr.)...385...425
 • Ijob...465, 489f
 • Isai...214...257
 • Jakobus d.Ä...484
 ...115...159
 • ...281...328
 ...296...340
 • Jakobus d.J...250...289
 Jeremia...267...308
 • Jesaja...462
 ...138...178
 ...167...207
 ...191...235
 • ...214...256
 ...256...295
 • Johannes (der Jünger)...13, 16, 59, 61,
 459, 470, 477,
 484, 502f
 ...1...72, 460
 ...20...95, 471
 • ...23...100
 • ...30...105
 ...72...126
 • ...102...143
 ...112...153
 ...115f...159
 ...118...161
 ...151...188
 • ...153...190
 • ...155...193
 ...157...196
 ...159-161...199ff
 • ...177...219
 ...178f...220, 222
 • ...189...233
 ...193...237
 • ...214...256f

	...218-251...260-290		...252...291
	...258...297		...264...303
	...285f...331f		...325...367
	...289...334	•	Judas Thaddäus... 139...178
	...291...336	•	Lazarus... 102...143
	...293...337f	•	...154...193
	...295-298...339-341	■	Lukas... 115...159
•	...301...344	•	...214...256f
	...303...345	■	...245...284
	...308...349		...257...296
	...314...355		...267...308
	...323...364	•	...295...339
	...325...367	•	Malchus... 157...196
	...330...374	•	...178...220
•	...332...378	•	...298...341
•	...341...387	•	Maria von Betanien... 154...193
■	...347...391	•	...168...210
•	...356...400	•	Maria von Magdala... 16, 29
■	...371...413	•	...14...88
•	...373...414	■	...123...167
•	Johannes (der Täufer)... 14...88	•	...154...193
•	...102...143	■	...159...199
■	...115...159	•	...189...233
	...123...167	•	...192...237
	...126...169	■	...193...237
	...131...172	•	...217...259
•	...137...177	■	...228...270
•	...156...196		...287-289...333f
■	...204...248	•	...301...343
•	...227...270	•	Maria... 13, 16, 18, 20, 29, 31, 59, 61, 451, 459, 466f, 470, 472, 502f, 511-513
■	...230...272	■	...1...72, 460
	...245f...284f	•	...4...76
	...256...295, 503	•	...11f...84-86, 460, 473
	...259...298	■	...14...88, 460
•	...267...307	•	...16...90
■	...296...340	■	...20...95, 471
•	...301...344	•	...23...100
■	...306...348	•	...28...104
•	...393...432	•	...78...129
■	Josef (Sohn Davids)... 132...173	■	...102...143
•	Josef von Arimathäa... 23...100f	•	...104f...145
■	...156...195	■	...116...159
	...223...266	•	...118...161
•	...247...286	■	...125f...169
■	...253...293		...131f...172f
•	Judas Iskariot ... 156f...195f	•	...133...174
•	...168...208f	•	...137...177
■	...178...220		
	...183...228		

- ...138...178
- ...141...180
- ...151...188
- ...153...190
- ...154...193
- ...155...193
- ...156...196
- ...157...196
- ...159...199
- ...161...201
- ...163...203
- ...168...208
- ...169...210
- ...172...213
- ...177...219
- ...178f...220, 222
- ...180...224f
- ...183...228
- ...188-193...231-238
- ...194...238
- ...195-204...239-248
- ...205f...248f
- ...207-212...250-254
- ...214-254...255-294
- ...256-260...295-299
- ...264...303
- ...267...306f
- ...275...323
- ...281...328
- ...283...329
- ...285f...331f
- ...288-291...333-336
- ...293-296...337-340
- ...298...341
- ...301...344
- ...303f...345f
- ...308...349
- ...314...355
- ...323...364
- ...325...367
- ...328...369
- ...330...372
- ...332...378
- ...336...381
- ...338...382f
- ...339...383
- ...340f...385-387
- ...343...388f
- ...345...390

- ...347...391
- ...356...400
- ...364...407f
- ...371...413
- ...373...414
- ...384f...425
- ...386f...426f
- ...393...432
- Marien bei der Kreuzigung...23...100
- ...192...237
- Markus...115...159
- ...138...178
- ...214...256
- ...224...266
- ...245...284
- ...267...308
- ...285...331
- ...291...336
- Martha von Bethanien...154...193
- ...168...210
- Matthäus...115...159
- ...214...256f
- ...245...284
- ...267...308
- Matthias...169...210
- Melchisedek...330...374
- Mose...267...307
- ...328...369
- Nikodemus...23...100f
- ...156...195
- Noach...480, 489
- Paulus...59...119
- ...115...159
- ...159f...199f
- ...186...230
- ...204...248
- ...245...284
- ...256...295
- ...267...308
- ...282...328
- ...291...336
- ...296...340
- ...330...374
- ...382...423
- Petrus (Simon)...484
- ...14...88
- ...59...119
- ...72...126
- ...114...156f

- ...115...159
- ...118...161f
- ...123...167
- ...137...177
- ...139...178f
- ...157...196
- ...159f...199f
- ...170...212
- ...183...228
- ...186...230
- ...204...248
- ...224...267
- ...245...284
- ...252...292
- ...256...295
- ...264...303
- ...265...304
- ...267...307
- ...269...310
- ...282...328
- ...291...336
- ...296...340
- ...330...374
- ...382...423
- Philippus...115...159

- ...250...289
- ...282...328
- Pilatus...90...136
- ...120...163
- ...156f...195f
- ...165...205
- ...168...209
- ...179...222
- ...181...226
- ...217...259
- ...252...291
- ...325...367
- ...373...415
- Sacharja...191...235
- ...267...307
- Salome...192...237
- Salomo...267...308
- Satan...462
- Simon der Aussätzige...154...193
- Simon von Zyrene...156...195
- ...168...208
- Simon Zelotes...139...178
- Thomas...115...159
- ...387...427

6.2.7. Bibelstellen

- Gen 9,20f...480
- 14,18...330...374
- 18,1...3...74
- 18,1ff...3...75
- 18,5...330...375
- 20,24...482
- Ex 3,4...328...370
- 15,1.21...479
- 15,2...480
- 19,22...330...375
- 20,24...481
- 1 Sam 16...7...79f
- Ijob 1,8...465
- 42,12-17...465
- Ps 1...7...79
- 1,1f...7...79
- 1,1f...8...81

- 2,7...330...375
- 4,1f...349...393f
- 6,2-5...350...395f
- 8,2...465
- 17,1...108...149
- 20,4f...108...149
- 22,7...485, 488
- 22,8...167...64, 207
- 22,15...158...199
- 22,17...158...198
- 22,18...158...198
- 24,7-10...462, 474
- 45,3...481, 483, 485, 488
- 50,3f.12...463
- 51...462f
- 51,3...339...385
- ...350...396
- 51,17...121...165
- ...314...355
- 68,3...484
- 69,30...488

- 70,2...**197**...241
- 78,24...**267**...308
- 82,1...486
- 85,5...**351**...397
- 98,1...19
- 109,16...486
- 110,1...**329**...370f
- 110,4...**329**...370f
- 111,1...**329**...370
- 111,4f...**329**...370f
- 116,10...**329**...370
- 116,13...**329**...370
- 116,17...**329**...370f
- 118,22f...**315**...356
- 128,1...**329**...370f
- 128,3f...**329**...370f
- 139...467
- ...**13**...87
- 139,5...**13**...87
- 139,6...**13**...87
- 139,18...**13**...87
- 147,12...**329**...370f
- 147,14...**329**...370f
- Spr 8,22...**330**...375
- 9,1f...**267**...308
- 9,5...**329**...372
- Hld 1-8...**181**...226
- 5,13...483
- 5,14...483
- 5,19...483
- Weish 16,20...**267**...307
- Sir 15,5...**108**...149
- 24,7...**330**...375
- Jes 6,1...488
- 9,1...462
- 26,9-20...463
- 51,17...480
- 51,18...480
- 51,20...480
- 52,13ff...20
- 52,13-53,12...64, 67, 456, 461, 465, 467, 477, 501
- 52,13-15a...456
- 52,15...481
- 53...465, 478, 485, 488
- ...**167**...56
- 53,1-3...481
- 53,2...483, 488
- ...**167**...64, 207
- 53,2f...478f, 483, 485
- 53,2-4...482f
- 53,2f.5.12...478, 480, 482
- 53,3...477f, 481, 484, 486, 489
- ...**136**...64, 176
- ...**259**...298
- 53,3f...486
- 53,3-5...456
- 53,4...487f, 497
- ...**267**...307
- 53,5...489
- ...**191**...64, 236
- 53,7f...472
- ...**259**...298
- 53,8...65, 461
- 53,9...486
- 53,14...481
- 54,1...465
- 66,1...**388**...428
- Jer 11,19...**267**...308
- Klgl 1,12...**314**...355
- 5,16f...**330**...375
- Ez 1,5-25...**266**...305
- ...**291**...336
- Dan 9,23...490
- 9,26...**267**...307
- 10,11...489f
- 10,19...489f
- Sach 3,3-5...480
- 9,11...**267**...307
- 13,6...**191**...64, 236
- Mal 3,4...**267**...308
- Mt 4,1-11...**211**...253
- 4,18-20...**137**...177
- 9,20...**121**...165
- 10,2...**137**...177
- 11,29...480

- 15,26...**330**...376
- 16,16...**330**...374
- 17,6...484
- 17,7...484
- 25,1-13...**142**...181, 514
- 25,14-30...459, 464
- ...**3**...56, 74f
- 25,21...**3**...75
- 25,23...**3**...75
- 25,33...484
- 26,26-28...**274**...319, 321
- 26,27...**267**...308
- 26,39...**167**...64, 207
- 26,55...**109**...150
- 26,57-75...461
- 27,3-7...**168**...208
- 27,3-32...461
- 27,15-23...**168**...208
- 27,30...**179**...223
- 27,33-54...461
- 27,34...**179**...223
- 27,35...**9**...81f
- 27,35-37...**9**...82
- 27,37...462
- 27,51b-52...**179**...223
- 27,52...**173**...214
- 27,54...**179**...223
- 28,8...**287**...333
- Mk 1,12f...**211**...253
- 1,16-18...**137**...177
- 7,27...**330**...376
- 9,34...479
- 10,45...**371**...413
- 12,11...**315**...356f
- 13,3...**137**...177
- 14,22...**267**...308
- 15,16-32...461
- 16,9f...**287**...333
- Lk 1,28...**339**...385
- 1,31...**197**...241
- 2,4...**7**...79
- 2,14...**274**...320
- 4,1-13...**211**...253
- 4,16-21...484
- 6,14...**137**...177
- 10,24...487
- 14...**329**...370
- 14,16f...**329**...370, 372
- 18,13...**350**...396
- 22,19...**330**...376
- 22,20...**267**...308
- 22,52...**109**...150
- 23,21-24...**168**...208
- 23,28b-32...**10**...83f
- 23,32...**9**...81
- ...**10**...83
- 23,32-49...461
- 23,38...462
- 23,45...**154**...223
- ...**179**...191
- 24,4...**115**...158
- 24,9...**287**...333
- Joh 1,1ff...459f, 470
- ...**15**...89, 497
- 1,1-18...**295**...339
- 1,1-14...**161**...200
- ...**274**...319, 321f
- 1,14...**330**...374
- 1,29...**259**...298
- ...**267**...307
- ...**330**...374
- 1,37-40...**137**...177
- 6,8...**137**...177
- 6,51...**273**...318
- 6,52...**273**...318
- 6,57...**273**...318
- 6,58...**273**...318
- 6,59...**267**...308
- 8,12...**295**...339
- 12,20-22...**137**...177
- 13,14...477
- 13,20...477
- 13,31-14,13...461
- 14,28...492
- 15,1-18,1...461
- 15,26...479
- 16,16...478
- 18,1-28...461
- 18,28-19,16...461
- 19,1-3...**179**...223
- 19,4...**217**...260
- 19,5...**90**...136
- 19,5f...**217**...260
- 19,16b-18...**179**...223

- 19,17...**168**...208
- 19,19...462
- ...**16**...90
- 19,23...483
- ...**333**...379
- 19,28-30...**179**...223
- 19,30...460
- ...**109**...149
- 19,33f...460
- 19,34...**9**...82
- 19,34-35a...**179**...223
- 20,18...**287**...333

- Apg 8,34...64
- 8,35...64

- Röm 6,3...**191**...235
- 6,4...**191**...235
- 6,9...485

- 1 Kor 1,4...**329**...372
- 5,8...**158**...198
- 11...**329**...370
- 11,23f...**329**...370, 372
- 11,23-25...**273**...317
- 11,28...**330**...374

- 2 Kor 5,21...**208**...251
- ...**217**...259

- Gal 6,14...**107**...147

- Eph 2,21...**67**...123
- 4,8.10...462

- Phil 2,5...**136**...176
- 2,5-11...**136**...176, 500f
- 2,6-11...20
- 2,7...483
- 2,8...**267**...308

- 1 Petr 2,20...485
- 2,21...486
- ...**267**...307
- 3,19f...462
- 4,6...462

- Hebr 4,15...486, 488

- Jak 2,21...**267**...308

- Offb 1,1...484
- 1,14...484
- 1,15...484
- 1,17...484
- 1,17f...484
- 1,18...485
- 2,8f...485
- 2,9...486
- 4,6-8...**266**...305
- ...**291**...336
- 12...**211**...253

6.2.8. Liturgische Stücke

- Ad corpus Christi...**180**...224
- Credo in unum (Nicänum)...**120**...163
- ...**274**...319ff
- ...**395**...434f
- Deus in adiutorium meum (Introitus des Donnerstags nach dem 2. Fastensonntag)...**197**...241
- Domine labia mea (Beginn der Stundengebete)...**314**...354
- Domine praevenisti (Graduale zum Fest des hl. Josef)...**108**...149
- Ecce concipies (Communio des 4. Adventssonntags)...**197**...241
- Foderunt manus meas (Introitus zum Fest der hl. Lanze)...**158**...198
- Gloria in excelsis (Gloria)...**274**...319
- Hoc est enim (Einsetzungsworte)...**273**...315
- ...**274**...319, 321
- In medio ecclesiae (Introitus an Festen der Kirchenlehrer)...**108**...149
- Kyrie eleison (Allerheiligenlitanei)...**14**...88
- Mater dei sanctissima...**180**...225

- **Nos autem gloriari** (Introitus zur Messe des Kreuzes)...**107**...147
- (Introitus zur Messe der Kreuzauffindung)...**107**...147
- (Introitus zur Messe der Kreuzerhöhung)...**107**...147
- (Antiphon des Kardienstags)...**107**...147
- (Introitus zum Gründonnerstag)...**107**...147
- **Νῶν αἱ Δυνάμεις τῶν οὐρανῶν** (Hymnus zum Großen Einzug)...474
- **O deus, qui ecclesiam tuam**...**180**...225
- **Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς** (Cherubim-Hymnus)...474
- **O quam vehementi**...**19**...93
- **Oben auf dem Thron** (Troparion, Orthros des Karsamstag)...30
- **Ora pro nobis**...**180**...225
- **Quicumque vult** (Athanasianum)...**14**...87
- **Resurrexi et adhuc** (Introitus des Ostersonntags)...**13**...87, 459, 467
- **Sacerdos in aeternum** (Vesper des Fronleichnamfestes)...**329**...371
- **Summe sacerdos** (Vorbereitung auf die Messe)...**273**...315f
- **Te igitur** (Beginn des Canon missae)...**5**...77, 459, 474, 497, 504
- ...**268**...309, 503
- ...**269**...310, 503
- ...**270**...311, 503
- ...**271**...312f, 503
- ...**272**...313f, 503
- ...**321**...363
- **Weine nicht Mutter** (Orthros des Karsamstag)...30

6.2.9. Hymnen

- | | |
|--|---|
| • Ave facies preclara ... 114 ...156 | • O increata magiestà ... 154 ...192 |
| • Ave verum corpus natum ... 180 ...224 | • O scintillans sidus coeli ... 108 ...148f |
| • cruci corone spinee clavisque ... 114 ...156 | • Pange lingua gloriosi corporis m. ... 330 ...373 |
| • ... 162 ...202 | • Sacris solemniiis iuncta sint gaudia ... 330 ...373 |
| • Dies irae ... 395 ...433 | • Salve sancte pater patriae ... 180 ...225 |
| • Hiis qui arma Jesu Christi ... 114 ...157 | • Tantum ergo sacramentum ... 330 ...373 |
| • Lauda Sion salvatorem ... 330 ...373 | • Verbum supernum prodiens ... 330 ...373f |

6.3. Abkürzungsverzeichnis

Vorbemerkungen:

1. Bei den Abkürzungen der biblischen Bücher, die in den deutschen Übersetzungen der Bildtexte und in den Beschreibungen enthalten sind, wurde zugrundegelegt: Ökumenisches Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien. Berlin; Altenburg 1983. (ÖVBE)
2. In diesem Verzeichnis nicht enthalten sind Abkürzungen, die für Literaturkurztitel verwendet wurden. Diese können über das Literaturverzeichnis aufgelöst werden.

6.3.1. Abkürzungen der biblischen Bücher

Gen	- Genesis, 1. Buch Mose (Gn, Γένεσις)	Mt	- Matt(h)äus (Mt, Κατὰ Μαθθαῖον)
Ex	- Exodus, 2. Buch Mose (Ex, Ἔξοδος)	Mk	- Markus (Mc, Κατὰ Μᾶρκον)
1 Sam	- 1. Buch Samuel (I Sm, Βασιλειῶν Α')	Lk	- Lukas (Lc, Κατὰ Λουκᾶν)
Ijob	- Hiob (Ijob) (Iob, Ἰὼβ)	Joh	- Johannes (Io, Κατὰ Ἰωάννην)
Ps	- Psalmen (Ps, Ψαλμοὶ)	ApG	- Apostelgeschichte (Act, Πράξεις Ἀποστόλων)
Spr	- Sprüche Salomos (Prv, Παροιμίαι)	Röm	- Römer (Rm, Πρὸς Ῥωμαίους)
Hld	- Das Hohelied (Ct, ᾠδὴ Ασμα)	1 Kor	- 1. Korinther (I Cor, Πρὸς Κορινθίους α')
Weish	- Die Weisheit (Sap, Σοφία Σαλωμῶνος)	2 Kor	- 2. Korinther (II Cor, Πρὸς Κορινθίους β')
Sir	- Jesus Sirach (Sir, Σοφία Σιράχ)	Gal	- Galater (Gal, Πρὸς Γαλάτας)
Jes	- Jesaja (Is, Ἠσαΐας)	Eph	- Epheser (Eph, Πρὸς Ἐφεσίους)
Jer	- Jeremia (Ier, Ἰερεμίας)	Phil	- Philipper (Phil, Πρὸς Φιλιππησίους)
Klgl	- Klagelieder (Lam, Ἐπιστολὴ Ἰερεμίου)	1 Petr	- 1. Petrus (I Pt, Πέτρου α')
Ez	- Ezechiel (Ez, Ἰεζεκιήλ)	Hebr	- Hebräer (Hbr, Πρὸς Ἑβραίους)
Dan	- Daniel (Dn, Δανιήλ)	Jak	- Jakobus (Iac, Ἰακώβου)
Sach	- Sacharja (Za, Ζαχαρίας)	Offb	- Offenbarung (Apc, Ἀποκάλυψις Ἰωάννου)
Mal	- Maleachi (Mal, Μαλαχίας)		

6.3.2. Abkürzungen von Worten und Wortgruppen

A.	- Anfang	Abb.	- Abbildung
a.a.O.	- am angegebenen Ort	acq	- acquisition

a.d.	- ante dies	fr	- französisch
Add	- Additional	frz.	- französisch
Add MS	- Additional Manuscript	FS	- Festschrift
Anm.	- Anmerkung	geb.	- geborene
apostol.	- apostolisch	ggf.	- gegebenenfalls
Aufl.	- Auflage	gr	- griechisch
Bibl.	- Bibliothek	grch.	- griechisch
Bd.	- Band	H.	- Hälfte
Bde.	- Bände	Harl	- Harleian
bes.	- besonders	Harl MS	- Harleian Manuscript
bzw.	- beziehungsweise	hl.	- heilig
ca.	- circa	Hl.	- Heilige(r) - Sg.
cf	- confer	Hll.	- Heilige - Pl.
Chr.	- Christus	hrsg.	- herausgegeben
cim	- cimelium	HS	- Handschrift
clm	- codex latinus monasticus	Inv.	- Inventar
cm	- Zentimeter	ital.	- italienisch
cod	- Buch, Handschrift	Jh.	- Jahrhundert
D.	- Drittel	Jhe.	- Jahrhunderte
d.Ä.	- der Ältere	Jhs.	- Jahrhunderts
dass.	- dasselbe	Kap.	- Kapitel
ders.	- derselbe	kath.	- katholisch
d.Gr.	- der Große	kgl.	- königlich
d.h.	- das heißt	kirchenslaw.	- kirchenslawisch
dies.	- dieselbe	Kpl.	- Konstantinopel
Diss.	- Dissertation	lat	- lateinisch
d.J.	- der Jüngere	latein.	- lateinisch
d.T.	- der Täufer	luth.	- lutherisch
durchges.	- durchgesehen	M	- Handschrift
E.	- Ende	m	- Meter
ebd.	- ebenda	m.E.	- meines Erachtens
ehem.	- ehemalig	Mi	- Mitte
erw.	- erweitert	mm	- Millimeter
engl.	- englisch	ms	- Handschrift
etc.	- et cetera	MS	- Handschrift
ev.	- evangelisch	ms cim	- manuscriptum cimelium
evtl.	- eventuell	ms fr	- manuscrit français
f	- folgende(r)	ms lat	- manuscrit latin
Fig.	- Figur, Abbildung	mss	- Handschriften
fol	- Blatt, Seite	MSS	- Handschriften

Mstr.	- Meister	Taf.	- Tafel
NB	- nota bene, beachte	tom.	- Tomus, Band
nördl.	- nördlich	tschech.	- tschechisch
nouv	- nouvelle	übertr.	- übertragen
nouv acq lat	- nouvelle acquisition latine	unveränd.	- unverändert
Nr.	- Nummer	ursprüngl.	- ursprünglich
o.ä.	- oder ähnlich(-e,-es)	u.	- und
o.d.T.	- ob der Tauber	u.a.	- unter anderem
OFM	- Ordo fratrum minorum	u.ä.	- und ähnliches
östl.	- östlich	u.ö.	- und öfter
o.g.	- oben genannt	u.U.	- unter Umständen
o.J.	- ohne Jahr	V.	- Vers
o.O.	- ohne Ort	V.	- Viertel
o.S.	- ohne Seiten	v.	- von, vor
Pl.	- Planche, Tafel	v	- verso
prot.	- protestantisch	vol	- volume
r	- recto	verb.	- verbessert
resp.	- respektive	Verf.	- Verfasser
S.	- San, Santa	versch.	- verschollen
S.	- Seite	Vfn.	- Verfasserin
Ser.	- Serie	vgl.	- vergleiche
SS.	- Santi	Vgl.	- Vergleiche
Slg.	- Sammlung	v.l.n.r.	- von links nach rechts
s.o.	- siehe oben	westl.	- westlich
sog.	- sogenannt	wörtl.	- wörtlich
Sp.	- Spalte	Z.	- Zeile
St.	- Sankt	z.B.	- zum Beispiel
s.u.	- siehe unten	zerst.	- zerstört
südl.	- südlich	z.T.	- zum Teil

6.3.3. Zeichen und Symbole

x	- trennt Angaben zu Länge, Breite und Höhe	&	- und
∅	- Durchmesser	*	- geboren
=	- ist gleich	†	- gestorben
		∞	- verheiratet

6.4. Versicherung der eigenständigen Erarbeitung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Dissertation selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen angefertigt zu haben.

Halle/S., im Juli 1997

6.5. Tabellarischer Lebenslauf

09.12.1965	geboren in Stollberg/Erzgeb.
09.01.1966	getauft in der Kirche zu Gornsdorf
02.1969	Umzug nach Egel
02.1969-08.1972	Besuch des Ev. Kindergartens in Egel
09.1972-08.1980	Besuch der POS „Martin Schwantes“ Egel
09.1972-04.1981	Besuch des Christenlehre- und Konfirmandenunterrichtes
12.04.1981	Konfirmation in der Stadtkirche zu Egel
09.1980-08.1984	Besuch der EOS „Minna Faßhauer“ Egel
09.1984-07.1985	Tätigkeit im Kirchlichen Bauamt des Ev. Konsistoriums der Ev. Kirche der Kirchenprovinz Sachsen
09.1985-07.1990	Studium der Theologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Abschluß: Dipl. theol.)
09.1987-01.1991	Studium der Kunstgeschichte an der Karl-Marx-Universität Leipzig (Abschluß: M.A.)
03.1991-12.1992	planmäßige Aspirantur am Institut für Historische Theologie der Theologischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
09.1991- 06.1993	Kirchlicher Vorbereitungsdienst in der Ev. Kirche der Kirchenprovinz Sachsen
10.10.1993	Ordination zur Pfarrerin lutherischen Bekenntnisses
01.03.1993-	wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung für Christliche Archäologie und Kirchliche Kunst der Theologischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Halle/S., im Juli 1997

6.6. Thesen

zur Dissertation

„Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngehalts“

vorgelegt an der Theologischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
durch Andrea Zimmermann, Halle/S.

1. Um den Sinngehalt der hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ bestimmen zu können, ist es notwendig, die Darstellungen in ihrer Verflochtenheit von bildender Kunst und Theologie(n) in den Blick zu nehmen.
2. Bei den Aussagen zum Sinngehalt ist zu beachten, daß sowohl die bildende Kunst als auch die Theologie(n) durch die Folgezeit - etwa durch den Verlust an Darstellungen und schriftlichen Zeugnissen - in unbestimmtem Maß in ihrer Überlieferung verändert worden sind.
3. Bei einer Untersuchung, die sowohl die bildkünstlerischen als auch die theologischen Aspekte beachtet, sind mehrere methodische Ansätze (Sammlung, Formenanalyse, sprachliche Bearbeitung des Kontextes, historische Einordnung, theologische Analyse) zusammenzuführen.
4. Es ist nicht sinnvoll, - wie bisher in der über 100-jährigen Forschungsgeschichte geschehen - die Untersuchung bewußt auf eine bestimmte Anzahl von Darstellungen zu begrenzen; vielmehr ist dem Bemühen um den Sinngehalt eine möglichst große Anzahl von Darstellungen zugrunde zu legen.
5. Das Bemühen um den Sinngehalt muß bei den Darstellungen selbst ansetzen und sich vor allem auf vorfindliche Bildelemente oder beigegebene Bildtexte als Quellen stützen.
6. Die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ treten von Anfang an in verschiedenen theologischen Zusammenhängen auf. Ein anfangs überwiegender einzelner Zusammenhang ist nicht erkennbar.
7. Die Darstellungen des byzantinischen Kunstraumes sind vorwiegend als Festtagsikonen in den orthodoxen Passionsgottesdiensten, als Wandmalereien über dem Rüsttisch, an dem im Verlauf der Göttlichen Liturgie die eucharistischen

Gaben bereitet werden, als Wandmalerei im Eingangsbereich der Kirche, an der die Gläubigen beim Eintritt in das Gotteshaus vorübergehen, und als Werke der Kleinkunst, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit im privaten Besitz der Gläubigen befunden haben, anzutreffen. Sie erscheinen damit im Zusammenhang der Passion, der Eucharistie und der privaten Frömmigkeit.

8. Die abendländischen Darstellungen treten in der Zeit bis 1300 in Handschriften, auf Tafelbildern und Gegenständen des Kunsthandwerks in Erscheinung. Sie greifen in der Folgezeit in alle Bereiche der bildenden Kunst ein und sind sowohl in der Bauplastik, der Reliefplastik und der Freiplastik zu finden, als auch in der Wandmalerei, der Glasmalerei, in Handschriften oder auf Tafelbildern, sowie auf liturgischen und nichtliturgischen Textilien, in kunsthandwerklichen Werken aus Metall oder Email und der Grafik.
9. Eine den byzantinischen Darstellungen analoge Affinität zwischen einzelnen Materialformen und bestimmten Zusammenhängen ist bei den abendländischen Darstellungen nicht gegeben. Der Vielfalt des materiellen Vorkommens entspricht vielmehr eine fast unüberschaubare Vielfalt an Darstellungsvarianten, die jedoch insgesamt in der Zeit nach 1300, der Zeit des zahlenmäßig besonders starken Anwachsens, auf einige wenige theologische Zusammenhänge konzentriert erscheint.
10. Die für die abendländischen Darstellungen nach 1300 relevanten theologischen Zusammenhänge lassen sich mit den auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezogenen Gedankenkomplexen der Passion, der Eucharistie, der Frömmigkeit und des Gerichts grob umreißen.
11. Einige der abendländischen Darstellungen greifen mehrere theologisch zu differenzierende Zusammenhänge in einer Darstellung auf und belegen damit Querverbindungen zwischen den einzelnen Zusammenhängen.
12. Obwohl einige der theologischen Zusammenhänge für die byzantinischen und die abendländischen Darstellungen in gleicher Weise zu benennen sind, ist in bezug auf die jeweils hinter dieser Benennung stehende Auffassung deutlich zu differenzieren.
13. Die Darstellungen entwickeln mit den durch sie bildkünstlerisch umgesetzten theologischen Gedanken kein geschlossenes, in sich widerspruchsfreies theologisches System. Ihr Sinngehalt ist nur durch die Betrachtung der in den Darstellungen anzutreffenden Vielfalt der Aspekte zu erfassen.
14. Bei der jeweils gesonderten Betrachtung der Darstellungen zeigt sich ein den Darstellungen gemeinsamer biblischer Vorstellungshintergrund. Dieser liegt in dem sog. vierten Gottesknechtslied (Jes 52,13-53,12), das - christologisch in-

terpretiert - Jesus Christus als eine Person beschreibt, in der sich Herrlichkeit und Niedrigkeit treffen, die „unsere Schmerzen“ trug und damit Sühne geleistet hat.

15. Dem vierten Gottesknechtslied entstammt das Hapaxlegomenon „Schmerzensmann“, die bisher - mit Blick auf die äußere Konformität zwischen dem Dargestellten und den sprachlich möglichen Varianten - am häufigsten für das zu bezeichnende Phänomen gebrauchte Bezeichnung.
16. Die aus Jes 53,3 stammende Bezeichnung „Schmerzensmann“ findet sich in theologischen Schriften der abendländischen Tradition - nach einer bis ins 12.Jh. gleichmäßigen, doch insgesamt schwachen Bezeugung - in der Entstehungszeit der ersten Darstellungen gehäuft und in einer ähnlichen inhaltlichen Breite, ohne daß jedoch ein direkter Verweis auf eine Darstellung auszumachen ist.
17. Die Perikope ist in bezug auf die Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ durch zwei abendländische Darstellungen, die Jes 53,5 bzw. Jes 53,2 als Bildtext zeigen, und die byzantinischen Tradition, die im Anschluß an Jes 53,8 in bezug auf die Darstellungen von der „tiefsten Erniedrigung“ spricht, bezeugt.
18. Da zwar der Kontext in bezug auf die Darstellungen aufgenommen, jedoch in keinem der beiden Kunstkreise unmittelbar vom *vir dolorum*, vom ἄνθρωπος ἐν πληγῇ, vom „Schmerzensmann“, gesprochen wird, ist es sinnvoll, die Bezeichnung nicht direkt, sondern in Anführungszeichen gesetzt zu verwenden.
19. Die Beschreibung Jesu Christi, wie sie in der christologischen Interpretation des vierten Gottesknechtsliedes zutage tritt, findet sich in den Darstellungen Jesu Christi als „Schmerzensmann“ als Bild des Leidens, das mit der in den Evangelien berichteten Passion die Dimension der Vergangenheit, mit der Eucharistie und der Frömmigkeit die Dimension der Gegenwart und mit dem Gericht die Dimension der Zukunft einschließt und als solches den Sinngehalt der Darstellungen umreißt. Dies ist mehr als die zahlreichen Darstellungsvarianten, die Ausgangspunkt der Untersuchung waren, erwarten ließen.