



1. Meister der Ulmer Hostienmühlen, Gregorsmesse, um 1480,  
Ulm, Ulmer Museum, Inv. Nr. 1983.9160

# Christus im Doppelblick. Die Vision Papst Gregors und die Imagination der Betrachter

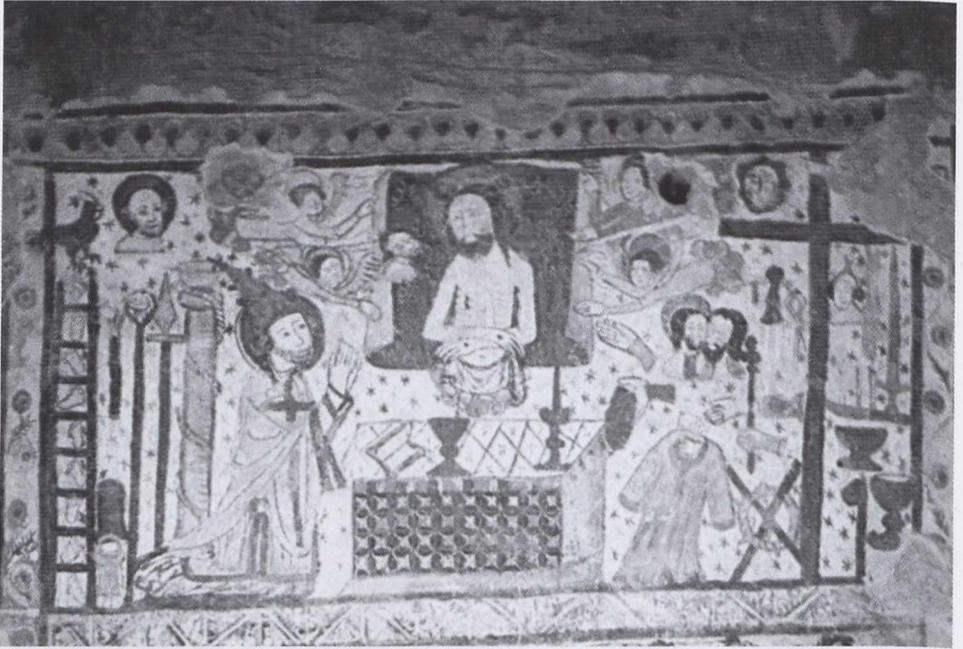
David Ganz

Die wichtigsten historischen Dokumente, die wir zu Darstellungen der Gregorsmesse besitzen, sind die Subtexte, mit denen zahlreiche Epitaphien und Einblattdrucke ausgestattet sind. In erstaunlich standardisierter Form bieten sie den Betrachtern der Bilder zweierlei: eine Handlungsanweisung, die erklärt, wie man durch verschiedene Gebete „vor diser figur“ zu einem bestimmten Ablass seiner Sündenstrafen gelangt, und eine Erzählung, die in knappen Worten vom Ursprung dieses Ablassinstituts berichtet. Es ist diese Erzählung, auf die man rekurren muss, möchte man Hintergrundinformationen zum Bildgegenstand der Gregorsmesse beziehen. Die Rede ist dort zuallererst von einer „Erscheinung“ Christi vor den Augen des Papstes Gregor, dem sich die Einrichtung des Ablasses verdankt.<sup>1</sup> Auf einem beliebig herausgegriffenen Holzschnitt um 1460/70 liest sich das Ganze folgendermaßen:

*Vnnserr herr ih[esu]s cr[istu]s erschin zu rom sant gregorien in der kirchen die da haist porta crucis vnd erschin im ob dem altar ierusalem vnd vmb der uberflüssigen frod wegen die er empfie[n]g gab vnd verlich all denen di knieent mit andacht in der er cristi vnd andachtenklich sprechent ain p[ate]r n[oste]r vnd ain aue maria vor diser figur allen aplas der da gehort zu der obgenante[n] kirchen [...].<sup>2</sup>*

Die relative Gleichförmigkeit, mit der dieser Text seit ca. 1430 überliefert wird, lässt eine weit kursierende Erzähltradition vermuten, von der sowohl die Produzenten wie die Rezipienten von Gregorsmessen eine generelle Kenntnis besessen haben dürften.<sup>3</sup> Einer genauen Lektüre kann allerdings nicht entgehen, dass die Ablassversprechen keine Bildbeschreibung einer Gregorsmesse liefern. Wie die „figur“ beschaffen ist, vor der man das Gebet rezitieren soll, wird offengelassen.<sup>4</sup> Aus diesem Grund kann das beigelegte Bildformular ganz unterschiedlich aussehen. In einigen Fällen zeigen die Bilder nur einen Ausschnitt dessen, was üblicherweise auf einer Gregorsmesse zu sehen ist: allein Christus in Gestalt des Schmerzensmannes, nicht aber den heiligen Papst.<sup>5</sup>

Um beim Gebet in den Genuss des Ablassversprechens zu kommen, genügte es offenkundig, die Darstellung eines Schmerzensmannes vor Augen zu haben. Für unser Verständnis der Gregorsmesse lässt sich daraus eine grundlegende Einsicht gewinnen:



2. Rhäzünser Meister, Gregorsmesse, um 1400, Schlans (Schweiz), St. Georg

Indem sie Papst Gregor als Gegenüber des Schmerzensmannes ins Bild rückt, hält die Gregorsmesse immer schon einen Überschuss bereit, der über die Anforderungen des Ablassversprechens hinausweist. Geboten und vom Betrachter wohl auch gefordert wird hier eine eigene, bildliche Erzählung vom Ursprung des Ablassinstituts.

Die Hinzufügung Papst Gregors lässt die Gregorsmesse zum Bild einer visionären Erscheinung werden. Dass es sich bei allen Gregorsmessen, so unterschiedlich sie gestaltet sein mögen, um Visionsdarstellungen handelt, ist in der Forschung schon wiederholt angesprochen worden.<sup>6</sup> Doch aufgrund ihrer Genese als Ablassbild unterscheidet sich die Gregorsmesse von den anderen Visionsdarstellungen des Spätmittelalters. Im folgenden Beitrag geht es mir um eine systematische Bestimmung dieser Doppelnatur von Vision und Indulgenz. Welche Strukturelemente sind es, die die Gregorsmesse als visionäres Geschehen konstituieren, und welche bringen den Blick des Betenden vor dem Bild ins Spiel? Mein Hauptaugenmerk bei der Beantwortung dieser Fragen gilt der topologischen Organisation des Visionsgeschehens, gilt der Profilierung der Schwellen, die den Visionär und das von ihm geschaute Bild voneinander abgrenzen.<sup>7</sup> Wie wir sehen werden, ist diese innere Architektur des Visionären untrennbar verzahnt mit den äußeren Dispositiven, über

welche das Bild den Dialog mit dem Betrachter steuert. Der Bild-Status der Vision und der Bild-Status der Gregorsmesse sind untrennbar miteinander verknüpft.<sup>8</sup>

Historisch gesehen ist das Anliegen meines Beitrags ein doppeltes: Auf der einen Seite soll gezeigt werden, dass es durchaus so etwas wie strukturelle Konstanten gibt, welche den Visionsbericht Gregorsmesse über einen langen Zeitraum hinweg prägten. Auf der anderen Seite geht es darum, aussagekräftige Variablen des Visionären zu bestimmen, welche es erlauben, die bild- und mediengeschichtliche Entwicklung der Gregorsmesse zwischen dem frühen 15. und dem frühen 16. Jahrhundert schärfer zu konturieren.

### Doppelte Dialogizität

Zur Einführung in unsere Problemstellung eignet sich vorzüglich das frühe, um 1400 entstandene Wandbild im schweizerischen Schlans (*Abb. 2*).<sup>9</sup> Im Zentrum des oberen Bildstreifens finden wir die wichtigsten Elemente versammelt, die in der Ursprungserzählung der Ablassstiftung eine Rolle spielen: Christus, einen Altar und Papst Gregor.<sup>10</sup> Die Anordnung dieser drei Komponenten bietet den Betrachtern ein rudimentäres topologisches Modell des Visionshergangs: Der Altar definiert den Ort, an dem die Vision stattfindet, als „heilig“, das Gerät auf dem Altar – Buch, Kelch und Leuchter – stellt diesen Ort in den Kontext einer heiligen Handlung (der Messe). Die Haltung Gregors verkörpert eine besondere mentale Disposition des Visionärs (das Gebet), während das Wolkenpodest, auf dem der Körper Christi ruht, eine Schwelle vor dem Visionsbild einzieht. All diese Merkmale kennzeichnen die besonderen Zugangsbedingungen, denen Gregor das Privileg einer Christus-Vision verdankt. Doch ist damit nur eine höchst fragmentarische Beschreibung des Schlanser Wandgemäldes gegeben. In die Vision über dem Altar mischen sich in großer Zahl verschiedene Fremdkörper: die über die gesamte Breite des Bildfeldes verteilten Arma Christi.

Die Anordnung der Arma um eine Christusfigur war den Schlanser Kirchgängern des späten 14. Jahrhunderts möglicherweise von anderen Bildern geläufig, die mit der Erscheinung vor Gregor überhaupt nichts zu tun hatten. Im Zentrum dieser Bilder stand der von Wunden gezeichnete, halb tote, halb lebendige Körper des Schmerzensmannes. Genau in dieser Gestalt hat auch der Maler der Gregorsmesse die Figur Christi dargestellt. Dabei hat er sich jenes erweiterten Katalogs der Arma bedient, der neben den eigentlichen Werkzeugen der Passion – Kreuz, Rock, Säule, Lanze, Schwammstab, Leiter etc. – abbreviaturhaft auch verschiedene Akteure des Passions-

geschehens umfasst: Judas, der Christus küsst, Petrus mit dem Hahn der Verleugnungsszene, mehrere Schlaghände, einen Schergen, der Christus bespuckt usw.<sup>11</sup>

Die Komposition des Schlanser Wandbildes, so ist festzuhalten, resultiert aus einer Überlagerung zweier Bildmuster, denen zwei verschiedene Bildkonzepte zugrunde liegen: Das Bildmuster „Vision am Altar“ folgt dem Bildkonzept des heilsgeschichtlichen Ereignisbildes, das Bildmuster „Schmerzensmann inmitten der Arma“ dem des memorativen Imaginationsbildes, beide konstituieren zwei verschiedene Zeitebenen. Doch keine der beiden Ebenen vermag die andere wie ein Rahmen vollständig in sich einzuschließen: Der Schmerzensmann wird zwar durch das Wolkenpodest zum Visionsbild, doch sind die Arma hier und in vielen anderen Gregorsmessen kein Teil der Vision. Die Verbindung der beiden Formulare ist also nicht hierarchisch abgestuft, sondern parataktisch angelegt.<sup>12</sup> Ohne erkennbares Gefälle greifen zwei Systeme der Blickführung ineinander, die in der Figur des *vir dolorum* ihren Schnittpunkt finden: auf der einen Seite der Blick des Papstes auf Christus, der die visionäre Präsenz des Schmerzensmannes erfährt; auf der anderen Seite der Blick des Betrachters auf Christus, der eine imaginative Vergegenwärtigung der Passion vornimmt.<sup>13</sup>

### Vertikale Verknüpfung. Die Gregorsmesse im Kontext mehrteiliger Bildprogramme

Entscheidend für eine bildtheoretische Analyse des Bildtyps Gregorsmesse ist ein genaueres Verständnis der doppelten Dialogizität. Dabei lässt sich die Sonderrolle, welche die Gregorsmesse in der spätmittelalterlichen Visionsdarstellung spielt, am einfachsten dort ablesen, wo wir es mit größeren Bildensembles zu tun haben. Die Frage, mit der ich mich zuerst beschäftigen möchte, lautet: In welchen Bildkontexten ist die Gregorsmesse anzutreffen und wie funktioniert dabei ihre Verknüpfung?<sup>14</sup>

Visionsbilder mit einem Heiligen als Visionär werden im Kontext spätmittelalterlicher Bildensembles oft „horizontal“ verknüpft: Das göttliche Zeichen der visionären Offenbarung wird über eine längere Ereignissequenz heilsgeschichtlich ausgedeutet.<sup>15</sup> Die Vita des Heiligen ist der Horizont, in dem die visionäre Erfahrung auf unterschiedliche Weise – ankündigend, umsteuernd, absegnend – ihren Sinn entfaltet. Ein für die Gregorsmesse überaus instruktives Vergleichsbeispiel mit hoher horizontaler Bindungskraft bietet die Stigmatisierung des Franziskus. Wie die Gregorsmesse wurde die Einprägung der Stigmata im 14. und 15. Jahrhundert regelmäßig als Offenbarung des Passions-Christus dargestellt. Der Empfang der Stigmata war fest in der

Vita des Ordensgründers Franziskus verankert: Mit dem Ereignis auf dem Berg La Verna erlangte Franziskus den höchsten Grad jener Christusähnlichkeit, nach der er – wie alle Heiligen – sein Leben lang gestrebt hatte.<sup>16</sup> In den Franziskus-Zyklen des Spätmittelalters ist die Stigmatisierung daher oft der Kulminationspunkt der gesamten Erzählfolge.

Von der Erscheinung Christi vor Gregor wäre prinzipiell eine vergleichbare horizontale Bindungskraft zu erwarten. Diese Erwartung wird vom Umfeld der Gregorsmessen jedoch gründlich enttäuscht. In keinem einzigen Fall nämlich wird dort das Leben Gregors zum Thema gemacht. Mehr noch: Als Protagonist hagiographischer Bildprogramme ist Gregor vor dem späten 16. Jahrhundert faktisch nicht existent.<sup>17</sup> Ausführliche Erzählungen vom Leben des Kirchenvaters kursierten allein in der schriftlichen Überlieferung. Diese jedoch weiß wiederum nichts von Gregors Christus-Vision in Santa Croce zu berichten.<sup>18</sup> Sowohl im Medium des Bildes wie dem der Schrift ist die Gregorsmesse also von einem hagiographischen Schweigen umgeben. Die Rolle Gregors innerhalb des Visionsgeschehens, so ist zu folgern, hat nichts mit dem üblichen Rollenmuster des „Heiligen“ und des von ihm verfolgten „Wegs“ zu tun.<sup>19</sup>

In allen Fällen, in denen wir Gregorsmessen in plurale Bildkontexte eingebettet finden, basiert ihre Verknüpfung auf einer „vertikalen“ oder „thematischen“ Achse.<sup>20</sup> Charakteristisch für diese Art der Verbindung ist ihre inhaltliche Offenheit. Die Kasuistik der Einbettungsmöglichkeiten wuchert in die unterschiedlichsten Richtungen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Wir finden Gregorsmessen zusammen mit Marien-<sup>21</sup>, Kindheit-Christi-<sup>22</sup> und Passions-Zyklen<sup>23</sup>, auf sog. „Himmlischen Rosenkränzen“<sup>24</sup> oder in Kombination mit anderen Heiligenszenen.<sup>25</sup> Aber wie sah die Rolle der gregorianischen Vision innerhalb solcher Programme genau aus? An Bildprogrammen christologischer bzw. sakramentaler Ausrichtung, die zahlenmäßig bei weitem überwiegen, möchte ich dieser Frage kurz näher nachgehen.

Geradezu ein Lehrbuchbeispiel für den thematischen Verknüpfungsmodus liefert das *Epitaph der Walburg Prünsterer*, das dem Meister des Bamberger Altars zugeschrieben wird (*Abb. 3*).<sup>26</sup> Die Gregorsmesse nimmt hier den unteren Teil der Tafel ein, die oben die Geburt Christi zeigt. Der visuelle Dialog der beiden Bildfelder entfaltet sich in strenger Parallelführung: Christus als Säugling findet sein Gegenstück in Christus als Schmerzensmann, der Futtertrog von Ochs und Esel in der Grabkufe auf dem Altar, das betende Paar der Eltern im betenden Paar der Kirchenmänner. Unten wie oben geht es um das Sehen und die Verehrung Christi. Die klare Größendifferenz der beiden Bildfelder deutet jedoch an, dass ein erheblicher Rangunterschied zwi-



3. Meister des Bamberger Altars und Werkstatt, Epitaph der Walburg Prünsterer († 1434) mit Geburt Christi und Gregorsmesse, um 1430, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 117

schen den dargestellten Handlungen besteht: Oben wird ein Ereignis aus der „Mitte“ der Heilsgeschichte erzählt, unten eines aus dem Zeitalter der Spätgeborenen, das auch die Jetztzeit der außen dargestellten Stifter einschließt. Die Fleischwerdung Christi ist das eigentlich heilswirksame Geschehen. Die Erscheinung Christi vor Papst Gregor sorgt dafür, dass ein Abglanz davon noch auf die Stifter fällt. Exemplarisch lässt sich hier nachvollziehen, was „vertikale“ Verknüpfung heißt: die Betrachter werden dazu angehalten, die Geburt und ihre „Postfiguration“<sup>27</sup> wechselseitig übereinander zu blenden. Ein Spiel von Korrespondenzen und Differenzen sorgt dafür, dass die dargestellten Ereignisse in einem Verhältnis der Substitution (Geburt und Erscheinung als Äquivalente) wie der Komplementarität (Geburt und Erscheinung als Gegenstücke) wahrgenommen werden können.

Nicht immer sind die „Partner“ der Gregorsmesse auch gleichzeitig mit dieser sicht- und wahrnehmbar. Aufschlussreich für den Status der Gregorsmesse als Dar-



4. Antwerpener Meister, Flügel eines Schnitzretabels mit Abraham und Melchisedek, Gregorsmesse und Mannalese, 1525, Xanten, Dom St. Viktor

stellung einer visionären Schau sind gerade auch solche Bildwerke, welche im Modus der Mehransichtigkeit operieren. Auf Klappretabeln Antwerpener Herkunft, die alle zwischen 1510 und 1530 datieren, finden wir die Gregorsmesse gewissermaßen am Knotenpunkt eines hochkomplexen Beziehungsgeflechts von gleichzeitig und nacheinander sichtbaren Bildfeldern (Abb. 4). Das in hohem Maße standardisierte Schema dieser Werke sieht so aus: Die äußere Wandlung zeigt im Zentrum die Gregorsmesse, auf den seitlichen Flügeln die Begegnung Abrahams mit Melchisedek und die Mannalese.<sup>28</sup> Die Kombinatorik der Außenseite stellt die Gregorsmesse in einen Verweisungszusammenhang von alttestamentlichen Typen des Altaropfers. Die innere Wandlung birgt einen mehr oder weniger ausführlichen Passionszyklus mit der Kreuzigung im Zentrum. Im Hinblick auf diesen die längste Zeit unsichtbaren Teil der Retabel kann das Programm der äußeren Bildfelder als Summe von Vorzeichen gelesen werden, welche im Verweis auf das Altaropfer die dahinter liegende Erzählung vom Opfertod Christi ankündigen. „Die Verknüpfung von Außen- und Innenseite eines



Im Folgenden möchte ich meine Fragestellung historisch vertiefen und präzisieren. Ziel ist es, einige zentrale Knotenpunkte anzugeben, zu denen sich die Gregorsmessen unterschiedlicher Zeiten, Gattungen und Funktionen verdichten. Alternativ zu einer funktionsgeschichtlichen Perspektive, wie sie von anderen Beiträgen dieses Bandes eingenommen wird, soll der Fokus dabei auf einer bildgeschichtlichen Rekonstruktion liegen.

### Himmelsbild und Vera Icon. Die Anfänge der Gregorsmesse

Die gängige Vorstellung vom Bildtyp Gregorsmesse ist von Darstellungen des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts geprägt, als das Thema seine große Blüte in der Druckgraphik und der Retabelkunst erlebte. Für das Verständnis der spezifischen Visionskonzeption bieten jedoch gerade die frühen Beispiele, in denen die Erscheinung Gregors erstmals bildliche Gestalt annahm, den ergiebigeren Zugang. Vorwiegend handelt es sich um Wandgemälde oder Steinreliefs in Epitaphfunktion, die etwa zwischen 1390 und 1460 datieren. Ein lokaler Schwerpunkt der Bildproduktion jener Zeit liegt in Franken mit Zentrum Nürnberg.

Als zentrales Merkmal der frühen Gregorsmessen fällt die Art und Weise ins Auge, in der Christus die Bühne des Bildes betritt: Die Mehrzahl der Darstellungen zeigt den Schmerzensmann als Halbfigur, deren unteren Abschluss ein Wolkensaum bildet (*Abb. 2, 7-8*).<sup>32</sup> Christus wird so die Position eines schwebenden Darüber zugewiesen, das vom Unten der irdischen Sphäre klar distanziert ist. Neben der offenen Tumba bzw. neben einem Altar knien dort Gregor und meist auch ein Bischof im Gebet. Der Schwebezustand Christi kann sich auch auf Elemente wie die Begleitfiguren Maria und Johannes übertragen, die in der Frühzeit noch häufig an der Seite des Schmerzensmannes zu finden sind.<sup>33</sup> Im Münnerstadter Epitaph ist sogar der steinerne Sarkophag Christi von der Schwerkraft befreit, für Gregor und den Bischof bleibt ein Altarblock am Boden zurück (*Abb. 5*).<sup>34</sup>

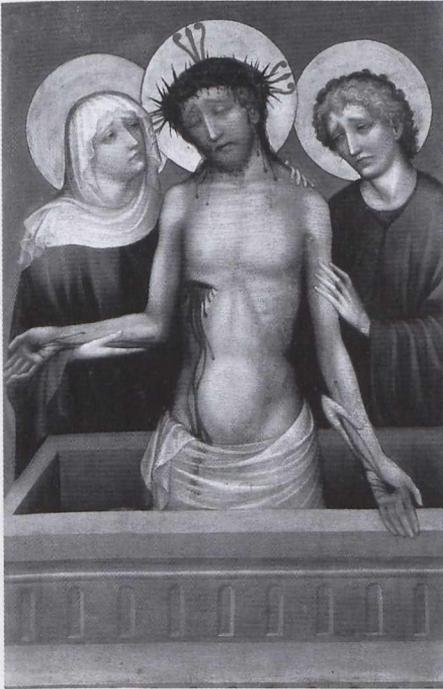
Der Wolkensaum, welcher hierbei eine so „tragende“ Rolle übernimmt, ist in der spätmittelalterlichen Bildsprache das gängigste Mittel, um zwischen dem Bildort und dem Schauplatz einer visionären Erscheinung eine „differentiation of levels“ zu etablieren.<sup>35</sup> Das wellenförmige Wolkenband übernimmt die Funktion eines semiotischen Rahmens, der die Vision als ein Bild deklariert. Das derart Gerahmte, die Figur des Schmerzensmannes, war in der Bildkunst lange als eigenständiges Motiv präsent gewesen, bevor die ersten Gregorsmessen geschaffen wurden. Für eine bildtheoretische

Bewertung des gregorianischen Visionsberichts ist damit zuallererst folgende Frage zu beantworten: Was macht den Unterschied zwischen dem älteren Bildtypus (Schmerzensmann allein) und dem jüngeren (Schmerzensmann als Vision vor Gregor)?<sup>36</sup>

Charakteristisch für die autonome Imago Pietatis ist eine Perspektive des „close up“, wie sie sich am stärksten in den halbfigurigen Formaten artikuliert (*Abb. 6*). Der vom Kreuz Herabgenommene präsentiert sich den Betrachtern in quasi greifbarer Gegenwart. Die Nähe des Christus-Körpers erlaubt eine direkte Form der Ansprache, die zur Empathie in die Schmerzen der Passion einlädt.<sup>37</sup> Der Anblick des zugleich toten (Wundmale) und lebendigen (Standmotiv) Christus sollte die Vergangenheit der Heilsgeschichte in die Gegenwart zurückholen und Betrachtern so einen direkten Zugang zum Gnadenpotential des Opfertodes ermöglichen.<sup>38</sup> Dieses nahsichtige Kommunikationsmodell trug den autonomen Darstellungen des Schmerzensmannes in der älteren Forschung das Epitheton „Andachtsbild“ ein.<sup>39</sup> Im Bildtypus der Gregorsmesse macht sich demgegenüber von Beginn an eine Distanzierung geltend. Der uns interessierende Wolkensaum hält die Figur des Schmerzensmannes in einer Position an der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits. Die Betrachter stehen vor einer Erscheinung, deren erster Adressat der im Bild dargestellte Gregor ist.

Das eben beschriebene Verhältnis innerbildlicher Adressierung lässt den Papst zum Zeugen und Verwalter jener Gnadenquelle werden, welche den Betrachtern in anderen Bildern (autonomer Schmerzensmann) unmittelbar zugänglich ist. In dieser dreistelligen Konstellation von Schmerzensmann, Papst und Betrachter ist jenes Strukturpotential angelegt, welches die Gregorsmesse zu einem der attraktivsten Ablassbilder des späten Mittelalters werden ließ: Sinn der Ablassversprechen, wie sie vielen Gregorsmessen beigefügt sind, ist ja, dem Betrachter eine Reduzierung der Sündenstrafen als Gegenleistung dafür in Aussicht zu stellen, ein bestimmtes Gebet vor dem Bild zu rezitieren.<sup>40</sup> Was die Gregorsmesse von anderen Ablassbildern unterscheidet – ich habe es eingangs schon angedeutet – ist der bildinterne Hinweis auf den päpstlichen Urheber der Indulgenz. Der auf den Schmerzensmann blickende Gregor firmiert als bildlicher Garant des Ablassversprechens.

Die Erweiterung des Schmerzensmannbildes durch ein Visionsformular, so könnte man festhalten, hatte in erster Linie die Funktion, den Kontakt zwischen Schmerzensmann und Betrachter mit einer zusätzlichen autoritativen Beglaubigung zu versehen. Diese Absicherung durch den päpstlichen Visionär bedeutete für die Besteller und „Benutzer“ der Gregorsmessen jedoch eine zusätzliche Distanz zur Figur des Schmerzensmanns: Die Erscheinung in Santa Croce war ein räumlich und zeitlich weit entfernter Vorgang. Hier und jetzt waren die Betrachter mit einer künstlichen



6. (links) Meister des Bamberger Altars, Schmerzensmann mit Maria und Johannes (Rückseite der Mitteltafel des Imhoff-Altars), um 1420, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 116

7. (rechts) Steinrelief mit Gregorsmesse, um 1415/30, Sossau (Kr. Straubing-Bogen), Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

Darstellung des damaligen Geschehens konfrontiert. Wie konnte die aktuelle Gegenwart der Gnadenwirkung garantiert werden, mit der das Bild verknüpft sein sollte? Ein Blick auf die frühen Gregorsmessen zeigt, dass dieses Distanzproblem zusätzliche bildliche Strategien mobilisierte, welche die Annäherung des Christuskörpers an die Gegenwart der Betrachter bewirken sollten.

Die erste dieser Maßnahmen betrifft das Kompositionsschema und die Proportionierung der Figuren. Zieht man andere Visionsdarstellungen der Zeit zum Vergleich heran, fällt an den frühen Gregorsmessen ein extremes Ungleichgewicht zwischen Oben und Unten auf, die Christuserscheinung ist stark vergrößert und in Frontalansicht auf der Mittelachse angeordnet, der Papst muss mit einem Platz auf der Seite vorlieb nehmen (Abb. 5, 7–9).<sup>41</sup> Die Erscheinung für Gregor, so wird hier signalisiert,



8. (links) Epitaph der Barbara Hutten († 1422) mit Gregorsmesse, um 1422, Nürnberg, Moritzkapelle (im Krieg zerstört)

9. (rechts) Gregorsmesse, um 1400, Heilsbronn, Ev. Pfarrkirche (ehem. Zisterzienserkirche), Tympanon des Südquerhauses

ist zugleich eine Repräsentation für den Betrachter. Entscheidend für den argumentativen Zusammenhang, in dem sich die frühen Gregorsmessen bewegen, dürfte jedoch sein, dass diese Fokussierung des Schmerzensmannes durch ein weiteres Element abgestützt wird, das später nie wieder vergleichbare Aufmerksamkeit für sich reklamieren durfte. Direkt unterhalb von Christus hängt vom Sarkophag bzw. vom Altar das Schweiß Tuch der Veronika mit der darauf eingepprägten Vera Icon herab. Das Sichtbarwerden Christi ist also ein doppeltes, das Bild der Erscheinung ist eng mit dem Bild des Abdrucks auf dem *sudarium* korreliert (Abb. 7–9).<sup>42</sup>

An der Genese dieses Arrangements dürften unterschiedliche Faktoren beteiligt gewesen sein.<sup>43</sup> Aus unserer Perspektive ist zunächst die Polarität von visionärem und materiellem Bild herauszustreichen, die damit in den Visionsbericht der Gregorsmesse eingeführt wird. Das Schweiß Tuch tritt in Kontrast zur flüchtigen Epiphanie Christi, es birgt eine materielle Spur, welche dauerhaft auf Erden zurückbleibt. Insofern macht es jenes Problem kenntlich, das dann entsteht, wenn eine Erscheinung in einem materiellen Bildträger repräsentiert werden soll, ohne an Gnadenkraft einzubüßen. Die Vera Icon scheint genau mit der Absicht eingefügt, dem Bild der Gregorsmesse die konservierende Kraft eines solchen materiellen Abdrucks zuzusprechen.



Ein weiteres kommt hinzu: Wie verschiedentlich betont wurde, konnte das *sudarium Christi* auf eine höchst autoritative Tradition als päpstliches Ablassbild zurückblicken.<sup>44</sup> In diesem Zusammenhang ist es auffällig, dass das Tuch in mehreren Kompositionen jener Bildzone zugeteilt wird, in welcher der Papst und der Bischof knien. Im zerstörten Relief der Moritzkapelle in Nürnberg ist der textile Bildträger der Vera Icon derart in die Länge gezogen, dass er regelrecht zu einer Brücke wird, die den Kontakt zwischen dem oberen und dem unteren Register herstellt (Abb. 8).<sup>45</sup> Der Abdruck auf dem Schweiß Tuch wird damit als Speichermedium qualifiziert, welches das flüchtige Sichtbarwerden Christi dauerhaft für die unten Knienden festhält.<sup>46</sup> Über die beiden Kirchenmänner, die hier für die Gnadenverwaltung der Kirche einstehen, kann die erlösende Kraft dieses Anblicks auch auf die Stifter übergehen.

Auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, dass zwischen Schmerzensmannvision und Vera Icon immer auch ein paragonales Verhältnis besteht, das den Betrachtern die besondere Leistungsfähigkeit zweier Christus-Medien vor Augen führt: Während der Abdruck auf dem Tuch allein die *sancta facies* Christi wiedergibt, zeigt die Vision Christus in körperlicher Gestalt. Während die Vera Icon in erster Linie einen authentischen Anblick Christi bietet, suggeriert der Schmerzensmann eine quasi

taktile Präsenz.<sup>47</sup> In verschiedenen plastischen Gregorsmessen ist diese Differenz durch eine Abstufung zwischen flach reliefierter und rundplastischer Behandlung des Steins herausgearbeitet. Das Tympanon der Zisterzienserkirche Heilsbronn (um 1400) spitzt die Dialektik der Christus-Medien noch weiter zu (Abb. 9):<sup>48</sup> Beim Durchschreiten des Portals richtet sich den Kirchenbesuchern über dem Türsturz das Antlitz auf dem *sudarium* entgegen. Im oberen Teil des Reliefs halten zahlreiche Engel ein sehr viel größer dimensioniertes Tuch hinter dem Oberkörper des Schmerzensmannes gespannt. Eher als um ein kleines Schweiß- handelt es sich um ein Grabtuch, das zur Umhüllung des gesamten Körpers bestimmt ist. In ihm scheinen die Engel nun das Bild der Schmerzensmannvision einzudrücken und so die irdische um eine himmlische Vera Icon zu ergänzen. Die Wertigkeit der beiden Christusbilder schlägt hier zugunsten der lebendigen Erscheinung des Schmerzensmannes um, die über dem toten Abdruck der Vera Icon schwebt.<sup>49</sup>

### Zweierlei Imagination. Die Gregorsmessen der zweiten Phase

Zwischen dem zweiten und dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts lässt sich ein grundlegender Umbau des Bildtypus Gregorsmesse beobachten. Im Hinblick auf die Topologie des Visionsgeschehens besteht die augenfälligste Neuerung darin, dass der Ort der Christuserscheinung nun direkt auf den Altar verlegt wird. Die gängigste Lösung dafür sieht so aus, dass auf dem hinteren Rand des Altartisches die Tumba steht, in welcher Christus in Halb- oder Dreiviertelfigur sichtbar wird. Die Verklammerung von Altar und Sarkophag kann als Explikation einer Messauslegung gelten, die in der Ostkirche besondere Verbreitung gefunden hatte: Der Ort, an dem die Messe zelebriert wird, repräsentiert liturgisch das Grab Christi.<sup>50</sup> Ebenfalls sehr zahlreich vertreten ist die Darstellung des unmittelbar auf dem Altartisch stehenden Schmerzensmannes in Ganzfigur. Der Sarkophag ist in diesem Fall meist weggelassen. Statt des Grabes ist es hier Christus selbst, der ein direktes Berührungsverhältnis mit dem Altartisch eingeht.<sup>51</sup>

Der Ortswechsel der Christuserscheinung ist nur der Kern eines umfangreicheren Sets von Veränderungen, welche den doppelten Dialog der Gregorsmesse auf elementare Weise umstrukturieren. Zunächst zum bildinternen Zwiegespräch zwischen Christus und Gregor: Die in den frühen Formulierungen des Themas wichtige Distanzierung des Christuskörpers als himmlisches Bild weicht einem irdischen Auftritt *sub specie corporis*, einer nirgendwo mehr zurückgenommenen leiblichen Präsenz, wel-

che die Grenze zwischen dem Visionsbild und dem Ort des Visionärs einebnet. Zu dieser Einebnung gehört auch, dass Gregor im Körpermaßstab nunmehr Christus gleichgestellt wird. Zwischen der Körperlichkeit Christi und derjenigen Gregors besteht kein erkennbarer Unterschied mehr.

Mit der simulierten Gegenwart Christi auf dem Altar ist für die Betrachter der Appell verbunden, imaginär am Hier und Jetzt der Visionshandlung teilzunehmen. Diese Teilhabe am Visionsgeschehen wird dort besonders stark gemacht, wo die Bilder den Ort des Altars in einen bildumspannenden Raum integrieren. Die Etablierung einer „projektiven Syntax“<sup>52</sup>, einer Bildsprache, welche nach den Kriterien räumlicher Ansichtigkeit organisiert ist, lässt den Betrachter zu einem imaginären Augenzeugen des wunderbaren Geschehens werden. Aus dem Raum vor dem Bild tritt der Betrachter imaginär in den Raum des Visionsberichts ein. Eine solche Augenzeugenperspektive kann sehr stark auf ein Mit- und Nacherleben der visionären Erfahrung Gregors gerichtet sein.

Komplementär zu dieser Strategie der „Immersion“ halten die Bilder aber noch eine andere Form imaginärer Betrachtersprache bereit. Die Mehrzahl der Darstellungen umgibt Christus nun mit einem mehr oder weniger umfangreichen Katalog von Arma, die Vera Icon büßt ihre herausgehobene Position ein.<sup>53</sup> Die Logik dieser Verschiebung ist klar: Während die Vera Icon dafür einsteht, das wahre Abbild Christi als materiellen Abdruck festzuhalten, appellieren die Arma an die menschliche Imagination als Speicher des wahren Christusbildes. Werkzeuge wie Akteure der Passion implizieren jeweils eine bestimmte Handlung, welche die Leiden Christi vermehrt. Aufgrund des isolierten und fragmentierten Darstellungsmodus der Arma bedarf es jedoch der Erinnerungs- und Vorstellungskraft des Betrachters, um die gemeinten Handlungen vor dem inneren Auge zu komplettieren. „Im Zusammenwirken von Superimago und Subimagines“, so Jochen Berns, sind die Arma gleichsam die äußeren Antriebsräder für einen „inneren Film“, der als „Erinnerungsfluss der gesamten Passionshistorie im Betrachter zustande kommt“.<sup>54</sup> Die scheinbare Gegenwart Christi gerät somit in ein Kraftfeld fragmentarischer Evokationen der Vergangenheit. Die Arma fordern den Betrachter dazu auf, das äußere Bild des Gemarterten ins Innere zu holen und dort mit der Fülle seines vergangenen Leidens zu überblenden.

Die Spannung zwischen Körper-Präsenz und Erinnerungs-Bild, zwischen imaginärer Entäußerung in die Gegenwart und imaginärer Verinnerlichung des Vergangenen wird von den Gregorsmessen der zweiten Generation auf höchst vielfältige Weise verarbeitet. Aus der großen Fülle unterschiedlicher Lösungen möchte ich im folgenden

drei Aspekte herausgreifen: die Medialisierung des visionären Kontakts, die Lokalisierung der Arma im Gehäuse des Erzählraumes und die visionäre Verortung der Christusfigur durch integrierte Altarbilder.<sup>55</sup>

### Geborgte Christus-Ähnlichkeit. Die Ausgestaltung des internen Bilddialogs

Der erste Nutznießer der Verlegung der Vision vom Himmel auf den Altar ist der Visionär selbst. Die Erscheinung des Schmerzensmannes findet nun im priesterlichen Hoheitsbereich des Papstes statt. Gregor übernimmt damit eine neue Rolle innerhalb des Visionsgeschehens: Von einer passiven Instanz der Beglaubigung rückt er auf zu einem aktiven Mitspieler, dessen Handeln das Zustandekommen der Vision überhaupt erst ermöglicht.

Der Verzicht auf jegliche Ausgrenzung Christi aus der irdischen Sphäre des Altarbereichs kann die Frage aufwerfen, ob Bilder dieser Art überhaupt noch als Schilderung einer Vision bewertet werden können. Ein Blick auf andere Visionsdarstellungen des Spätmittelalters zeigt zumindest, dass dort schon länger ein Trend zur räumlichen und körperlichen Entgrenzung von Visionär und Erscheinung zu verzeichnen ist – die populärsten Zeugen hierfür sind die Stigmatisierung des Franziskus sowie die *Lactatio* und der *Amplexus Bernhardi*.<sup>56</sup> Der in Berührung, Abdruck und Einverleibung sich manifestierende körperliche Kontakt authentifiziert das Visionserlebnis und spricht es vom Verdacht bloßer Einbildung los. In den Gregorsmessen der zweiten Generation wird diese Strategie offenkundig aufgegriffen – wenn auch, wie zu zeigen sein wird, auf charakteristische Weise modifiziert.

Durchweg wird Gregor in den Darstellungen aus Phase II direkt vor den Altartisch gerückt. Gegenüber den übrigen Teilnehmern der Messhandlung befindet er sich damit in größerer Nähe zur Christus-Erscheinung. Elemente wie die seitlich vorgezogenen Velen können dazu beitragen, den Altartisch als ausgegrenzten Bereich zu markieren, zu dem der Papst privilegierte Zugangsrechte besitzt – in mehreren Fällen wird diese Grenze durch die Figur eines „Spions“ hervorgehoben, der den Vorhang zur Seite schiebt (*Abb. 12*). Doch die Situierung der Vision inmitten eines öffentlichen Raumes, der von zahlreichen Akteuren besetzt ist, sorgt dafür, dass das Privileg der Christus-Nähe eine relative Größe bleibt. Was nicht stattfindet, ist der qualitative Sprung von der Nähe zu einer direkten Berührung Christi, wie sie Franziskus und Bernhard vergönnt war. Verschiedene Gregorsmessen-Retabel aus dem Kölner Raum,



10. Nachfolge des Robert Campin (Kopie), Gregorsmesse, um 1500/10, Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Inv. Nr. 6298

auf deren Außenseiten der *Amplexus Bernardi* dargestellt ist, führen dieses Gefälle zwischen einer nur approximativen und einer erfüllten Nähe Christi unübersehbar vor Augen.<sup>57</sup> Für die bildtheoretische Bewertung sind damit mehrere Fragen aufgewor-



fen: Warum wird in der Gregorsmesse Nähe einerseits hergestellt, aber nicht für einen direkten Kontakt fruchtbar gemacht? Und wie ist es zu erklären, dass die Gregorsmesse trotz dieses „Mangels“ alle anderen Visionsdarstellungen der Zeit an Popularität und Wertschätzung übertreffen konnte?

Es lohnt sich, im Hinblick auf diese Fragen noch einmal diejenige Zone in den Blick zu nehmen, in der die Begegnung zwischen dem Papst und Christus stattfindet. Die Berührung, welche Gregor auf einer körperlichen Ebene versagt bleibt, kann als visueller Kontakt auf der Fläche des Altartischs inszeniert werden. So benutzt die in verschiedenen Kopien überlieferte, ursprünglich wohl um 1440/50 entstandene Komposition der Campin-Werkstatt die trapezförmige Fläche der Mensa als Zone einer Einschreibung, auf der von allen Teilnehmern der Messhandlung einzig und allein der Kopf Gregors Platz findet (*Abb. 10*).<sup>58</sup> In einer überaus beziehungsreichen Konstellation sind der Mund und das Auge des Papstes den eucharistischen Gaben auf dem Korporaltuch angenähert, während die nicht weniger sorgfältige Paarung der Hände Gregors mit den Füßen Christi durch das Schwarz-Weiß der Altarkante auf Abstand gehalten wird. Im Zentrum der kleinen Tafel steht folglich die Erzählung eines Kontakts, der in doppelter Hinsicht ein vermittelter ist: Zum einen werden die

11. (links) Bernd Notke,  
Gregorsmesse, um 1470/80,  
Lübeck, Ev. St. Marienkirche  
(1942 verbrannt)

12. (rechts) Meister des  
Bartholomäus-Altars, Gregors-  
messe, um 1500/05, Trier,  
Bischöfliches Dom- und  
Diözesanmuseum, Inv. Nr. 64



eucharistischen Gaben als Medien definiert, welche die Distanz zwischen dem Papst und Christus überbrücken. Zum anderen können Betrachter bemerken, dass das Gemälde der Gregorsmesse selbst ein solches Medium ist: Einzig und allein die perspektivische Projektion des Bildes ist es ja, welche Gregor und den Ort, an dem Christus erscheint, in Berührung kommen lässt.

Das Prinzip eines solchen medialen Kontaktes in sakramentaler wie in bildlicher Hinsicht finden wir in zahlreichen Gregorsmessen durchgespielt. Bernd Notke zirkelt in seinem monumentalen Gemälde aus der Lübecker Marienkirche das tonsurierte Haupt des Papstes exakt in die obere Ecke der Mensafläche (Abb. 11).<sup>59</sup> Diese ist auch der Ort, auf dem Christus steht. Um die Füße Christi zieht das Altartuch mehrere Falten, die das materielle Berührungsverhältnis zwischen dem Visionsbild und der Mensa unterstreichen. Die Unmittelbarkeit dieser „Fußspuren“ verschärft noch einmal

die Spannung zwischen der körperlich greifbaren Präsenz Christi und der bloß mittelbaren Partizipation des Papstes – in diesem Fall sind es die betenden Hände Gregors, welche über die Patene und das Korporale in Beziehung zu den eucharistischen Gaben treten.

Eine Stufe höher transponiert ist die Vermittlung zwischen Christus und Gregor in dem kleinformatigen Tafelbild, das dem Meister des Bartholomäus-Altars zugeschrieben wird (*Abb. 12*).<sup>60</sup> Der Blickpunkt der perspektivischen Konstruktion liegt hier etwas unterhalb des Altartisches und damit noch tiefer als derjenige Gregors. Der Zwischenraum zwischen Schmerzensmann und Visionär wird diesmal durch die Grabkufe definiert, welche als dunkle Folie Gregors Profil hinterfängt, während Christus von oben seine Linke in sie eintaucht. Genau in der Mitte zwischen beiden Positionen ist der Kelch abgestellt, der damit erneut als entscheidender Mittler zwischen Christus und dem Papst ausgewiesen ist. Ein weiteres Mal lässt sich hier eine künstlerische Strategie beobachten, welche die visionäre Begegnung ausbremst und den Kontakt auf einer medialen Ebene hält.

Eine zweite Annäherungsstrategie zielt auf die körperliche Assimilierung des Papstes an Christus. Die Handhaltung Gregors tendiert innerhalb des deutsch-niederländischen Raumes häufig in Richtung eines Oransgestus: Beide Hände sind erhoben und nach außen gespreizt.<sup>61</sup> In einen expliziten Diskurs über die Christus-Ähnlichkeit mündet dies überall da, wo der Gestus des Papstes sein Urbild in der wundenweisen Haltung des Schmerzensmannes findet – etwa im Kirchenväterretabel des Sippenmeisters aus dem Zisterzienserkloster Heisterbach (*Abb. 13*). Durch gestische Spiegelung wird in den Visionsbericht der Gregorsmesse das Prinzip einer körperlichen *Imitatio Christi* eingeführt.

In der Geschichte der mittelalterlichen Visionsdarstellung spielt die Idee einer körperlichen *Imitatio Christi* seit dem 13. Jahrhundert eine verstärkte Rolle – der große Vorreiter dieses Trends ist erneut Franziskus und sein Stigmatisierungserlebnis. „Franziskus wird in der Regel kniend in der felsigen Landschaft des Berges Alverna dargestellt. Die Handflächen sind nach vorne gehalten, was die übliche Gebetsgebärde der Orantehaltung darstellt. Gleichzeitig ist darin aber auch eine Angleichung an den Gekreuzigten angedeutet: der Heilige nimmt die Haltung des Gekreuzigten ein, um dadurch seine körperliche Angleichung auszudrücken.“<sup>62</sup> Wenn Gregor mit ausgebreiteten Armen die Haltung Christi spiegelt, so scheint er damit eine Angleichung an Christus zu erreichen, die derjenigen des Franziskus in nichts nachsteht. Eine direkte Konfrontation der beiden Heiligen wird in mehreren Werken dadurch herbeigeführt, dass Gregorsmesse und Stigmatisierung zusammen dargestellt sind – als Beispiel mag



13. Meister der Heiligen Sippe (Werkstatt), Gregorsmesse, um 1500, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 167

der kleine Flügelaltar der Kalkarer Nikolai-Kirche dienen, der die Gregorsmesse auf der Mitteltafel, die Stigmatisierung dagegen auf dem rechten Seitenflügel zeigt.<sup>63</sup>

Schnell wird bei einer solchen Gegenüberstellung deutlich, dass die Angleichung an Christus bei Gregor in eine andere Richtung läuft als beim Gründer des Franziskanerordens. Die Bestätigung der *Christoformitas* erfolgt im Fall von Franziskus über die Einprägung der Stigmata, mittels derer die Erscheinung des Gekreuzigten den Körper des Heiligen quasi siegelt. Bildlich wird dieser Vorgang über die Blutbahnen angedeutet, die sich von den Wundmalen zu den entsprechenden Punkten des Heiligenkörpers ziehen. Das Blutbahnmodell ist auch ein Standardelement von Bildern der Gregorsmesse, hat hier aber einen anderem Zielpunkt (*Abb. 12, 14*): Das Blut

Christi trifft nicht auf den Körper des Visionärs, sondern in das Innere des Messkelchs – um von dort eventuell Richtung Fegefeuer weitergeleitet zu werden. Die gezielte Steuerung der Blutbahn(en) ist besonders evident bei Notke, wo das Blut der Fußwunden gegen alle Gesetze der Schwerkraft in gerader Linie zum Kelch aufsteigt (*Abb. 11*). Die körperliche Angleichung Gregors an Christus bleibt damit auf halber Strecke stecken, am Ende steht der materielle Kontakt zwischen dem Göttlichen und dem Altarsakrament. Der Kelch mit dem gewandelten Wein ist dasjenige Medium, welches eine Weiterleitung der göttlichen Gnade in ein Außen (Seelen im Fegefeuer) ermöglicht – wiederum gilt diese mediale Leistung auch für das Verhältnis zwischen dem Bild und seinen Betrachtern.

Der Altar der Gregorsmesse lässt sich damit als ein Ort charakterisieren, an dem die leibliche Präsenz der Erscheinung und die mediale Repräsentanz unterschiedlicher Zeichenträger aufeinander treffen: allen voran natürlich die eucharistischen Gaben, aber auch das Missale, das in verschiedenen Fällen den Blick Gregors bindet, sowie das Altarbild, von dem weiter unten noch die Rede sein soll. Nicht zuletzt aber kann der Körper des Papstes selbst einen medialen Status erhalten mittels der Kasel, welche rückwärtig oft mit einem Kruzifix verziert ist (*Abb. 1, 11, 13, 19*). Die figürliche Füllung des Kaselkreuzes unterstreicht den Anspruch des Papstes auf *Imitatio Christi*, gibt dieser jedoch eine institutionelle Ausrichtung: Anders als Franziskus, dessen Körper selbst christusähnlich gemacht wurde, erwirbt Gregor seine Christusähnlichkeit lediglich, indem er den fest kodifizierten Habit des Priesters überstreift.<sup>64</sup> Vereinfacht formuliert handelt es sich um eine Christusähnlichkeit, die dem Körper nicht anhaftet, sondern ein qua Amt verliehenes Zeichen ist.

Halten wir fest: Charakteristisch für die Gregorsmessen in Phase II ist das Spannungsfeld zwischen einer Rhetorik der Nähe und dem Aufklaffen einer unüberschreitbaren Distanz. In räumlicher wie in körperlicher Hinsicht wird die Annäherung zwischen Christus und Gregor vom medial besetzten Zwischenraum des Altar aufgefangen. Diese Unterbrechung einer sich anbahnenden Vereinigung bringt auf vielfältige Weise die Funktion von Kirche als Vermittlungsinstanz ins Spiel: Gregor ist nicht persönlicher Nutznießer der Gnadenquelle Christus-Vision, sondern hält diese gleichsam auf „standby“. Damit eröffnen die Bilder dem Betrachter die Option, selbst in einen Dialog mit dem Schmerzensmann einzutreten.

## Dispositive der Rezeption. Mono- und bifokale Blickführung

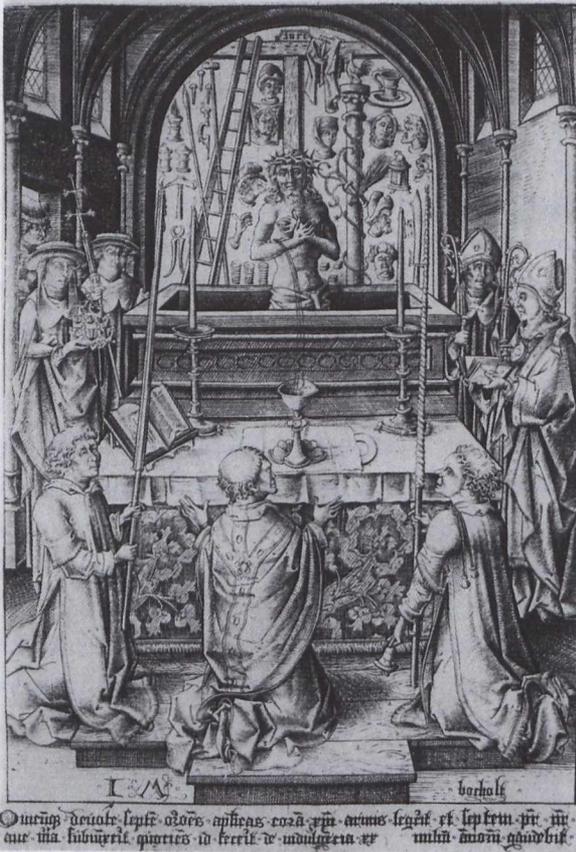
Die wichtigste rezeptionsästhetische Neuerung der Gregorsmessen in Phase II ist die Einrichtung ansichtiger Raumgefüge, welche die Position eines imaginären Augenzeugen entwerfen. Den Schöpfern der Bilder bot sich damit die Möglichkeit, das Visionsgeschehen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu präsentieren. Idealtypisch lassen sich zwei Modelle der Orientierung zur Vision unterscheiden:

1. Die althergebrachte frontale Präsentation von Altar und Erscheinung wird beibehalten, aber nunmehr entlang einer Raumachse entwickelt, die in die Tiefe des Bildraumes vorstößt. Wie die folgenden Fallbeispiele zeigen können, geht es dabei nicht im eigentlichen Sinne um eine „Narrativierung des Tiefenraums“.<sup>65</sup> Das zentrale Anliegen war vielmehr die Versammlung aller Dialogpartner der Gregorsmesse entlang der Mittelachse des Bildes: Gregor, der in den frühen Gregorsmessen seitlich kniete, wird als Rückenfigur ins Zentrum des Bildes gerückt und damit zu einer subjektiven Identifikationsfigur für den hinter ihm stehenden, parallel zu ihm blickenden Betrachter stilisiert.

2. Als neuer Blickwinkel wird eine laterale Sicht auf den Dialog zwischen Christus und dem heiligen Papst eingeführt. Die Blickachse des Betrachters und die Blickachse Gregors stehen – annähernd – im rechten Winkel zueinander. Das Ergebnis ist eine stärkere „Objektivierung“ des Visionsberichts, den der Betrachter aus einer distanzierteren Position verfolgt.<sup>66</sup>

An der unterschiedlichen Handhabung des Blickwinkels lässt sich aufzeigen, dass die neuen Gehäuse, welche das Visionsgeschehen umfassen, immer mehr sind als ein Spiel mit der Augenzeugenrolle des Betrachters, mit der Simulation eines äußerlich beobachtbaren Geschehens: Sie fungieren zugleich als innere Räume, welche dem Betrachter Modelle seiner eigenen Imaginationstätigkeit zur Verfügung stellen.<sup>67</sup> Besonders konsequent wird diese Polyvalenz der Raumstrukturen in einer Reihe von Gregorsmessen genutzt, welche die Arma in einer eigenen Raumzone bündeln. Es entstehen auf diese Weise mimetisch nicht näher bestimmbare „memory screens“: leere Flächen, auf welche die Mehrzahl der Arma projiziert sind, ohne dass sich eindeutig entscheiden ließe, ob sie vor einem offenen Durchblick schweben oder ob sie auf einen festen Hintergrund angeheftet oder aufgemalt sind. Idealtypische Lösungen für die Verwendung dieser Projektionsfläche lassen sich im druckgraphischen Oeuvre Israel van Meckenems beobachten.<sup>68</sup>

Ein Blatt mittleren Formats veranschaulicht jenes Modell, welches man das monofokale nennen könnte (*Abb. 14*).<sup>69</sup> Die gesamte Komposition ist streng achsialsym-



14. Israhel van Meckenem,  
Gregorsmesse,  
3. Drittel 15. Jh.

metrisch aufgebaut, ein von Kreuzrippen überspannter Saal fluchtet genau in der Figur Christi. Als Projektionsfläche für die Arma dient ein großes Bogenfeld an der Rückseite, das sich in die architektonische Logik des übrigen Raumes nicht recht einfügen will. Im Gegensatz zu jenen konservativen Lösungen, welche die Arma ohne räumliche Eingrenzung über die gesamte Breite des Bildfeldes verteilen, bewirkt die Verengung der Projektionsfläche bei Meckenem eine starke Fokalisierung auf den Schmerzensmann, ein Konvergieren in Christus, das auch von den Fluchtlinien mitgetragen wird.

Der gesamte Raum des irdischen Bildpersonals ist gegenüber dem Bogenfeld mit der Christusfigur als sekundärer Bereich ausgewiesen. Der Eindruck einer Abstufung zwischen Sphären unterschiedlicher Wertigkeit wird im hohen Maße dadurch begünstigt, dass die Beschaffenheit des „memory screens“ nicht näher spezifiziert wird.

15. Israhel van Meckenem,  
 Gregorsmesse,  
 3. Drittel 15. Jh.



Weil die Projektionsfläche der Arma dem Schattenwurf des übrigen Kirchenraumes enthoben ist, bleibt ihr genauer Ort letztlich ungreifbar.<sup>70</sup>

Die Tatsache, dass sich der Körper des Schmerzensmannes sowohl inner- wie außerhalb des Bogenfeldes befindet, stiftet ein Moment wechselseitiger Grenzüberschreitung zwischen den Bildsphären. Von unten her, wo er klar im kubischen Aufbau von Sarkophag und Altar verankert ist, partizipiert der Körper Christi an der dreidimensionalen Realität des Kircheninneren. Von oben her kreisen die Arma seine Gestalt ein und holen sie kraft ihres Fragmentcharakters zurück in eine Sphäre des unwiederbringlich Vergangenen. Die geschlossene Einfassung setzt das Innere des Bogenfeldes in Analogie zu einem gerahmten Bild. Die Zeichen der Passion werden damit dem Bereich der visionären Erscheinung zugewiesen, dem sie nicht genuin angehören. So ist der Körper Christi kunstvoll als Kippfigur inszeniert, wobei der

Blutstrahl aus der Seitenwunde eine Brücke schlägt, welche die Vergangenheit des Passionsgeschehens mit der Gegenwart des Kirchenraumes verbindet.

Eine zweite elementare Option im Verhältnis Christus/Arma spielt ein kleineres Blatt Meckenems durch (*Abb. 15*).<sup>71</sup> Sieht man einmal vom Wechsel des Schmerzensmann-Typus ab, bietet der Stich ein Rearrangement der gleichen Grundbausteine innerhalb veränderter räumlicher Koordinaten: Der Altar mit Christus und dem Zelebranten ist wie mit dem Schwenk einer Drehbühne um 90° nach links rotiert, die Kardinäle mit Tiara und Tragekreuz sind vor die Altarstufe getreten, alle anderen Assistenzfiguren eliminiert. Hinter den beiden Purpurträgern ist wieder ein bogenförmiges Feld in der Rückwand des Raumes ausgespart. Noch eindeutiger als im ersten Beispiel gibt dieses sich hier als „Schauöffnung“<sup>72</sup> zu erkennen, die nur dem einem Zweck dient, dem Betrachter Einblick in ein sonst Verborgenes freizugeben.

Während sich das visionäre Geschehen am Altar nun parallel zur Bildfläche entfaltet, ist der „memory screen“ wie im ersten Stich frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Das derart geschaffene bifokale Dispositiv zielt auf eine stärkere Unterscheidung zwischen dem lange zurückliegenden Ereignis der Erscheinung vor Gregor und seiner Wiederaufführung im Rahmen eines ablasskräftigen Bildes.<sup>73</sup> Die Christusfigur auf der Mensa spielt aktiv bei dieser Wiederaufführung mit, ihr doppelter Verweisgestus – mit der einen Hand auf die Seitenwunde, mit der anderen auf die Arma zeigend – ist letztlich Handlungsanweisung für den Betrachter, sich imaginativ in die Erinnerungszeichen der Passion zu versenken. Letztere jedoch sind klar von der Erscheinung ausgegrenzt, die Gregor zuteil wird.<sup>74</sup>

Zwischen der Vision Gregors und der Imagination im Inneren der Betrachter wird ein klarer Trennstrich gezogen: Der Appell Christi an den Betrachter weist diesem einen Weg zur Gnadenkraft der Erscheinung, der merklich abweicht von dem, den der Visionär Gregor einschlägt. Das bifokale Dispositiv trifft demnach eine ganz andere Aussage über das Verhältnis des Betrachters zu Gregor als die monofokale Anordnung: Die dort angelegte Gleichgerichtetheit der Blickachsen suggeriert ja die Möglichkeit eines direkten Nachvollzugs der visionären Erfahrung Gregors und damit ein Verfließen von imaginativer Vorstellungsleistung und visionärer Schau.<sup>75</sup>

Die Arbeit mit mehreren Raumöffnungen und Blickmodi hält zahlreiche Künstler mit Experimenten der unterschiedlichsten Art beschäftigt. Ebenfalls einem „gespaltenen“ Blick ist eine Reihe von Bildern verpflichtet, welche das visionäre Geschehen gemeinsam mit den Arma zur Seite drehen und quer dazu Durchblicke nach Außen freigeben – ein schönes Beispiel hierfür ist das Tafelbild vom Meister der Ulmer Hostienmühlen (*Abb. 1*).<sup>76</sup> Erkennbar werden auch hier unterschiedliche Arten von

Schauöffnung gegeneinander ausgespielt: rechts der Blick auf eine opake Projektionsfläche, welche die Vergangenheit der Heilsgeschichte in fragmentierter Form sichtbar macht, links der Blick auf einen Stadt- oder Landschaftsraum, der sich in perfekter Transparenz und Zugänglichkeit darbietet. Die Projektionsfläche der Arma setzt das Prinzip der allgemeinen Durchsichtigkeit des projektiven Tiefenraumes außer Kraft und wird so zum visuellen Gegenmodell der Wandöffnungen auf der linken Seite. Liefern diese einen Ausblick auf die Außenwelt des Kirchengebäudes, bietet jene einen Anblick, der nur in der Imagination durchdrungen werden kann.<sup>77</sup> Der Schauplatz des Visionärs ist dann die Schnittstelle, an der beide Sphären zusammenkommen. Dass dieser Diskurs über unterschiedliche Sichtbarkeiten eine Leistung der gemalten Bildtafel ist, macht die dritte Bogenöffnung deutlich, welche zwischen die Betrachter und den Bildraum gelegt ist. Die Darstellung der Gregorsmesse wird so noch einmal als Ganze zur Füllung einer Schauöffnung erklärt, an deren Schwelle der betende Stifter mit seinem Spruchband kniet.

### Vision und Artefakt. Die Erscheinung als lebendiges Bild

Die Abgrenzung zwischen unterschiedlichen Daseinssphären kann komplementär zu den eben beschriebenen Verfahren der Raumkonstruktion auch von einem Element übernommen werden, welches den Körper Christi mit einem semiotischen Rahmen umgibt: Viele Bilder, die den Schmerzensmann in Ganzfigur zeigen, schließen den Altartisch rückwärts mit einem Retabel ab.<sup>78</sup> Die Erscheinung Christi wird durch eine solche Hinterlegung mit einem gemalten oder skulptierten Artefakt auf neuartige Weise als Visions-Bild definiert.<sup>79</sup>

Das älteste Werk, welches mit einem Altarbild hinter dem Schmerzensmann operiert, ist die lediglich in Gestalt späterer Kopien überlieferte Erfindung der Campin-Werkstatt (*Abb. 10*). Das für privaten Gebrauch bestimmte Tafelbild bietet ein sehr weitgefächertes Spektrum jenes „einbettenden“ Erzählens, das zu den wichtigsten bildsprachlichen Entdeckungen der altniederländischen Malerei gehört.<sup>80</sup> Bilder in unterschiedlichen Techniken (Glasmalerei in den Fenstern, Skulptur in den Kapitellen) säumen bereits den Aufgang zu der kleinen Kapelle, in der die Papstmesse zelebriert wird. Den Endpunkt dieses Bilderweges markiert der Altartisch mit dem illuminierten Missale und dem in kostbarer Goldschmiedearbeit gefertigten Retabel.

Die große Gemeinsamkeit sämtlicher „eingebetteter“ Artefakte der Campin-Tafel ist ihre fragmentarische Sichtbarkeit: Die Medaillons der Fenster werden von einer der

Säulen überschritten, die Kapitelle kehren nur einen Teil ihrer rundum eingemeißelten Szenen dem Betrachter zu, auf dem Missale ist das Kreuzigungsbild von einer anderen Seite verdeckt. Während die Fragmentierung all dieser Darstellungen ausschließlich auf der kontingenten Entscheidung für einen bestimmten Betrachterstandpunkt beruht, verhält es sich beim Retabel anders: Seine partielle Unsichtbarkeit ist dem Sichtbar-Werden derjenigen Person geschuldet, die zugleich der Protagonist der goldenen Bildreliefs ist. In anderen Gregorsmessen der Zeit wird diese Überschneidung durch den Schmerzensmann zu einer regelrechten Bildlöschung ausgeweitet, welche das gesamte Gemälde auf dem Altar zum Verschwinden bringt.<sup>81</sup> Das Anliegen der Campin-Tafel ist ein anderes: Trotz der Lücke im dritten und vierten Bildfeld bleibt erkennbar, dass das Retabel verschiedene Stationen aus der Passionsgeschichte Christi darstellt – das Verhör vor Pilatus, die Geißelung, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung.

Die Folge der Passionsszenen weist der Erscheinung des Schmerzensmannes einen historischen Ort zwischen Kreuzigung und Grablegung zu. Kraft seines Darstellungsmodus ist Christus aber klar von der historischen Erzählung seiner Leidensstationen geschieden: Im Kontrast zu den kleinen, metallglänzenden Passionsszenen wird die Figur des lebensgroßen, fleischfarbenen Passionskörpers zur Aktualisierung der heilsgeschichtlichen Vergangenheit. Das Sichtbarwerden des Christus-Körpers auf dem Altar kann zugleich als Überbietung aller von Menschenhand gemachten Christus-Bilder ausgelegt werden, womit der Bildstatus der Christus-Vision auf neue Weise definiert wäre – das alte Thema des Acheiropoietons kehrt hier unter den Vorzeichen einer mimetischen Bildsprache zurück.

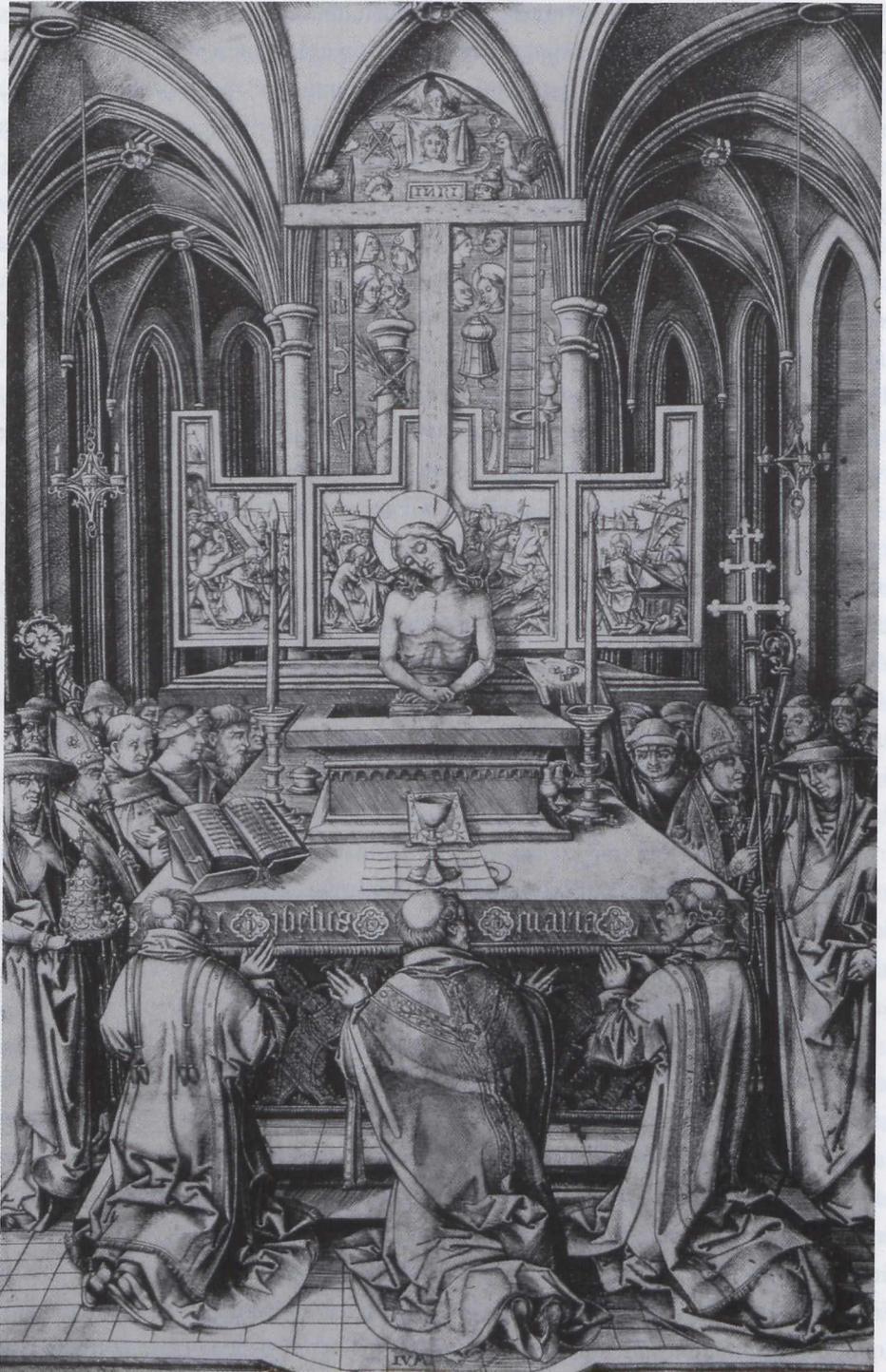
Zusätzlich verkompliziert wird die Schilderung der Christus-Erscheinung dadurch, dass oberhalb des Retabels die vertrauten Signets der Arma erscheinen, welche das unten dargestellte Passionsgeschehen noch einmal in Erinnerung rufen. Der Grund für diese Verdoppelung scheint weniger ein Verlangen nach Anhäufung von Redundanzen als der Wunsch nach Abgrenzung unterschiedlicher Repräsentationsmodelle zu sein: Die Arma partizipieren an der Lebensgröße und Lebensnähe der Schmerzensmannfigur, sind also Teil der visionären Erscheinung. Die sehr viel radikalere Form der Fragmentierung, der sie im Vergleich zu dem verdeckten Retabel unterworfen sind, verlangt dem Betrachter eine Vervollständigungsleistung ab, welche die einzelnen Etappen der Passion in der eigenen Imagination neu entstehen lässt. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass die Darstellungen in Goldschmiedearbeit und die Arma unterschiedliche Modi von Memoria verkörpern: Die einen repräsentieren jene äußere Wirklichkeit der Leidensgeschichte, die unwiederbringlich der Vergangenheit ange-

hört, die anderen hingegen jene innere Wirklichkeit, die sich innerhalb der Vision wiederholt und vom Betrachter imaginativ aktualisiert werden kann.<sup>82</sup>

Im Bild der Campin-Werkstatt wird die Entfernung, welche zwischen dem Jetzt der Christus-Erscheinung und dem Darnals der Kreuzigung liegt, mit jenem unüberbrückbaren Abstand verglichen, der eine lebende Person von einer bildlich dargestellten Figur trennt. Der semiotische Status der Christus-Vision verschiebt sich dadurch vom Nicht-Irdischen zum Nicht-Artifizialen: Der Schmerzensmann ist ein Bild, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es beweglich und körperlich präsent ist. Nur wer genauer hinsieht, wird eine gewisse mimetische Anomalie bemerken: Inmitten eines Bildraumes, dessen Beleuchtungsverhältnisse sorgsam studiert sind, heben sich Christus und die Arma durch das Fehlen von Schlagschatten ab. Bei aller Präsenz-suggestion bleiben der Schmerzensmann und die Passionswerkzeuge am Ende ungreifbar und flüchtig – Bilder, die keine Spur hinterlassen.<sup>83</sup>

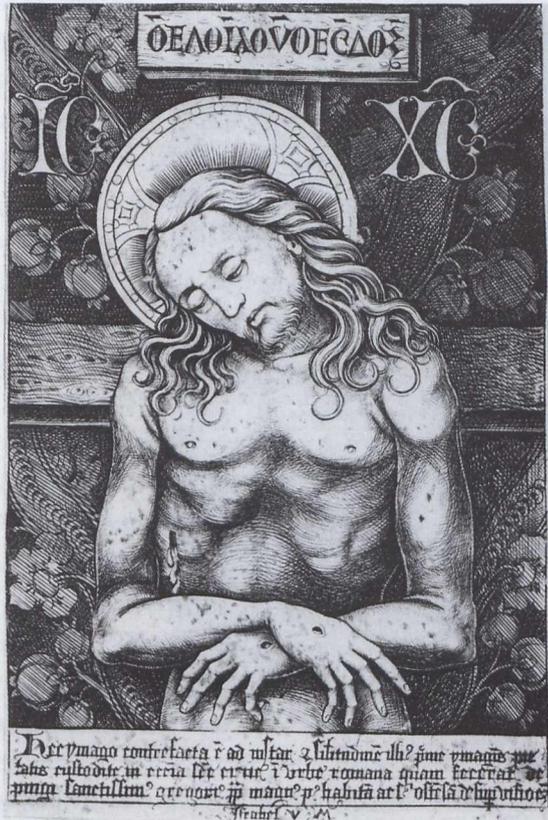
Die Idee eines Retabels mit zyklischer Passionsdarstellung wird in der Folge höchst selten aufgegriffen, was sich gerade an der intensiven Rezeption der Campin-Tafel in Deutschland detailliert aufzeigen ließe.<sup>84</sup> Kurz vor Ende des Jahrhunderts finden wir das Retabel mit Passionszyklus noch einmal bei Meckenem reaktiviert (*Abb. 16*).<sup>85</sup> In seiner mit Abstand monumentalsten Version des Themas zieht der Künstler alle Register dessen, was in einer Gregorsmesse aufgeboten werden konnte: Ort des Geschehens ist eine Hallenkirche mit Umgangschor, in dem eine große Menge kirchlicher Würdenträger und Laien versammelt ist. Auf dem Altartisch staffeln sich übereinander der Sarkophag mit quergestelltem Deckel und ein aufgeklapptes Triptychon mit fünf Passionsszenen von der Kreuztragung bis zur Auferstehung. Im Sarkophag und vor dem Altarbild steht der halbfigurige Schmerzensmann exakt in der Haltung des Urbilds von Santa Croce, wie es Meckenem auf einem eigenen Blatt publiziert hatte (*Abb. 17*). Die Beischrift dieser Darstellung spricht davon, dass Gregor die Ikone gemäß einer von ihm geschauten Vision habe malen lassen.<sup>86</sup>

Das Thema von Vision und Artefakt ist auch in Meckenems großer Gregorsmesse von zentraler Bedeutung und in vielfacher, verbal kaum angemessen zu beschreibender Weise ausdifferenziert. Die Vorstellung, ein menschliches Artefakt – die Ikone von Santa Croce – habe seinen Ursprung in einer göttlichen Erscheinung, wird dabei genau umgedreht: Das von Menschenhand gefertigte Retabel wird zum Ort bzw. zur Folie für die Erscheinung Christi. Genauer gesagt ist es eine Analogie zwischen dem Gemälde und dem darunter befindlichen Grab, über die Meckenem den Diskurs des Visionären entfaltet, wobei als *tertium comparationis* der Vorgang des Öffnens dient: Sowohl der Sarkophag wie das Retabel sind aufgeklappt worden.<sup>87</sup> Die Differenz zwi-



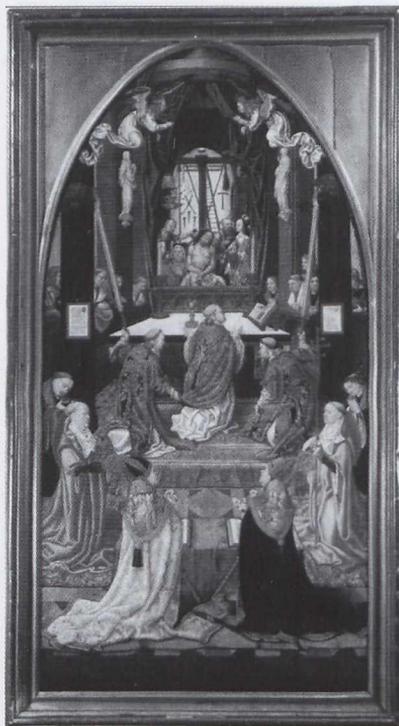
16. (links) Israhel van Meckenem,  
Gregorsmesse, um 1495

17. (rechts) Israhel van  
Meckenem, Imago Pietatis, 1495,  
Berlin, Staatliche Museen  
Preußischer Kulturbesitz,  
Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 135



schen der flächigen Darstellung des Passionsretabels und dem dreidimensionalen Körper des Schmerzensmannes konnte die Betrachter des 15. Jahrhunderts an das Sichtbarwerden eines plastischen Kultbildes im Inneren eines geöffneten Klappretabels erinnern.

Meckenems Entscheidung, das Haupt Christi unmittelbar vor dem Retabel zu platzieren, führt zu einer einzigartigen Verdichtung des Wechselspiels von Bild und Vision – anders als im Gemälde der Campin-Werkstatt, wo die semiotische Distanz überwiegt. Das geneigte Haupt und die halb geschlossenen Augen, die der Künstler aus seiner Kopie der Ikone übernimmt, werden im Zusammenspiel mit den gemalten Szenen zu Symptomen einer nach innen gerichteten Schau, welche sich die Stationen des eigenen Leidens halb träumend halb wachend noch einmal vergegenwärtigt. Das Retabel als innere Rückblende der Passionsereignisse lässt Christus selbst zu einer Figur der Imagination werden, die das verkörpert, was der Betrachter vor dem Bild tun



18. Meister des Aachener Altars, Gregorsmesse, um 1500, Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv. Nr. 215

soll. Auf vielfältige Weise ist Christus in die engmaschige Sequenz der gemalten „Traumbilder“ einbezogen – unter anderem dergestalt, dass die sich entkleidende Christusfigur der Mitteltafel dem Toten im Sarkophag ihren Rock weiterzureichen scheint, der dann mit den zugehörigen Würfeln unterhalb des Retabels abgelegt ist, also tatsächlich die Realitätsebene gewechselt hat.

Umgekehrt ist nicht zu übersehen, dass die Erscheinung des Schmerzensmannes auch hier eine tiefe Zäsur im narrativen Gefüge des Altarbildes verursacht – allein schon dadurch, dass sie die zentrale Kreuzigungs-Szene unsichtbar macht. Mehr noch: Während die Campin-Tafel gerade Christus vom Prinzip der Schattenprojektion ausnimmt, wirft Meckenems Schmerzensmann einen kräftigen Schlagschatten auf die gemalte Szene der Kreuzannagelung: Demonstration von Dreidimensionalität und „wirklicher Präsenz“, aber auch Erzeugung eines Christus-Bildes und damit neue Variante des Acheiropoietons, die gegen das traditionelle Formular der Vera Icon über dem Kreuz gesehen werden will.<sup>88</sup>

Kompositorisch ist Meckenems Inszenierung von einer Opposition von Horizontale und Vertikale geprägt, an deren Schnittpunkt die Christusfigur steht.

Visualisiert wird so nicht nur der Gegensatz zwischen einer historischen (Retabel) und einer zeichenhaft-sakramentalen Achse,<sup>89</sup> sondern auch der Gegensatz zwischen dem, was Christus als interne Imaginationsfigur bereits an Vergegenwärtigung der Passion geleistet hat, und dem, was dem Betrachter anhand der Arma an Imaginationsarbeit aufgegeben ist. Die leeren Kreuzbalken ragen wie eine Aufforderung in die Zone der Arma, den Körper Christi dort oben ebenso „real“ Gegenwart werden zu lassen, wie es unten in der Vision bereits geschehen ist.

Meckenems Kupferstich kündigt von einem Wandel des Bildkonzepts, dem die Visionserzählung unterliegt. Die Präsenz des Schmerzensmannes wird nunmehr bevorzugt über die Opposition Körper vs. Artefakt inszeniert und somit vollständig in das System der projektiven Syntax integriert. Die Illusion der Augenzeugenperspektive obsiegt damit über den memorativen Appell der Arma-Zeichen. In diesem Sinne kann die Projektionsfläche der Arma selbst zum Artefakt erklärt werden, das hinter Christus aufgestellt ist. Auf Bernt Notkes zerstörter Tafel aus der Lübecker Marienkirche ist ein weißes Fastentuch mit Arma-Dekor vor das seitlich und unten noch sichtbare Retabel gehängt (Abb. 11). Das mehrschichtige Hintereinander von Fastentuch, Retabel und Fensteröffnung erinnert an die Differenzierung von Blickmodi, die andere Gregorsmessen betreiben. Die weiße Projektionsfläche der Arma ist bei Notke jedoch als materielles, von Menschenhand hergestelltes Bild im Bild ausgewiesen, so dass die Unsichtbarkeit von Fenster und Retabel zum Resultat menschlicher Handlungen des Aufstellens und Verhängens wird. So dient der fragmentarische Charakter der Passionszeichen nunmehr lediglich als Kontrastfolie, welche dem Schmerzensmann leibhaftige Präsenz unterstellt. Die Lebendigkeit des Körpers auf dem Altartuch wird geschieden von den toten Zeichen, mit denen das Tuch bemalt ist.<sup>90</sup>

Gegenstrategien zu einer solchen Stillstellung des imaginativen Potentials der Arma entwickeln um die Jahrhundertwende einige Maler aus dem Kölner Raum: Die Arma streifen ihren abbreviaturhaften Status ab und fügen sich zu einem *tableau vivant*, das die Christusfigur von allen Seiten szenisch bedrängt und attackiert (Abb. 13, 18).<sup>91</sup> Seitlich des Altars scheint sich die Versammlung der Peiniger und Verräter Christi in einer Gruppe von Zuschauern fortzusetzen, deren Logen vom Meister des Aachener Altars ähnlich gestaltet werden wie die Sarkophagwandung. Die Betrachterstellvertreter verfolgen das Geschehen am Altar aus solch großer Nähe, dass sie quasi selbst zu Peinigern Christi werden.

Mit der Erscheinung findet hier eine Reaktualisierung und Redynamisierung des Passionsgeschehens statt, die Arma werden, wie Andreas Gormans ausführt, zu *imagines agentes*. Genau damit ist der Betrachter jedoch der traditionellen Aufgabe ent-

hoben, die Dramatik der Passion selbst vor dem inneren Auge zu vergegenwärtigen. Das Gedränge um Christus füllt jene Leerstellen, welche die Arma-Darstellung alten Typs bestimmt hatten, mit einem dichten Netz von Handlungsbezügen.

### Die Rückkehr der Wolken. Späte Gregorsmessen

Die zuletzt betrachteten Beispiele führen recht deutlich vor Augen, wie sehr die bildliche Suggestion der Präsenz Christi innerhalb der zweiten Phase in die Sogkraft mimetisch ausgestalteter Raumillusion gerät. Die direkte Verankerung der Christuser-scheinung unmittelbar auf dem Altartisch konnte unter diesen Vorzeichen leicht miss-verstanden werden. Aus Perspektive unserer Fragestellung ist daher zu vermuten, dass das abrupte Ende, an welches die Geschichte der Gregorsmesse gegen 1520/30 gelangte, mit dem Totlaufen der imaginären Dialogebene zwischen Christus und dem Betrachter zu tun hat.<sup>92</sup> Eine Möglichkeit, den Blick für das Problempotential der gregorianischen Vision zu schärfen, besteht darin, die letzten Exemplare auf Anzeichen einer Zurücknahme oder Selbstkritik zu befragen. Bevor die Gregorsmesse sang- und klanglos aufgegeben wurde, weil sie nicht mehr in einen veränderten Kontext passte, unternahmen einige ihrer späten Exemplare den Versuch einer letzten Wandlung.

Bereits um 1500 lässt sich in der flämischen wie der rheinischen Bildproduktion eine Tendenz erkennen, den Hyper-Realismus der leiblichen Präsenz Christi auf dem Altar durch eine Lichtaureole in Schranken zu weisen.<sup>93</sup> Ein kreisförmiger Halo statet die Vision aus Fleisch und Blut mit jener transzendenten Aura aus, die viele Gregorsmessen der zweiten Phase gezielt unterdrücken. Ein Beispiel hierfür ist die kleine Tafel vom Meister des Bartholomäus-Altars (*Abb. 12*). Der aus dem Sarkophag zu Gregor sich herabbeugende Christus ist von einem dunstigen Lichtkreis umgeben, der auf den dunklen Projektionsgrund der Arma abstrahlt. Diese wirken nicht wie auf eine Fläche geblendet, sondern wie Emanationen, die aus einer vom übrigen Sakralraum abgesonderten Sphäre aufscheinen.

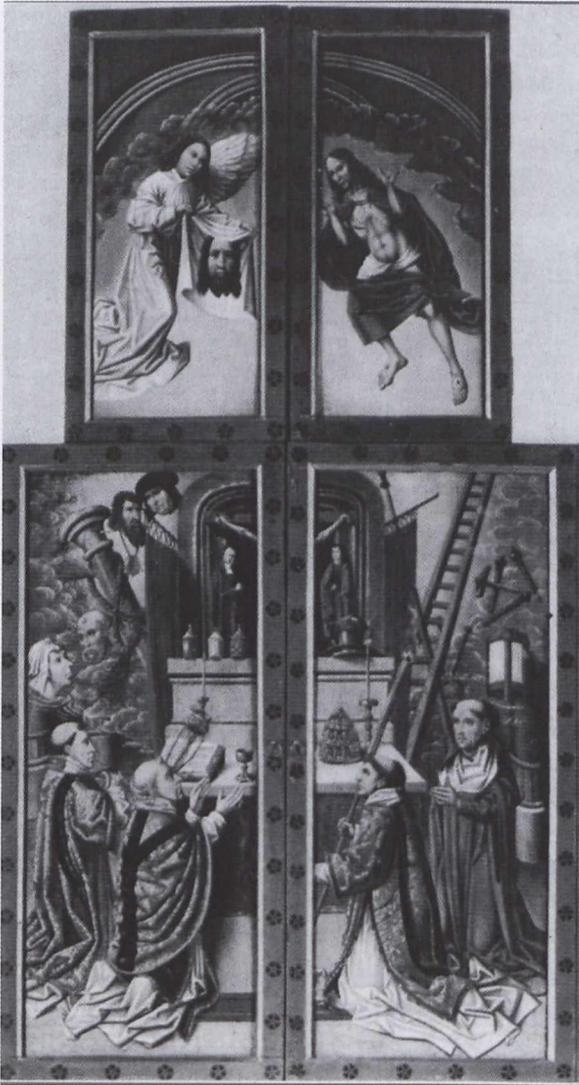
Die Aureole um Christus wird besonders in Flandern zum Ausgangspunkt für eine Rückkehr der Wolken, die aus dem Visionsgeschehen der Gregorsmesse seit längerer Zeit ausgeschieden waren. Verschiedene Antwerpener Retabel umschließen den Lichtglanz hinter dem Schmerzensmann mit einem Wolkensaum (*Abb. 4*).<sup>95</sup> Die nach wie vor fest auf dem Altar verankerte Christusfigur wird dadurch an einen jenseitigen Ursprung rückgebunden. Wolken als Anführungszeichen der visionären Erscheinung finden wir auch in verschiedenen Werken deutscher Provenienz, deren gemeinsamen

19. Simon Franck (alias Meister der Gregorsmessen), Gregorsmesse, um 1525, Aschaffenburg, Staatsgalerie, Inv. Nr. 6271



Anknüpfungspunkt Dürers Holzschnitt von 1511 bildet. In den Gemälden für Kardinal Albrecht von Brandenburg etwa, deren Anfertigung bereits mitten in die Zeit der konfessionellen Kontroversen fällt, schwebt über dem Tumba-Christus ein großer Wolkenhaufen, der von geflügelten Puttenköpfen gesäumt wird. (Abb. 19).<sup>95</sup> Im Inneren der Wolke werden die Arma-Akteure sichtbar, deren fragmentarische Präsentationsform hier eine neuartige syntaktische Einordnung erfährt: Den Puttenköpfen gleich sind die Passionszeichen als Bestandteile eines himmlischen Bildes zu deuten, das die irdische Erscheinung des Schmerzensmannes in der Grabkufe vervollständigt.

Die Erscheinung Christi vor Gregor ist durch den Einbruch von Wolkenelementen einer extremen Polarisierung zwischen unten und oben, leiblicher Präsenz auf dem Altar und ätherischer Erscheinung im Himmel ausgesetzt. Im Passionsretabel des Zisterzienserklosters Ihlow wird diese Spannung dadurch aufgebrochen, dass die



20. (links) Flügel eines Antwerpener Schnitzretabels mit Gregorsmesse, um 1510, Aurich, Ev. Lambertikirche

21. (rechts) Pieter Pourbus, Triptychon der Sakraments-Bruderschaft der Salvatorkirche mit Gregorsmesse, 1559, Brügge, Sint-Salvators-kathedraal

Figur des Schmerzensmannes vom Altar abgezogen wird (Abb. 20).<sup>96</sup> Geschickt spielt der entwerfende Künstler mit den Sehgewohnheiten der Zeit, indem er über der genau achsialsymmetrisch angeordneten Kombination aus Altartisch und Tumba nicht die Vision des Passions-Christus, sondern das Artefakt einer Kreuzigungsgruppe platziert. Die Rahmenleisten des realen Retabels verdecken die Mitte dieses gemalten Altarbildes, vom Gekreuzigten sind nur die Arme sichtbar. Die Erscheinung selbst spielt sich in der oberen Etage des Retabelauszugs ab, Christus schwebt hoch über



dem Altar und wendet sich von dort zu dem unten knienden Papst herab. Ein ovales, mehrfach von den Rahmenleisten überschrittenes Wolkenband bindet den Altartisch, die Kreuzigungsgruppe und Christus zusammen. Mit in diese visionäre Sphäre eingeschlossen sind die Signets der Arma. So wird der Ort der Vision hier zerdehnt in einen himmlischen Bildraum und den Altar, der bloß noch als irdischer Bezugspunkt, als Lokalität der Vision fungiert. Interessanterweise wird genau in diesem Moment der Rückkehr zum Konzept der himmlischen Erscheinung das *sudarium* der Veronika aufgewertet, das ein Engel im linken Flügel des Auszugs dem Betrachter entgegenhält.

Der Befund ist eindeutig: In mehreren späten Gregorsmessen artikuliert sich eine Selbstzurücknahme der Rhetorik der Präsenz. Positiv formuliert könnte man sagen, dass die Gregorsmesse in den betrachteten Fällen den üblichen Standards bildlicher Visionsdarstellung angeglichen wird. Der erscheinende Christus wird wieder stärker aus dem irdischen Raum der Messhandlung ausgegrenzt, in letzter Konsequenz sogar vom Altartisch gelöst. Späte Darstellungen des Themas um 1550 durchschneiden



22. Denys Calvaert, *Gregor und Augustinus als Fürbitter für die Armen Seelen, um 1600, Imola, Chiesa del Suffragio (ehemals Bologna, Santa Maria delle Grazie)*

gewissermaßen noch jenes letzte Band, welches im Ihlower Retabel unten und oben miteinander verknüpfte: etwa ein Retabel Jan II. van Coninxloos von 1552<sup>97</sup> oder das Triptychon, das Pierre Pourbus 1559 für die Sakramentsbruderschaft der Brüsseler Salvatorkirche schuf (Abb. 21).<sup>98</sup> Pourbus nutzt die Zweiteilung der Außenflügel, um eine strikte Trennung zwischen dem eigentlichen Visionsgeschehen und dem Publikum der Messfeier zu etablieren. Gregor setzt gerade zur Elevation der Hostie an, als die Erscheinung des Schmerzensmannes in den Raum der Kirche einbricht. Der Sarkophag mit dem Kreuz ist nicht auf dem Altar aufgestellt, sondern schwebt einige Zentimeter über ihm. Christus, der Gregor mit erhobenen Händen entgegen schreitet, setzt seine Füße auf einen schmalen Wolkensaum, ohne das Tuch über dem Altartisch zu berühren. Gerade die Subtilität, mit der Pourbus die Erscheinung in Wolken nur minimal von der üblichen Verknüpfung von Christus und Mensa abgrenzt, wirkt wie ein „distinguo“, das die Differenz der neuen Darstellungsweise hervorkehrt.

Der Eindruck, gerade das Ineinander von Visionsbild und Präsenz suggestion sei im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung zunehmend als problematisch empfunden worden, verfestigt sich, wenn wir gegen Ende des 16. Jahrhunderts nach Italien blicken. Spätestens ab dem Pontifikat Gregor XIII. ist dort ein wahres *Gregorian Revival* zu beobachten.<sup>99</sup> Gregor I. wird zum vorbildlichen Kirchenlehrer schlechthin erklärt, die protestantische Kritik an diesem Papst genau in ihr Gegenteil umgedeutet. Im Zuge des neuen Gregorkults entsteht auch eine Reihe neuer Gregorsmessen, bei denen sich während einer von Gregor gefeierten Messe eine visionäre Erscheinung einstellt – als Beispiel mag ein Gemälde Denys Calvaerts für die Bologneser Kirche Santa Maria delle Grazie dienen (*Abb. 22*).<sup>100</sup> Das Schweben der Erscheinung über dem Altar greift gewissermaßen das von Pourbus verwendete Argument noch einmal auf. Dass nicht der Passions-Christus, sondern Maria mit dem Kind vor Gregor sichtbar wird, gibt der Vision jedoch eine ganz andere, stärker auf Fürbitte hin angelegte Bedeutung. Genau in diese Richtung weist auch die gestische Aktivität des Papstes, die nicht Autorisierung, sondern Interzession artikuliert. Die Gewährung der göttlichen Gnade bleibt im Ungewissen, denn sie wird in einen Raum zurückverlagert, der noch hinter der schwebenden Marienerscheinung angesiedelt ist.

Die in solchen Werkbeispielen vor und nach der Reformation punktuell zutage tretenden Auflösungserscheinungen werfen noch einmal ein Schlaglicht auf die Motivation, welche die spätmittelalterliche Bildproduktion zu einem so hohen Ausstoß von Gregorsmessen animierte. Der Tod der Gregorsmesse hat so gut wie nichts mit der genuin visionären Dimension des Themas zu tun, wohl aber mit jener spezifischen Kombination von Visionsbericht und Imaginationsappell, welche die Gregorsmesse von anderen Visionsdarstellungen der Zeit grundlegend unterschied. Die visionäre Schau des Papstes sollte die Gnadenwirkung des Schmerzensmannbildes autorisieren, der imaginäre Dialog mit dem Betrachter dieses Gnadenpotential abrufen. Im Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit etablierte sich ein neues Bildkonzept, welches den Betrachter unterschwellig zum Augenzeugen des dargestellten Geschehens werden ließ. Damit eröffneten sich neue Möglichkeiten, die unterschiedlichen Blickbeziehungen des doppelten Dialogs auf einer fiktionalen Ebene vor Augen zu stellen. Das Bild wurde zum Schauraum, der virtuell betreten werden konnte. Das Bildkonzept einer imaginären Verinnerlichung des Leidens Christi büßte dabei langfristig seine Plausibilität ein. Die Gegenwart Christi auf dem Altar war zu einer hochgradig missverständlichen und angreifbaren Konfiguration geworden.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. den Beitrag von ESTHER MEIER in diesem Band.
- 2 Zit. nach GUNHILD ROTH, Die Gregoriusmesse und das Gebet „Adoro te in cruce pendente“ im Einblattdruck. Legendenstoff, bildliche Verarbeitung und Texttradition am Beispiel des Monogrammisten d. Mit Textabdrucken, in: Volker Honemann/Sabine Griese/Falk Eisermann u.a. (Hrsg.), *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*, Tübingen 2000, S. 277–324, hier S. 292 (Nr. 4).
- 3 Zu einem Überblick über die Subtexte von Epitaphien und Einblattdrucken vgl. ROTH, Gregoriusmesse (wie Anm. 2). Das älteste bis heute bekannt gewordene Beispiel ist das Epitaph in Münsterstadt von 1428 (vgl. Anm. 34), auf das bereits J. A. ENDRES, Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst* 30 (1917), S. 146–156, hier S. 150 aufmerksam machte. Ein früher Niederschlag der Legende ist möglicherweise der Traktat des Johannes de Eugubio über die Wunderhostien des Klosters Andechs (1390), vgl. EWALD M. VETTER, *Die Kupferstiche der Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*, Münster 1972, S. 217–218. Im Pilgerbericht Nikolaus Muffels (nach 1452), wird „s. Gregoryerscheinung“ (von Muffel nach San Gregorio Magno verlegt) bereits als fest geprägter Begriff verwendet, vgl. WILHELM VOGT, *Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom*, Tübingen 1876, S. 58. Zu weiteren Belegen dieses Begriffs vgl. den Beitrag von ESTHER MEIER in diesem Band.
- 4 Präziser ist der Bezug in der lateinischen Fassung: Christus sei erschienen „sub effigie pietatis“, das Gebet sei zu sprechen „coram imagine pietatis“, d.h. vor jeder Darstellung eines Schmerzensmannes, vgl. ROTH, Gregoriusmesse (wie Anm. 2), S. 284. Auch die englischen Manuskripte des 15. Jahrhunderts, die FLORA LEWIS, *Rewarding Devotion: Indulgences and the promotion of Images*, in: Diana Wood (Hrsg.), *The Church and the Arts*, Oxford 1992, S. 179–194, diskutiert, stellen einen direkten Bezug her zwischen der Erscheinung Christi und dem zu verehrenden Bild: „sanctus Gregorius [...], quando voluit consecrare corpus Domini nostri, apparuit sibi dominus noster ihesus christi in tali effigie sicut videtur hic depicta.“ (S. 184).
- 5 Beispiele finden sich in England (Manuskripte des 15. Jahrhunderts) und Umbrien (Fresko des Domenico da Leonessa, 1466, San Salvatore in Campi bei Norcia; Umbrische Ablasstafel, letztes Viertel 15. Jh., Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Inv. Nr. 744). Vgl. LEWIS, *Rewarding Devotion* (wie Anm. 4), S. 183–184; VETTER, *Kupferstiche* (wie Anm. 3), S. 215; HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 283.
- 6 UWE WESTFEHLING, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision – Kunst – Realität*, Ausstellungskatalog, Schnütgenmuseum Köln, Köln 1982, S. 16, spricht von der „Vision“ als Kern des Geschehens. Vgl. auch RUDOLF BERLINER, *Arma Christi*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 6 (1955), S. 35–152, hier S. 65–70; CARLO BERTELLI, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in: Douglas Fraser/Howard Hibbard/Milton Joseph Lewine (Hrsg.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 40–55, hier S. 52; KARSTEN KELBERG, *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, Diss. Univ. Münster 1983, S. 1 *et passim*. Von den genannten Autoren setzt sich einzig Berliner kritisch mit dem Visionsbegriff auseinander, er plädiert dafür, nur solche Gregorsmessen als Darstellung einer Vision zu werten, welche einen Blickkontakt zwischen Gregor und Christus herstellen.
- 7 Grundlegend für ein solches Modell SIXTEN RINGBOM, *Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art*, in: F. G. Andersen/E. Nyholm/M. Powell (Hrsg.),

*Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense 1980, S. 38–69; DERS., Direkte und indirekte Rede im Bild, in: *Zeitschrift für Semiotik* 14 (1992), S. 29–40. Wichtig für eine allgemeinere Perspektive zum Thema Bild und Ort HANS BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 57–86.

- 8 In diesem Sinne trifft auch auf die Gregorsmesse der von VICTOR I. STOICHITA, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, übers. von Andreas Knop (Bild und Text), München 1997 geprägte Begriff der Visionsdarstellung als eines „metadiskursiven“ Bildes zu.
- 9 Vgl. ALFONS RAIMANN, *Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*, 2. Aufl., Disentis 1985, S. 381–382. Die bemalte Wand liegt auf der Außenseite eines Turms, an welche 1671 die heutige Kirche St. Georg angebaut wurde. Im unteren Register die Darstellung eines Feiertags-Christus. Eng verwandt die ungefähr zeitgleiche Gregorsmesse im nahegelegenen Rhäzüns, die ebenfalls die Kombination mit dem Feiertags-Christus vornimmt, vgl. ebd. S. 339.
- 10 Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass die Papstfigur bereits in den frühesten Beispielen als Darstellung Gregors intendiert ist, auch wenn spezifische Attribute fehlen und eine schriftliche Benennung erst in Münsterstadt (vgl. Anm. 34) bezeugt ist.
- 11 Zu Zusammenstellung und Bildtradition der Arma ausführlich BERLINER, *Arma Christi* (wie Anm. 6); ROBERT SUCKALE, *Arma Christi. Zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städte-Jahrbuch* 6 (1977), S. 177–208.
- 12 Dies als Einwand gegen das herkömmliche Verständnis der Gregorsmesse als Erweiterung bzw. „Umbauung“ des Schmerzensmannbildes, welche dazu tendiert, die Arma *a priori* dem Visionsbild zuzuschlagen, vgl. zu dieser Diskussion exemplarisch die in Anm. 36 genannte Literatur.
- 13 Zum Appell der Schmerzensmannbilder an den Betrachter vgl. BELTING, *Bild und Publikum* (wie Anm. 5), S. 105–140.
- 14 Vgl. hierzu WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 33–34; BRIGITTE D’HAINAUT-ZVENY, Les messes de saint Grégoire dans les retables des Pays-Bas. Mise en perspective historique d’une image polémique, dogmatique et utilitariste, in: *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Bruxelles* 41/42 (1992/93), S. 35–61; ESTHER MEIER, Die Gregorsmesse im Bildprogramm der Antwerpener Schnitzretabel, in: Barbara Welzel/Thomas Lentjes/Heike Schlie (Hrsg.), *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, Bd. 2), Bielefeld 2003, S. 183–199.
- 15 Die syntagmatische Verknüpfung von Visionsszenen am Beispiel mittelalterlicher Traumdarstellungen herausgearbeitet bei STEFFEN BOGEN, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, S. 85–120.
- 16 Zur Darstellung der Stigmatisierung in der italienischen Bildkunst des 13. und 14. Jahrhunderts vgl. JULIAN GARDNER, The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), S. 217–247; RONA GOFFEN, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto’s Bardi Chapel*, University Park/London 1988, S. 41–42 und 59–63; PHILIPPE FAURE, Vie et mort du séraphin de saint François d’Assise, in: *Revue Mabillon* 62 (1990), S. 143–177; JEAN-CLAUDE SCHMITT, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris 1990, S. 316–320; KLAUS KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, besonders S. 122 und 173–185; CHIARA FRUGONI, *Francesco e l’invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993, S. 203–232; ARNOLD DAVIDSON, Miracles of Bodily Transformation, or, How St. Francis Received the Stigmata, in: Caroline Jones/Peter Galisen (Hrsg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York 1998, S. 101–124.

- 17 Vgl. ALOIS THOMAS, Gregor I., in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Freiburg 1968-1974, Bd. 6, Sp. 437-441.
- 18 Verwandte Geschichten wie die Legende der Hostienbäckerin lieferten allenfalls die *patterns* für den Erzählstoff der Gregorsmesse, aber nicht diesen selbst, vgl. ALOIS THOMAS, Das Urbild der Gregoriusmesse, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 10 (1933), S. 51-70, hier S. 58, sowie VETTER, *Kupferstiche* (wie Anm. 3), S. 221-223.
- 19 Vgl. zu diesem Modell CHARLES F. ALTMAN, Two Types of Opposition and the Structure of Latin Saint's Lives, in: *Mediaevalia et Humanistica* 6 (1975), S. 1-11; HANS ULRICH GUMBRECHT, Die Identität des Heiligen als Produkt ihrer Infragestellung, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Identität* (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8), München 1979, S. 704-708; MICHEL DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975, S. 281-287.
- 20 Zur „thematischen“ im Gegensatz zur „narrativen“ Zuordnung innerhalb mittelalterlicher Bildsysteme, vgl. WOLFGANG KEMP, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994, S. 46-48.
- 21 Beispiele: Meister von 1473, Sippenaltar, 1473, Soest, St. Maria zur Wiese (Äußere Wandlung: Gregorsmesse und Beweinung Christi. Innere Wandlung: Heilige Sippe und Szenen aus dem Leben Annas und Mariens); Hans Traut d.J., Dreikönigsretabel, 1502/03, ehemals Zisterzienserkirche Heilsbrunn, Heilsbrunn, Münster (Äußere Wandlung: Kreuzigung und Gregorsmesse. Zweite Wandlung: Verkündigung, Christi Geburt, Beschneidung und Marienod. Dritte Wandlung: Anbetung der Könige).
- 22 Beispiel: Niedersächsisch, Dreikönigsretabel, um 1480/90, Gandersheim, Stiftskirche (Äußere Wandlung: Verkündigung. Zweite Wandlung: im Zentrum Gregorsmesse und Schutzmantelmadonna, auf den Flügeln Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung. Dritte Wandlung: Anbetung der Könige und Heilige).
- 23 Beispiele: Meister des Hochaltars von Wienhausen, Marienretabel, 1519-21, Wienhausen, Damenstift (Äußere Wandlung: Handwaschung des Pilatus, Dornenkrönung, Gregorsmesse, Kreuztragung. Innere Wandlung: Marienleben), vgl. hierzu den Beitrag von SUSAN MARTI; verschiedene Antwerpener Schnitzretabel, etwa das sog. „Goldene Wunder“ des Jan Gillisz, 1521, ehemals Franziskanerkirche Dortmund, heute Dortmund, Ev. Petrikerche, vgl. dazu Welzel/Lentes/Schlie, *Das „Goldene Wunder“* (wie Anm. 14).
- 24 Zusammen mit der Stigmatisierung des Franziskus in den oberen Zwickeln einer Kreiskomposition, vgl. hierzu jetzt THOMAS LENTES, Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse, in: Urs-Beat Frei/Fredy Bühler (Hrsg.), *Der Rosenkranz. Andacht Geschichte Kunst*, Bern 2003, S. 69-89.
- 25 Beispiele: Meister der Heiligen Sippe (Werkstatt), Gregoriusretabel, um 1495/1505, ehemals Zisterzienserkloster Heisterbach, heute verteilt auf die Museen Wallraf-Richartz Köln, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Bamberg und Alte Pinakothek München (Äußere Wandlung: Amplexus-Vision Bernhards und Buße des Hieronymus. Innere Wandlung: im Zentrum die Gregorsmesse, auf den Flügeln die Kirchenväter); Meister der Heiligen Sippe (Werkstatt), Triptychon, Ende 15. Jh., Kalkar, Pfarrkirche St. Nikolai (Gregorsmesse auf der Mitteltafel, auf den Flügeln Buße des Hieronymus und Stigmatisation des Franziskus); Ludwig Jupan, 1514, Marburg, Elisabethkirche (Äußere Wandlung: Szenen aus der Vita des Sebastian. Innere Wandlung: im Zentrum Gregorsmesse, Georgs Drachenkampf und Mantelteilung Martins, auf Flügeln weitere Szenen aus der Vita Georgs und Martins).
- 26 Vgl. EDWIN REDSLOB, Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, in: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* 1907, S. 3-30 und 53-76, hier S. 21-22; WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 43-44; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse*

- (wie Anm. 6), S. 200–201 (Nr. 134); RAINER WOHLFEIL/TRUDE WOHLFEIL, Nürnberger Epitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 12 (1985), S. 129–180, hier S. 146, Anm. 101 (Nr. 3).
- 27 Zur Postfiguration in der mittelalterlichen Bildkunst vgl. BERND MOHNHAUPT, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters* (Vestigia Bibliae, Bd. 22), Bern u.a. 2000, S. 143–149.
- 28 Beispiele: Schnitzretabel, um 1520, Barmen, Kath. Pfarrkirche St. Martin; Schnitzretabel, um 1520, Bielefeld, Ev. Altstädter Nicolaikirche; Jan Genoots, Schnitzretabel, um 1510/20, Botkyrka (Schweden); Schnitzretabel, um 1520, Bürvenich, St. Stephan; Schnitzretabel, um 1520, Kranenburg, Kath. Pfarrkirche (kriegszerstört); Schnitzretabel, um 1520, Linnich, Kath. Pfarrkirche St. Martin; Schnitzretabel, 1523, Schwerte, Ev. Pfarrkirche St. Viktor; Schnitzretabel, um 1515/20, ehem. Nikolaikirche Stralsund, Ummanz, Dorfkirche Waase; Schnitzretabel, 1525, Xanten, Dom St. Viktor; Schnitzretabel, um 1520, Zell-Merl, Kath. Pfarrkirche St. Michael.
- 29 VALERIE MÖHLE, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hrsg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild, Bd. 1), Berlin 2004, S. 147–169, hier S. 151.
- 30 Die besondere Rolle der gregorianischen Vision lässt sich klar an solchen Programmen ablesen, welche auf den seitlichen Flügeln die Melchisedek-Szene und das heilsgeschichtlich eigentlich höherwertige Abendmahl gruppieren: Schnitzretabel, um 1510, ehemals Zisterzienserkloster Ihlow, Aurich, Ev. Lambertikirche; Schnitzretabel, um 1510/15, Arlon, Musée Luxembourgois; Schnitzretabel, um 1510/20, Elmpt-Overhetfeld, Marienkapelle an der Heiden; Schnitzretabel, 1513, Paris, Musée de Cluny (alle Szenen geschnitzt im Schrein); Schnitzretabel, 1520, Rödingen, Kath. Pfarrkirche; Schnitzretabel, 1520/30, Süggerath, Kath. Pfarrkirche Hl. Kreuz.
- 31 Dies deckt sich auch mit den Beobachtungen SUSANNE WEGMANNs zu den Kontexten der Gregorsmesse in illuminierten Handschriften, welche „die Betonung [...] nicht auf Papst Gregor [...] sondern auf die Passion Christi“ legen.
- 32 Weitere Beispiele: Bemalte Holztür der Sakramentsnische, um 1440, Dausenau, Ev. Pfarrkirche St. Kastor; Holzschnitt, um 1430/50, vgl. WILHELM LUDWIG SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 8 Bde., Leipzig 1926–1930, Bd. 3, Nr. 1466; Holzschnitt, um 1455/70, vgl. ebd., Nr. 1468. Nach 1460 ist diese Darstellungsform nur noch zweimal belegt.
- 33 Meister der Lorcher Kreuztragung, *Tondoerffer-Epitaph*, um 1425, Nürnberg, St. Lorenz, vgl. REDSLOB, Epitaphien (wie Anm. 26), S. 18; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 197 (Nr. 127); RAINER KAHSNITZ/WILLIAM D. WIXOM (Hrsg.), *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/Metropolitan Museum New York, München 1986, S. 149–151; SOFIE BAUER, Anmerkungen zum Tondoerffer-Epitaph in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg und zur mittelrheinischen Tonplastik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1988, S. 151–158.
- 34 Vgl. ENDRES, Darstellung der Gregoriusmesse (wie Anm. 3), S. 151; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 190 (Nr. 112); ROTH, Gregoriusmesse (wie Anm. 2), S. 291.
- 35 Vgl. RINGBOM, Pictorial conventions (wie Anm. 7).
- 36 BERLINER, Arma Christi (wie Anm. 6), S. 65, beschreibt die Erweiterung des Schmerzensmannbildes zur Gregorsmesse als „Rationalisierung [...] im Rahmen einer Vision“. Die übrige Diskussion zu diesem Thema sieht die Gregorsmesse hauptsächlich als Rückführung des Schmerzensmannbildes auf die Ikone in Santa Croce, vgl. ENDRES, Darstellung der Gregoriusmesse (wie Anm. 3), S. 153–155; BERTELLI, Image of Pity (wie Anm. 6), S. 46–55; VETTER, *Kupferstiche* (wie Anm. 3), S. 214–231 oder GERHARD

- WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 162–170.
- 37 Die Sprachfähigkeit des Bildtyps betont vor allem BELTING, *Bild und Publikum* (wie Anm. 5), S. 105–141. Vgl. als neuere Diskussionsbeiträge BERNHARD RIDDERBOS, *The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements*, in: Alasdair A. MacDonald/Herman N. B. Ridderbos/Rita M. Schlusemann (Hrsg.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late Medieval Culture* (Medievalia Groningana, Bd. 21), Groningen 1998, S. 145–181; PETER SCHMIDT, *Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter*, in: Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hrsg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, S. 219–239, sowie den Beitrag von HEIKE SCHLIE in diesem Band.
- 38 Dabei war von Beginn an ein sakramentales Verständnis im Spiel, vgl. ERWIN PANOFSKY, *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308, hier S. 284–285; VETTER, *Kupferstiche* (wie Anm. 3), S. 210–214; BELTING, *Bild und Publikum* (wie Anm. 5), S. 109–114; WOLF, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 36), S. 160–163 und den Beitrag von CLAUDIA GÄRTNER in diesem Band.
- 39 Vgl. SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965; BELTING, *Bild und Publikum* (wie Anm. 5), S. 69–104.
- 40 Durchweg handelt es sich um unechte Ablassversprechen, die auf Gregor und ergänzend manchmal noch auf andere Päpste zurückgeführt werden. Zum Thema Gregorsmesse und Ablass vgl. WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 25–30; D’HAINAUT-ZVENY, *Messes de Saint-Gregoire* (wie Anm. 14), S. 43–49; LEWIS, *Rewarding Devotion* (wie Anm. 4) und den Beitrag von THOMAS LENTES in diesem Band. Allgemein zu Ablassbildern vgl. HARTMUT BOOCKMANN, *Über Ablass-„Medien“*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 34 (1983), S. 709–721; HANS DÜNNINGER, *Ablassbilder*. Zur Klärung der Begriffe ‚Gnadenbild‘ und ‚Gnadenstätte‘, in: *Jahrbuch für Volkskunde* 80 (1985), S. 51–90.
- 41 Gegenüber von Gregor ist in vielen frühen Gregorsmessen die Figur eines Bischofs platziert, von dem keine der überlieferten Quellen etwas weiß.
- 42 Auf die prominente Rolle der Veronika in den frühen Gregorsmessen weist bereits KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 75 hin. Zur Veronika zuletzt GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. von Christoph Hollender, Köln 1999, S. 46–54; JEFFREY HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 317–382; GERHARD WOLF, *Or fu si fatta la sembianza vostra? Sguardi alla „Vera Icona“ e alle sue copie artistiche*, in: Giovanni Morello/Gerhard Wolf (Hrsg.), *Il volto di Cristo*, Mailand 2000, S. 103–114; CHRISTIANE KRUSE, *Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes*, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 105–129; WOLF, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 36), S. 43–145.
- 43 Vergleichbare Verbindungen mit der Vera Icon sind auch in „autonomen“ Schmerzensmann-Darstellungen anzutreffen, vgl. WOLF, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 36), S. 182–185.
- 44 Vgl. GERHARD WOLF, *From Mandylion to Veronica: Picturing the „Disembodied“ Face and Diss-eminating the True Image of Christ in the Latin West*, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hrsg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, S. 153–179, hier S. 170–179.
- 45 Vgl. REDSLOB, *Epitaphien* (wie Anm. 26), S. 17; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 198–199 (Nr. 129).
- 46 Vgl. den Beginn des Ablassgebets Innozenz’ III. für die Verehrung des Schweißtüchels der Veronika, das Matthew Paris in den *Chronica majora* für das Jahr 1216 überliefert: „Deus qui nobis [...] memorialia

- tuum ad instantiam Veronice sudario impressam imaginem relinquere voluisti“ (zit. nach: WOLF, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 36), S. 48, Anm. 165).
- 47 Wolf beschreibt diesen Kontrast als Opposition von „Vera Icon“ und „verum corpus“, vgl. MORELLO/WOLF, *Volto di Cristo* (wie Anm. 42), S. 185.
- 48 Vgl. KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 170 (Nr. 65).
- 49 Das Heilbronner Tympanon scheint an eine Tradition anzuknüpfen, das Bild der Vera Icon über dem Türsturz von Klosterportalen anzubringen, vgl. HAMBURGER, *Visual and Visionary* (wie Anm. 42), S. 346–347. Eine vergleichbare Transformation der Schmerzensmannvision in eine himmlische Vera Icon ist auch in Schlans zu beobachten.
- 50 Vgl. JOSEF BRAUN, *Der christliche Altar*, 2 Bde., München 1924, S. 753.
- 51 Beide Modelle fußen auf unterschiedlichen Traditionen der Schmerzensmann-Ikonographie, vgl. JOSEPH BORCHGRAVE D’ALTENA, La messe de St-Grégoire, in: *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Bruxelles* 8 (1959), S. 3–34, hier S. 6; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 22–39.
- 52 Vgl. STEFFEN BOGEN, Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hrsg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg 1999, S. 187–206; BOGEN, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 14), S. 179–181.
- 53 Zur Vermehrung der Arma nach 1450 vgl. KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 73–74.
- 54 JÖRG JOCHEN BERNS, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, S. 36. Vgl. auch DERS., Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung, in: Ders./Wolfgang Neuber (Hrsg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993, S. 35–72, hier S. 53ff.
- 55 Weitgehend unberücksichtigt bleiben wird für das Folgende jener große Teil der Darstellungen, der an einem traditionellen Bildaufbau festhält und die mimetische Kohärenz des Visionsgeschehens auf den gemeinsamen Mittelpunkt der Altarzone beschränkt. Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich im Einblattdruck, etwa die vielfach aufgelegte Komposition SCHREIBER, *Handbuch* (wie Anm. 32), Bd. 3, Nr. 1471–73, die DIRK VAN DE LOO in seinem Beitrag in diesem Band diskutiert.
- 56 Zu Franziskus vgl. PHILIPPE FAURE, Corps de l’homme et corps du Christ. L’iconographie de la stigmatisation de S. Francois en France et Angleterre (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle), in: *Micrologus* 1 (1993), S. 327–346. Zu Bernhard vgl. CÉCILE DUPEUX, Saint Bernard dans l’iconographie médiévale. L’exemple de la lactation, in: Patrick Arabeyre/Jacques Berlioz/Philippe Poirrier (Hrsg.), *Vies et légendes de Saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles)*, Cîteaux 1993, S. 152–166; STOICHITA, *Mystisches Auge* (wie Anm. 8), S. 134–163; ESTHER WIPFLER, „Corpus Christi“ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter (Vita regularis, Bd. 18), Münster 2003, S. 167–172.
- 57 Beispiele: Rheinisch (Zuschreibung umstritten), Triptychon, um 1480, ehemals Kloster Sankt Agatha Köln, heute Bamberg, Staatsgalerie, Inv. Nr. WAF 646; Meister der Heiligen Sippe (Werkstatt), Gregoriusretabel (vgl. Anm. 25).
- 58 Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel ergibt den Zeitraum 1495/1500 als *terminus post quem*. Ein großer Teil der Forschung nimmt an, es handle sich bei diesem Werk um eine Kopie nach einem verlorenen Original Campins. STEPHAN KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997, S. 144 verortet das Original im Umkreis Rogier van der Weydens, FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*,

- München 2002, S. 332–333, in der Werkstatt Campins. Zur Bedeutung für die Entwicklung des Bildtypus vgl. WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 41–42.
- 59 Vgl. WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 45–46; GERHARD EIMER, *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*, Bonn 1985, S. 143–159; KERSTIN PETERMANN, *Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter*, Berlin 2000, S. 249 (Nr. 11); ANDREA BOOCKMANN, Das zerstörte Gemälde der „Gregorsmesse“ von Bernt Notke in der Marienkirche und der Aufenthalt des Kardinals Raimundus Peraudi in Lübeck, in: *Zeitschrift für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 81 (2001), S. 105–122.
- 60 Vgl. WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 52; KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 175 (Nr. 76); RAINER BUDDE/ROLAND KRISCHEL (Hrsg.), *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 2001, S. 448.
- 61 Anders als in Frankreich, wo der Gestus der Elevation dominiert, vgl. WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 43.
- 62 THOMAS LENTES, Der Körper als Ort des Gedächtnisses – Der Körper als Text, in: Christoph Geissmar-Brandi/Eleonora Louis (Hrsg.), *Glaube Liebe Hoffnung Tod*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1995, S. 76–79, hier S. 78. Vgl. auch SCHMITT, *Raison des gestes* (wie Anm. 16), S. 316ff. und FAURE, *Corps de l’homme* (wie Anm. 56).
- 63 Vgl. Anm. 25. Die Stigmatisierung ist die häufigste hagiographische Szene in Kombination mit Gregorsmessen, weitere Beispiele: Meister von Schöppingen, Einzeltafel, um 1455/60, Münster, Landesmuseum, Inv. Nr. 1966; verschiedene Rosenkranzbilder, die LENTES, *Bildertotale* (wie Anm. 24) diskutiert.
- 64 WOLF, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 36), S. 170, spricht diesbezüglich von „Dialektik der Christusrepräsentanz des Papstes“.
- 65 Vgl. WOLFGANG KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 89: „Wir erwarten jedenfalls von der Narrativierung des Tiefenraums nicht (nur) mehr Stauraum für Ausstattung, Ambiente und Nebenszenen, sondern einen anderen Raum, einen genuin narrativen Raum, der dem Richtungssinn der Tiefe eine zeitliche Bedeutung unterlegen kann [...]“.
- 66 Wie konsequent diese Anordnung als „Schwenk“ des gesamten Bildformulars durchgeführt werden konnte, belegt etwa der Außenflügel Hans Trauts vom Dreikönigsretabel der Zisterzienserkirche Heilsbrunn (vgl. Anm. 21). Das alte Nürnberger Schema, welches Gregor einen anonymen Bischof zur Seite stellte, wird hier entlang einer seitlichen Achse rekonstruiert.
- 67 Vgl. DAVID GANZ, *Oculus interior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*, in: Katharina Philipowski, Anne Prior (Hrsg.), *Anima und sēle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 197), S. 113–144.
- 68 Differenzen in der Anordnung der Arma beobachten bereits BERLINER, *Arma Christi* (wie Anm. 6), S. 68–69 und KELBERG, *Darstellung der Gregorsmesse* (wie Anm. 6), S. 71.
- 69 Vgl. MAX LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 10 Bde., Wien 1908–1934, Bd. 9, S. 288 (Nr. 353); F. W. H. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400–1700*, Amsterdam 1954ff., Bd. 24, bearb. von Tilman Falk, Amsterdam 1986, S. 139 (Nr. 353). Ablassertext: „Quicu[m]q[ue] deuote septe[m] or[at]iones ap[osto]licas cora[m] cr[ist]i armis lege[r]it et septem p[ate]r n[oste]r / aue m[ari]a subiu[n]xe[r]it quocie[n]s id fece[r]it de indulge[n]cia XX miliu[m] an[n]oru[m] gaudebit“ (zit. nach ROTH, *Gregoriusmesse* (wie Anm. 2), S. 300 (Nr. 31)).
- 70 Während das unverbundene Neben- und Übereinander der Passionszeichen durchaus an eine gemeinsame Mal- oder Befestigungsfläche denken ließe, deutet die Überschneidung der Kreuzarme darauf hin, dass sich hinter der Kirche ein offener Leerraum erstreckt.

- 71 Vgl. LEHR'S, *Geschichte* (wie Anm. 69), Bd. 9, S. 283 (Nr. 348); HOLLSTEIN, *German* (wie Anm. 62), Bd. 24, S. 137 (Nr. 348).
- 72 Zum Begriff „Schauöffnung“ vgl. ANNA ROHLFS-VON WITTICH, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18 (1955), S. 109–135; KEMP, *Räume der Maler* (wie Anm. 65), S. 26–31; STEFFEN BOGEN, Die Schauöffnung als semiotische Schwelle. Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi, in: Christiane Kruse/Felix Thürlemann (Hrsg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 53–72.
- 73 Bereits BERLINER, Arma Christi (wie Anm. 6), S. 68, beschreibt den hier diskutierten Fall als Herauslösung „aus dem Blickfeld des Papstes“, welche die Arma „als nicht zur Vision gehörend“ definiert, kann aber keinen Sinn in dieser Lösung entdecken, bei welcher den Arma „manchmal noch eine gleichsam dekorative Funktion angewiesen ist“ (S. 69).
- 74 Andere Beispiele: Derick Baegert, Ende 15. Jh., Bingen, Rochus-Kapelle; Niedersächsisch, Dreikönigsaltar, um 1490, Greene, Ev. Kirche; Maler des Bützower Altars, Retabel, um 1500, Lübeck, St. Annen-Museum. Weitere Beispiele finden sich in Frankreich, z.B. Simon Marmion, Einzeltafel, 1460/65, Toronto, Art Gallery of Ontario; Lateinisches Stundenbuch, Mitte 15. Jh., London Sotheby's 6. Dezember 1983, Lot 94; Lateinisches Stundenbuch, London, Sotheby's 6. Dezember 1983, Lot 90, fol. 224v.
- 75 Zu bedenken ist auch die Kehrseite der monofokalen Anordnung: Durch Einbeziehung der Arma in die visionäre Erscheinung wird die Vision selbst schon an den Akt imaginativer Vergegenwärtigung angeglichen, den der Betrachter zu leisten hat.
- 76 Andere Beispiele: Michael Wolgemuth, Hehel-Epitaph, um 1481, Nürnberg, St. Lorenz; Rheinisch, Einzeltafel, um 1500, Darmstadt, Sammlung Steinmetz; Meister der Heiligen Sippe, Einzeltafel, um 1500, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. Nr. 2582; Braunschweiger Meister, Retabel, 1506, ehemals Braunschweiger Dom, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 33; Barthel Bruyn d.Ä., Einzeltafel, um 1515, Bösensell, Haus Alvinghof, Sammlung von und zur Mühlen.
- 77 Diese Konstellation ist den Fällen vergleichbar, die diskutiert werden von KLAUS KRÜGER, Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento, in: Ders./Alessandro Nova (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in Mittelalter und früher Neuzeit*, Mainz 2000, S. 99–121.
- 78 Zu dieser Verknüpfung bereits BORCHGRAVE D'ALTENA, Messe de St-Gregoire (wie Anm. 51), S. 6.
- 79 CHRISTINE GÖTTLER, Is Seeing Believing? The Use of Evidence in Representations of the Miraculous Mass of Saint Gregory, in: *The Germanic Review* 76 (2001), S. 120–142, hier S. 133ff. spricht von „perceptual play“. Eine aufgrund ihrer fehlenden methodischen Kriterien wenig überzeugende Analyse unterschiedlicher Fiktionsebenen in Bildern der Gregorsmesse bietet DIDIER MARTENS, Espace et niveaux de réalité dans une messe de saint Grégoire due au Maître de saint Barthélémy, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), S. 45–64.
- 80 Zum Prinzip des „embedding“ vgl. WOLFGANG KEMP, Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 99–119.
- 81 So verfährt etwa der Meister von 1473 in seiner Rezeption der Campin-Komposition (vgl. Anm. 21). Weitere Beispiele finden sich vornehmlich in der Druckgraphik: Johannes zu Brunn, Holzschnitt, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, vgl. SCHREIBER, *Handbuch* (wie Anm. 32), Bd. 3, Nr. 1455; Israhel van Meckenem, Kupferstich, 3. Drittel 15. Jh., vgl. LEHR'S, *Geschichte* (wie Anm. 69), Bd. 9, S. 134–135 (Nr. 118); HOLLSTEIN, *German* (wie Anm. 69), Bd. 24, S. 50 (Nr. 118).

- 82 Topologisch gewendet könnte man sagen: Das goldene Polyptychon fungiert als Darstellungsraum, die weiße Rückwand, die MARTENS, *Espace et niveaux de réalité* (wie Anm. 79), S. 54 zu Recht „quasi-gerahmt“ nennt, als Vorstellungsraum.
- 83 An diesem Punkt wäre die bildtheoretische Diskussion des Schattenproblems in der frühen Neuzeit zu berücksichtigen, vgl. VICTOR I. STOICHITA, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 54–88; BELTING, *Bild-Anthropologie* (wie Anm. 7), S. 189–211.
- 84 In den meisten Fällen begnügte man sich mit dem Einzelbild der Kreuzigung, welche das Zusammenspiel zwischen Passionserzählung und Passionszeichen weniger strapazierte. Anhand eines Sticks von Zwolle exemplarisch diskutiert bei CHRISTINE GÖTTLER, *Seelen-Imbiss*, in: Geissmar-Brandi/Louis, *Glaube Hoffnung* (wie Anm. 62), S. 288–289. Zur Rezeption der Campin-Tafel in Deutschland vgl. u.a. Rheinischer Meister (früher dem Meister der Georgslegende zugeschrieben), *Fragmente eines Retabels*, um 1460/70, Privatbesitz (unbekannt); Meister von 1473, *Sippenaltar* (wie Anm. 21); Rheinischer Meister, *Tafelbild*, um 1470/90, Koblenz, Mittelrhein-Museum, Inv. Nr. M 35. Zeitgleich mit Meckenems Stich datiert die Außenseite von Boschs Bronchorst-Triptychon, die Reindert Falkenburg in seinem Beitrag analysiert.
- 85 Vgl. LEHRS, *Geschichte* (wie Anm. 69), Bd. 9, S. 289–290 (Nr. 354), HOLLSTEIN, *German* (wie Anm. 69), Bd. 24, S. 140 (Nr. 354). Abblasstext: „Quociens q[ui]s cora[m] armis cr[ist]i qui[n]cq[ue] or[at]iones ap[osto]licas cu[m] qui[n]cq[ue] p[ate]r n[oste]r [et] aue ma[r]ia deuote dixit XX milib[us] an[n]oru[m] a penis purgatorij exoneratus [!] erit.“ (zit. nach ROTH, *Gregoriusmesse* (wie Anm. 2), S. 302 (Nr. 32)). Zur Interpretation vgl. GERHARD WOLF, *Die Papstmesse in der Wohnstube*, in: Geissmar-Brandi/Louis, *Glaube Hoffnung* (wie Anm. 62), S. 277–279 sowie die Beiträge von CLAUDIA GÄRTNER und THOMAS LENTES in diesem Band.
- 86 „Hec ymago contrafacta est ad instar et similitudinem illius prime ymagine pietatis [...] quam fecerat depingi sanctissimus gregorius pontifex magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem“ (zit. nach ENDRES, *Darstellung der Gregoriusmesse* (wie Anm. 3), S. 154). Zur Darstellung vgl. GERHARD WOLF, *Imago Pietatis*. Israhel van Meckenems Konterfei eines Abbildes einer Erscheinung, in: Geissmar-Brandi/Louis, *Glaube Hoffnung* (wie Anm. 62), S. 274–276.
- 87 Dabei besteht eine enge Entsprechung zwischen der Tumba und dem Mittelschrein sowie zwischen der quer dazu gedrehten Grabplatte und dem Außenmaß der aufgeklappten Flügel.
- 88 An diesem Punkt wäre auf den kunsttheoretischen Diskurs des Meckenem-Stiches einzugehen, was im Rahmen dieses Aufsatzes leider unterbleiben muss. Wichtig in diesem Zusammenhang das Spiel mit den Künstler-Initialen I und M, welche die Namen „jhesus“ und „maria“ auf der Bordüre des Altartisches erfassen, vgl. WOLF, *Papstmesse in der Wohnstube* (wie Anm. 85), S. 276.
- 89 WOLF, *Papstmesse in der Wohnstube* (wie Anm. 85), S. 278.
- 90 Weitere Beispiele: Meister der Georgslegende, *Tafelbild mit Gregorsmesse*, um 1470/80, Köln, Pfarrkirche St. Kunibert; Rheinisch (Zuschreibung umstritten), *Triptychon*, um 1480, ehemals Kloster Sankt Agatha Köln, heute Bamberg, Staatsgalerie, Inv. Nr. WAF 646; Schwäbisch, *Einzeltafel*, um 1480, Augsburg, Bayerische Gemäldesammlungen, Inv. Nr. 4633.
- 91 Vgl. zu diesen Werken den Beitrag von ANDREAS GORMANS in diesem Band.
- 92 Die Ursachen für diese plötzliche Verabschiedung sind in den letzten Jahren unter Gesichtspunkten wie Abendmahlskontroverse, Bilderstreit, Ablass- oder Papstkritik diskutiert worden. BERNIS, *Umrüstung der Mnemotechnik* (wie Anm. 54), S. 54; D’HAINAUT-ZVENY, *Messes de saint Gregoire* (wie Anm. 14), S. 60–61; GÖTTLER, *Is Seeing Believing?* (wie Anm. 79), S. 136–137.
- 93 Diese Tendenz bereits angesprochen bei WESTFEHLING, *Messe Gregors* (wie Anm. 6), S. 36. Zur Kreisform der Aureolen vgl. auch den Beitrag von ANDREAS GORMANS in diesem Band.

- 94 Weitere Beispiele: Schnitzretabel, um 1510/20, Botkyrka (Schweden); Schnitzretabel, um 1520, Danzig, Marienkirche; Schnitzretabel, um 1520/30, Süggerath, Pfarrkirche Hl. Kreuz.
- 95 Andere Beispiele: Nikolaus Glockendon, Gebetbuch des Wolfgang Schlaudersbach, 1513, Admont, Stiftbibliothek, Hs. 876/b, fol. 40v; Hans Hesse, Hochaltarretabel, um 1520, Annaberg-Buchholz, Stadtkirche St. Katharinen; Nikolaus Glockendon, Missale Hallense des Kardinals Albrecht von Brandenburg, um 1523/24, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 10, fol. 371r; Hans Sebald Beham, Beicht- und Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, 1531, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 8, fol. 63v. Vgl. zu diesen Beispielen den Beitrag von SUSANNE WEGMANN in diesem Band.
- 96 Antwerpen, um 1510, Aurich, Ev. Lambertikirche (Äußere Wandlung: Abraham und Melchisedek, Gregorsmesse, Abendmahl. Innere Wandlung: Passionszyklus mit Kreuzigung im Zentrum), vgl. MEIER, Die Gregorsmesse im Bildprogramm (wie Anm. 14), S. 186.
- 97 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 334, vgl. D'HAINAUT-ZVENY, Messes de saint Gregoire (wie Anm. 14), S. 56.
- 98 Brügge, Sint-Salvatorskathedraal (Innere Wandlung: Melchisedek, Speisung des Elija, im Zentrum das Abendmahl), vgl. MAXIMILIAAN P. J. MARTENS (Hrsg.), *Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance*, Ausstellungskatalog Memlingmuseum Brügge, Stuttgart 1998, S. 204.
- 99 Zahlreiche Belege in CHRISTINE GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna*, Berlin 1996; ILSE VON ZUR MÜHLEN, Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 41 (1990), S. 23–49.
- 100 Imola, Chiesa del Suffragio, 2. Altar links (ehemals Retabel des *altare privilegiatum* der Hieronymitenkirche Santa Maria delle Grazie in Bologna), vgl. GÖTTLER, *Kunst des Fegefeuers* (wie Anm. 99), S. 119; SIMONE TWIEHAUS, *Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke*, Berlin 2002, S. 76–79 und 223–224 (Nr. A 27).