

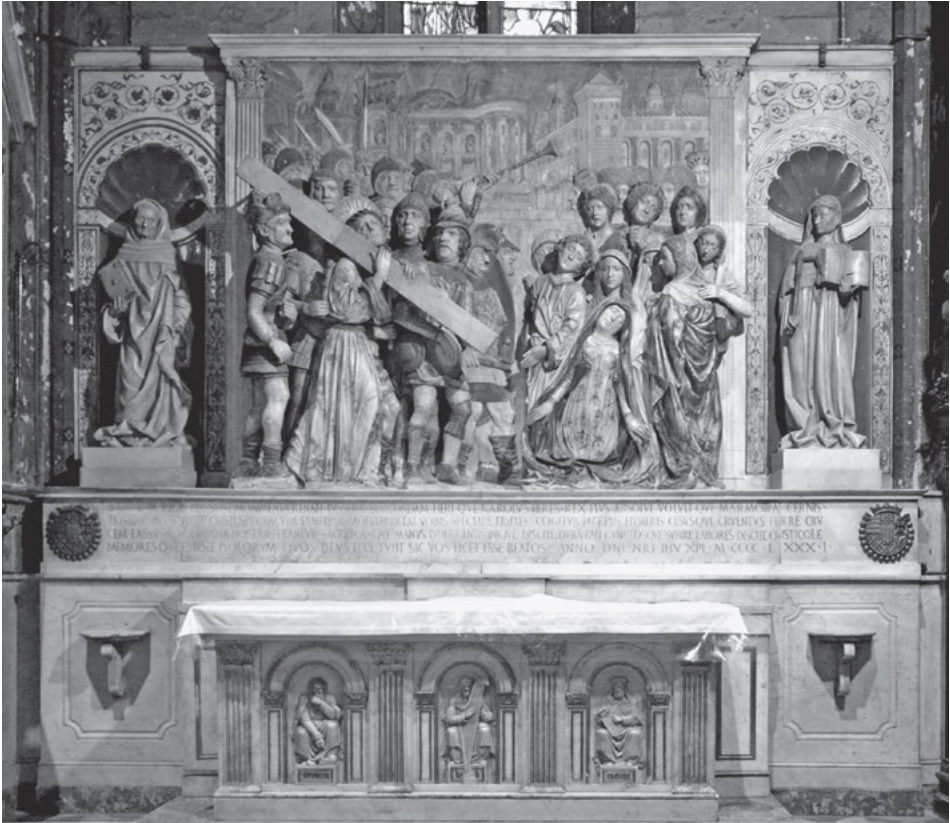
Iris Wenderholm

TRISTIA CUM GEMITU CRISTI SPECTACULA

Zu einem Monumentalrelief des Francesco Laurana

Unweit des Papstpalastes in Avignon befindet sich ein monumentales Marmorrelief von der Hand des Francesco Laurana (Abb. 1, Taf. III).¹ Bei dem Relief handelt es sich zwar auf der einen Seite um eine höchst konventionalisierte Darstellung der Passion Christi, wie sie dem Betrachter des 15. Jahrhunderts vielerorts vor Augen geführt wurde. Nicht zuletzt in der entstehenden Druckgraphik hatte die Darstellung der Leiden Christi als Passionsimagination und Affektstimulation ihren Ort. Interessant und über das konkrete Objekt hinausweisend sind an dem Relief auf der anderen Seite jedoch der kolossale Maßstab, die Übergängigkeit in den Betrachtterraum, die ursprünglich die Ausdruckskraft stark potenzierende Farbigkeit sowie die frappierende Kontrastästhetik der dargestellten Affekte. Das Kolossalrelief wirft Fragen auf, die auf das Verständnis quantitativer Gleichheit mit dem Betrachter abzielen und seinen sicheren Standpunkt außerhalb des Bildes in Frage stellen. Durch die Wahl des Materials Marmor und seine imposante Größe ist das Relief ästhetisch distanzierend und vereinnahmend zugleich. Hieran lassen sich in ganz besonderem Maße Fragen der visuellen Kulturen des Affektiven entwickeln.² Es wird an dem Relief zu zeigen sein, auf welchen unterschiedlichen Ebenen Affektdarstellungen medialisiert werden können. In dieser Perspektive wird besonders das Wechselverhältnis von Marmorbild und anspruchsvoller Inschrift berücksichtigt und überprüft werden.

- 1 Zu dem Relief vgl. Ferré-Vallancien, Rose-Marie: De la théâtralité des images. L'exemple du retable du *Portement de croix* de Francesco Laurana pour le roi René (1478), in: *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*. Hrsg. von Chantal Connochie-Bourgne. Aix-en-Provence 2013 (Senefiance 59), S. 197–208; Moggetti, Elisabeth: Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence, in: *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Hrsg. von Letizia Gaeta. Galatina 2007 (Saggi e testi 34), Bd. I, S. 41–68; Hagemajer, Matylda: Le retable du Portement de Croix de Francesco Laurana et ses vicissitudes, in: *Histoire de l'art* 54 (2004), S. 139–146; Krufft, Hanno-Walter: Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance. München 1995, S. 176–186 mit Abdruck der Primärquellen auf S. 401f.
- 2 Grundsätzlich zum Thema der Affekte in der Kunst vgl. »Affektenlehre, 2. Kunst«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. I, Sp. 88–90, hier Sp. 88; »Affekt«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. I, S. 16–48; »Gefühl und Einfühlung«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, S. 138–140 sowie zusammenfassend Rehm, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München / Berlin 2002, S. 65–68.



1 Francesco Laurana, *Kreuztragung*, 1478, Marmor, 248 × 289 cm, Avignon, St-Didier.

Eine politische Stiftung

Francesco Lauranas Relief misst 248 × 289 cm und weist an seiner größten Erhebung eine Tiefe von 45 cm auf. Mit einer Gesamtfläche von 7 qm dürfte es eines der größten Altarreliefs der Frührenaissance sein. Es war ursprünglich farbig gefasst³ und ist heute in der Kirche St-Didier in Avignon aufgestellt, in einer Seitenkapelle, die es zu sprengen scheint. Material, Größe, künstlerische Qualität und eine ausführliche Inschrift zeugen von einem illustren Auftragshintergrund. René von Anjou, der neben vielen Titeln die des Herzog von Lothringen, Graf von Anjou und der Provence sowie des Königs von Neapel führte, hatte das Relief 1478 bei Francesco Laurana für den Hochaltar der Zölestinen in Avignon in

3 Hagmajer 2004 (wie Anm. 1), S. 144 mit Nachweisen.

Auftrag gegeben, wo es einst aufgestellt war, bevor es nach St-Didier gelangte.⁴ Das Relief bildete das Zentrum eines größeren Altaraufbaus, der über Schreinflügel, einen Vorhang sowie ein Tabernakel mit der Eucharistie verfügte.⁵

Die Église des Céléstins in Avignon war seit ihrer Erbauung ein politischer Ort: Zum einen waren die Zölestinen unmittelbar mit dem Papsttum verknüpft, da sie von Petrus von Murrone, dem späteren Papst Coelestin V., gegründet wurden. Zugehörig der Benediktinerregel, war das Leben der eremitischen Gemeinschaft der Zölestinen durch vollkommene individuelle Armut, strikte Fastenregeln und strenge Bußübungen sowie Gottesdienste und Andachten zu Tages- und Nachtzeiten gekennzeichnet.⁶ Das Kirchengebäude in Avignon wurde auf Initiative des französischen Königs Karl VI. und des letzten avignonesischen Papstes Clemens VII. seit 1394/1395 über dem städtischen Armenfriedhof errichtet.⁷ Der Standort war symbolisch stark besetzt, da sich dort im Jahre 1387 der jung verstorbene Pierre de Luxembourg als Geste der *humilitas* hatte bestatten lassen. Pierre de Luxembourg war mit dem französischen Königshaus verwandt, wurde von Gegenpapst Clemens VII. sehr gefördert und hatte zuletzt Kardinalswürden inne. Bereits zu Lebzeiten war er für seine asketische Lebensform verehrt worden, nach seinem Tod hatte sich an seinem Grab eine Vielzahl von Wundern ereignet.

Als letzter Gründung des exilierten Papsttums und einziger des französischen Königshauses in Avignon kommt der Zölestinenkirche in Avignon ein besonderer Stellenwert zu, welcher sie schon bald zu einem wichtigen Ort der aristokratischen Repräsentation werden ließ.⁸ Nicht nur wurde das Grab des Pierre de Luxembourg nach Fertigstellung in die Kirche transloziert, auch das Grab des Gegenpapstes Clemens VII. wurde hier errichtet. René von Anjou engagierte sich ganz besonders in der Kirche der Zölestinen: Bereits 1476 schenkten er und seine Gattin dem Konvent ein Reliquiar mit einem Fragment des Heiligen Kreuzes, das sie aus der Kathedrale von Marseille erhalten hatten, welches der Tradition nach durch den Heiligen Lazarus dorthin gelangt war und mithin über eine einwandfreie Provenienz verfügte.⁹ Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang,

4 Zu René d'Anjou vgl. Ferré, Rose-Marie: René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images. Turnhout 2012 (Culture et société médiévales 23); Bouchet, Florence (Hrsg.): René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480). Akten des internationalen Kolloquiums an der Université de Toulouse 2 Le Mirail 22.–24. Januar 2009. Turnhout 2011 (Texte, codex & contexte 13), dort auch zum Verhältnis von Francesco Laurana und René d'Anjou; Bock, Nicolas: Médailles et humanisme. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie, S. 159–177; Le roi René en son temps. Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence (Ausst.-Kat. Avignon, Musée du Petit Palais). Avignon 1981.

5 Ferré-Vallencien 2013 (wie Anm. 1), S. 206 mit Nachweisen.

6 »Coelestiner, I. C. (Damianisten)«, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. III, Sp. 9–11.

7 Zu den Zölestinen in Avignon und der Kirche vgl. Ferré 2012 (wie in Anm. 4), S. 269f. mit neuerer Literatur sowie grundlegend Comte, Sonia: Une implantation tardive en milieu urbain: les Célestins à Avignon à la fin du Moyen Âge, in: Histoire médiévale et archéologie 7 (1996), S. 157–170; Comte, Sonia: Les célestins, le roi et le pape: les monastères d'Avignon et de Gentilly et le pouvoir, in: Provence Historique 46 (1996), 184, S. 229–251 und Borchardt, Karl: Die Cölestiner: Eine Mönchsgemeinschaft des späteren Mittelalters. Husum 2006 (Historische Studien 488).

8 Ferré-Vallencien 2013 (wie Anm. 1), S. 197.

9 Nachweis bei Ferré 2012 (wie Anm. 4), S. 265f. sowie Ferré-Vallencien 2013 (wie Anm. 1), S. 198, Anm. 5.

dass der lokal hochverehrte Pierre de Luxembourg vor allem für seine Christusvision in Châteauneuf-du-Pape berühmt war und eine große Devotion für die Passion gehegt hatte,¹⁰ so dass die Reliquienstiftung Renés auf fruchtbaren Boden fiel. Beide, René und Pierre de Luxembourg, verehrten in ganz besonderem Maße das Kreuz Christi. Die kostbare Reliquie dürfte auch den Grund für die nur zwei Jahre später erfolgte Stiftung des Marmorreliefs und die Wahl des Themas geliefert haben, erhielt das Kreuzfragment doch durch das marmorne Relief eine narrative Einbettung und wirkungsmächtige Aktualisierung, da das Relief in großem Maßstab das Kreuz Christi zeigte, welches das Bildgeschehen weitgehend dominierte.

Das monumentale Relief war von Renés Enkel Charles du Maine mit einer anspruchsvollen Inschrift versehen worden, die äußerst aufschlussreich hinsichtlich Auftragsgeschichte, Funktionszuweisung und Rezeptionsvorgabe ist:

SICILUDUM REGIS HEC SUNT MONIMENTA RENATI IUSSERAT HEC CONDAM FIERI QUE KAROLUS HERES. REX PIUS ABSOLVI VOLUIT QUE MARMORA CERNIS. / TRISTIA CUM GEMITU CRISTI SPECTACULA EUNTIS AD MORTEM LICEAT VOBIS SPECTARE FIDELES. COGITUR ECCE PIIS HUMERIS CESUSQUE CRUENTUS FERRE CRU/CEM LASSUS QUA CRIMINA NOSTRA FERANTUR SACRILEGASQUE MANUS IUDEE GENTIS INIQUE. DISCITE DURA PATI CUNCTOSQUE SUBIRE LABORES DISCITE CRISTICOLE / MEMORES QUE ESTOTE DOLORUM QUOS DEUS ECCE TULIT SIC VOS LICET ESSE BEATOS. ANNO DNI NRI IHV XRI. M. CCCC. L. XXX. I

(Dies ist ein Monument von René, des Königs der Sizilien; er befahl einst, dass es errichtet werde; es war der Wille von Charles, seinem Erben, dem frommen König, dass es vollendet werde; Du siehst es hier als Werk von Marmor. Das traurige Schauspiel von Christus, wie er mit Stöhnen dem Tode entgegengieht, sei euch hier zu beschauen vergönnt, ihr Gläubigen. Seht, geschlagen, blutend, ist er gezwungen, in Ermattung das Kreuz auf seinen frommen Schultern zu tragen, womit unsere Sünden getilgt werden sollen, und die frevlerischen Gewalttaten des ruchlosen Volkes der Juden zu erleiden. Lernet, oh ihr Christen, Pein zu erdulden und alle Mühsal auf sich zu nehmen, und behaltet im Gedächtnis die Schmerzen, die – seht! – Gott erlitten hat. So ist (es) euch vergönnt, selig zu sein. Im Jahre unseres Herrn Jesus Christus 1481.)¹¹

Bisher wurde in die Deutung des Reliefs zwar die Stiftung der Kreuzreliquie, jedoch nicht die Tatsache einbezogen, dass René von Anjou auch Titularkönig von Jerusalem war.¹² Auch nach dem Verlust des Königreichs Jerusalem gehörte er der neapolitanischen Linie der Thronprätendenten an, was in unserem Zusammenhang nicht ganz unwichtig erscheint: Immerhin verweist das erste Wort der Inschrift »Siciludum Regis«, König der Sizilien, unmittelbar auf die Ansprüche der Anjou auf das Königreich Sizilien und damit gleichzeitig auf Jerusalem. Damit wird jedoch nicht allein politische Führung artikuliert, sondern zugleich, wie ich denke, die Authentizität der von René und seiner Gattin kurz zuvor für dieselbe Kirche gestifteten Reliquie thematisiert.

10 Dazu Hagmajer 2004 (wie Anm. 1), S. 140.

11 Die Übersetzung der Inschrift verdanke ich Alexander Estis.

12 Zu René als politischer Person und König von Neapel, Sizilien und Jerusalem vgl. Ferré 2012 (wie Anm. 4), v. a. S. 81f.

Eine Reliquie dieser Prominenz und Exklusivität erforderte eine angemessene Präsentation, aber auch eine geeignete Kontextualisierung: Mit der Stiftung des marmornen Hochaltarbildes für die Église des Céléstins wird der kostbaren Kreuzreliquie ein geeigneter inhaltlicher wie formaler Referenzpunkt gegeben. Der Künstler bediente sich bei der Gestaltung des Reliefs nicht nur zeitgemäßer Bildstrategien, sondern berücksichtigte auch die Exklusivität der Aufstellung und den Status des Auftraggebers. Es ist das Argument der *auctoritas* in doppelter Hinsicht, das hier den Erwartungshorizont an die Qualitäten und die Funktion des marmornen Retabels definiert, denn es betrifft Reliquie und Auftraggeber zu gleichen Teilen. Autorität tritt nicht nur als Frage von *decorum* auf, Autorität wird durch das Medium Bild erst erzeugt.¹³ In diesem Kontext ist zu berücksichtigen, dass Francesco Laurana über Wappen und Referenzen an die Antike als Propagator königlicher Bildpolitik auftritt: Rechts und links des Hauptbildes waren ursprünglich Skulpturen aufgestellt, die den Begründer des Zölestinerordens, den späteren Papst Coelestin V., sowie Pierre de Luxembourg zeigen. Diese Figuren, die verloren sind und im 19. Jahrhundert ersetzt wurden, belegen durch die Heiligenauswahl sehr konkrete dynastische und politische Ansprüche und Übersreibungen, die mit dem Hochaltarretabel artikuliert werden sollten, wofür auch die rechts und links angebrachten Wappen des René von Anjou und seiner Gemahlin Jeanne de Laval zeugen.

Theatralität und Medium

Das monumentale Marmorrelief hat in der Forschung vor allem hinsichtlich seiner unklaren Ikonographie, die eine Überblendung zweier Sujets darzustellen scheint, Beachtung gefunden: die Verschränkung der *Kreuztragung Christi* und der *Ohnmacht Mariens*, von denen zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten im biblischen Passionsgeschehen berichtet wird.¹⁴ Es ist vor allem den Forschungen von Rose-Marie Ferré zu verdanken, dass neben dem im 15. Jahrhundert verbreiteten Pseudo-Evangelium des Nikodemus eine weitere literarische Quelle für die ikonographische Auffälligkeit gefunden wurde: Sie konnte zeigen, dass es im Bereich der französischen Mysterienspiele eine wichtige Vorlage für die Konzeption des Reliefs gibt, das berühmte Passionsspiel *Mystère de la Passion* von Arnould Gréban, welches 1450/1455 uraufgeführt wurde und in vielen illuminierten Manuskripten verbreitet war. Das Mysterienspiel umfasst knapp 35.000 Verse, sieht 224 Personen vor und ist auf

13 Es ist festzustellen, dass Autorität wechselseitig entsteht: Gabriele Wimböck hat herausgearbeitet, dass in der Frühen Neuzeit Autorität zunehmend medial vermittelt wurde, Wimböck, Gabriele: Die Autorität des Bildes. Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit, in: Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes. Hrsg. von Frank Büttner u. dies. Münster 2004, S. 9–41, hier S. 16–18; Heinen, Ulrich: Argument – Kunst – Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit, in: Die Frühe Neuzeit als Epoche. Hrsg. von Helmut Neuhaus. München 2009 (Historische Zeitschrift, Beiheft, 49), S. 165–234, hier S. 217.

14 Damit setzt sich v. a. Ferré 2012 (wie Anm. 4), S. 273f. sowie Ferré-Vallancien 2013 (wie Anm. 1), S. 198f. auseinander.

eine Dauer von vier Tagen konzipiert. Es ist überliefert, dass König René einer Aufführung des Spiels im Jahre 1473 beiwohnte.¹⁵ Bereits hier sei jedoch angedeutet, dass die sogenannte unklare Ikonographie vielmehr darauf hinweist, dass es sich nicht so sehr um die bildliche Repräsentation einer stringenten Erzählung, als vielmehr um eine gattungsmäßig differente Bildlösung handeln dürfte, die nicht allein unter dem Aspekt der Ikonographie diskutiert werden kann.

Das Relief macht einen wesentlich komplexeren Reflexionsrahmen auf, als mit der Benennung der literarischen Vorlage abgetan werden könnte. Nicht so sehr der Nachweis, dass Francesco Lauranas Relief das mehrstimmige, volkreiche Mysterienspiel zugrunde liegt oder die Entnahme und Übersetzung von literarischen Zitaten in das andere Medium sollen hier interessieren. Vielmehr dürfte das Mysterienspiel ein Schlüssel dafür sein, die spezifische Konzeption des Reliefs in Teilen zu erklären:¹⁶ Lebensgröße der Figuren, differenzierte Tiefenräumlichkeit und dialogische Interaktion sind dabei Mittel des skulpturalen Mediums, die Form des Mysterienspiels zu reflektieren. Gerade die Tatsache, dass das Relief ursprünglich auf dem Hochaltar stand, über eine Schreinarhitektur mit verschließbaren Flügeln verfügte sowie mit einem Vorhang versehen war, deutet auf die besondere »Theatralität«, die mit dem Altarretabel medialisiert wird. Es gelingt dem Relief, das Geschehen für den Betrachter im Medium des Steins zu aktualisieren und auf Dauer zu fixieren. Damit vermag das Relief – im Gegensatz zu dem theatralen Medium – die emotionale Reaktion der Betrachter auf das Geschehen zu wiederholen und zu verstetigen. Dies ist besonders vor dem Hintergrund der langen Aufführungsdauer der Mysterienspiel-Vorlage von vier Tagen zu betonen.

Was Francesco Laurana in seinem Relief aufzeigt, ist die Tatsache, dass er mit diesem Werk ein außergewöhnlich anspruchsvolles, vor allem aber raumgreifendes und mit lebensgroßen Figuren ausgestattetes marmornes Bild zu schaffen versteht. Damit ist vor allem der Umstand angesprochen, dass das verwendete Material in der Zeit für die Gattung keineswegs üblich ist, ebenso wenig wie der monumentale Größenmaßstab, der dem Bildhauer ganz besondere Fertigkeiten abverlangte. Francesco Laurana musste nicht nur das Material beherrschen, die tiefenräumliche Staffelung und die bildgemäße Perspektive berücksichtigen, sondern auch die Anbindung an den Betrachtterraum gewährleisten – und das alles in einem Marmorrelief in monumentalem Maßstab. Die strukturelle Nähe des plastischen Kastenraumes zu den zeitgenössisch diskutierten Bühnenprospekten und die damit ver-

15 Ferré-Vallancien 2013 (wie Anm. 1), S. 202f. Interessanterweise war Arnould Grébans Bruder Simon Sekretär bei Charles IV. von Maine, dem Vater von Charles V. von Maine, der die Inschrift des Retabels in Auftrag gab.

16 Zum Zusammenhang von Theaterpraxis, Theatralität und bildender Kunst vgl. Aurenhammer, Hans u. Daniela Bohde (Hrsg.): *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Bern 2015 (Vestigia bibliae 32/33); Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hrsg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen / Basel 2012 (Theatralität 11); Eck, Caroline van u. Stijn Bussels (Hrsg.): *Theatricality in early modern art and architecture*. Chichester 2011 (Art history special issues 7); Fischer-Lichte, Erika u. Matthias Warstat (Hrsg.): *Staging festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen [u.a.] 2009.



2 Francesco Laurana, *Kreuztragung*, Detail (wie Abb. 1): Hintergrund mit Ansicht Jerusalems.

bundene Aufladung des Reliefs als szenische Repräsentation seien hier nur angedeutet: Laurana nutzt das seit Donatello für eine skizzenhafte Andeutung von perspektivischer Räumlichkeit geläufige *rilievo schiacciato*, um im Hintergrund Jerusalem als historische und räumliche Referenz zu evozieren – nicht als mimetisch getreue Wiedergabe (Abb. 2).¹⁷ Gerade die ausgesprochene Flachheit des Hintergrundes und der Verzicht auf eine zwischen Hochrelieffiguren und *rilievo schiacciato* vermittelnde Ebene lassen den szenischen Charakter des Reliefs besonders hervortreten. Bedeutend sind in diesem Zusammenhang die expliziten Überschreitungen der Hochrelieffiguren, die den narrativen Raum in den Raum des Betrachters erweitern: Sowohl auf der Seite der Mariengruppe als auch auf derjenigen Christi übertreten die jeweils äußeren Figuren die begrenzenden Pilaster. Der Überschreitung der vorderen Bildebene kommt dabei zudem der Charakter einer Bewegung in den Betrachtarraum hinein und einer ästhetischen Verlebendigung der Figuren zu.

¹⁷ Francesco Lauranas Hintergrundgestaltung ist nicht mimetisch an den bekannten Darstellungen Jerusalems orientiert, sondern muss als Referenz und wirkungsästhetische Folie gelesen werden: Kruft 1995 (wie in Anm. 1), S. 181, hat zu Recht auf die Abweichungen zu bestehenden Stadtveduten Jerusalems hingewiesen und setzt dies argumentativ in eine Spannung dazu, dass König René selbst – als König von Jerusalem – über topographisch exakte Prospekte der Stadt verfügte (London, British Museum, Cod. Edgerton 1070, fol. 5 r).



3 Alfonso Lombardi, *Beweinungsgruppe*, um 1524, Terrakotta, Maße unbekannt, Bologna, San Pietro.



4 Gaudenzio Ferrari, *Monte sacro*, Detail: Kreuztragung, frühes 16. Jh., Terrakotta, Maße unbekannt, San Vivaldo.

Im Hinblick auf Farbigkeit, Monumentalität und Unmittelbarkeit der Betrachteransprache sind die italienischen Beweinungsgruppen und *sacri monti* wichtige Referenzgattungen für Lauranas Relief, auch wenn diese nicht aus Marmor, sondern aus dem gefügigeren Material Terrakotta gefertigt sind (Abb. 3 und 4).¹⁸ Ihnen ist gemein, dass in ihnen lebensgroße, den Gläubigen direkt ansehende und ansprechende Figuren eingesetzt sind. In dieser Hinsicht verfügt das Relief über wirkungsästhetische Strategien, die in den Beweinungsgruppen eine große Blüte hatten und rund 20 Jahre später in den begehbaren Jerusalemsevokeationen der *sacri monti* von Varallo, San Vivaldo und vielen anderen konsequent weitergeführt werden. Hier teilen die Gläubigen den Raum mit plastischen Figuren, die ihnen das körperlich-emotionale Mitfühlen mit Christi Passion wie lebendig vor Augen stellen. Die Schwierigkeit, in dem anspruchsvollen Material Marmor Expressivität und Handlungsdichte zu erzeugen, ist der künstlerische Anspruch, mit dem sich Francesco Laurana in seinem Relief auseinandersetzt. Ein grundsätzlicher Unterschied zu den *sacri monti* ist dabei, dass sich der Gläubige nicht unmittelbar mit den Figuren der Passionsgeschichte den Raum teilt, sondern diese über dem Altar in einen Rahmen gebannt und dem direkten Zugriff und der haptischen Annäherung entzogen sind. Das Relief verwendet als zusätzliche Überzeugungstechnik gegenüber den lebensgroßen Heilstationen eine prominent platzierte Inschrift, die den Betrachter direkt adressiert und auf unterschiedlichen Ebenen involviert.

18 Grundlegend Longo, Pier Giorgio u. Danilo Zardin (Hrsg.): *I Sacri Monti. Bibliografia italiana*. Ponzano Monferrato 2010 (*Bibliografia dei sacri monti, calvari e complessi devozionali 2*); Quietzsch, Harald: *Passion in der Landschaft. Deutschsprachige Bibliographie*. Hrsg. von Johannes Andresen. Ponzano Monferrato 2007 (*Bibliografia dei sacri monti, calvari e complessi devozionali 1*); Zanzi, Luigi: *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*. Mailand 2005; Landgraf, Gabriele: *Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei. Zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität*. Frankfurt am Main [u.a.] 2000.

Affekte zwischen Relief und Inschrift

Der mediale und materielle Rahmen, in dem Francesco Lauranas spezifische Auseinandersetzung mit dem Problem der Evokation und Übertragung von Affekten zu verorten ist, bietet sich ganz besonders für die Fragestellung nach den visuellen Kulturen des Affektiven an. Gerade aufgrund der Singularität seiner künstlerischen Lösung eines farbig gefassten monumentalen Marmorreliefs sowie der Prominenz seines Auftraggebers und Aufstellungsortes bietet das Relief einen paradigmatischen Zugriff auf den Komplex des frühneuzeitlichen Künstlerwissens, auf Kunsttheorie und Wirkungsästhetik, lässt aber auch Schlüsse auf das soziale Entstehungsumfeld und auf kulturelle Codierungen von Affekten zu. Es ist dabei zu berücksichtigen, dass auch hier die wirkmächtige antike und – darauf aufbauend – scholastische Konzeption des bildhaften Denkens und Erinnerns eine zentrale Rolle spielt. So führt Thomas von Aquin in seinem Aristoteles-Kommentar die *phantasmata* an, die sogar teilweise als *pictura* bezeichnet werden. Bei Bonaventura wird explizit auf die affektive Wirkung von Bildern verwiesen: »Plus enim excitatur affectus noster per ea quae videt quam per ea quae audit« (Denn unser Affekt wird mehr durch das erregt, was wir sehen, als durch das, was wir hören).¹⁹ Zu klären wäre, ob es in Lauranas Konzeption über das materiell in Marmor vor Augen gestellte Bild weitere Bilder gibt: Es wäre hier an die Evokation innerer Bilder zu denken, die zum einen über die Inschrift aufgerufen, jedoch auch über ein anderes Medium, das des liturgischen Spiels, vermittelt werden. Dabei wäre die Frage zu klären, ob sich die in Francesco Lauranas Werk dargestellten Affekte von den Affekten unterscheiden, die die Inschrift evoziert.

Es ist auffällig, dass auch innerbildlich die Gruppen hinter der Kreuztragung (Abb. 5) und hinter der ohnmächtigen Maria hinsichtlich der dargestellten Affekte stark differieren (Abb. 6). Francesco Laurana evoziert mit seinen künstlerischen Möglichkeiten Affekte auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Graden: So dürfte er das Hervorrufen heftiger Gemütsbewegungen und abstoßender Gefühle vor den verzerrten Grottesköpfen und eine intime, reflektierte Trauer vor der Mariengruppe intendiert haben. Die weiblichen Gesichter hinter Maria wirken idealisiert, fast unbewegt, ja maskenhaft. Es ist aufgrund von Konventionen in der zeitgenössischen Porträtpraxis anzunehmen, dass die Frauengesichter gerade durch ihre spezifische Negierung und Eindämmung der Affekte als Referenz auf individuelle Porträts gemeint sein könnten. Der Bereich der Affektdarstellung ist bei Francesco Laurana eng verknüpft mit der Frage nach Künstlerwissen und künstlerischer Praxis: Seine Kenntnis der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten, aber auch mimischen Werte des weiblichen Gesichts lässt sich an den von ihm gefertigten Lebend- und Toten-

¹⁹ Bonaventura: *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. 4 Bde., in: ders.: *Opera omnia*. 10 Bde. Quaracchi 1882–1902, Bd. III, S. 203 [lib. III, dist. IX, art. I, quaest. I]. Dazu grundlegend Büttner, Frank: *Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhundert*, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg 04.–07.01.1996*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald [u.a.]. Tübingen 1998, S. 195–214, v. a. S. 203f.



5 Francesco Laurana, *Kreuztragung*, Detail (wie Abb. 1): Gruppe hinter Kreuztragung.



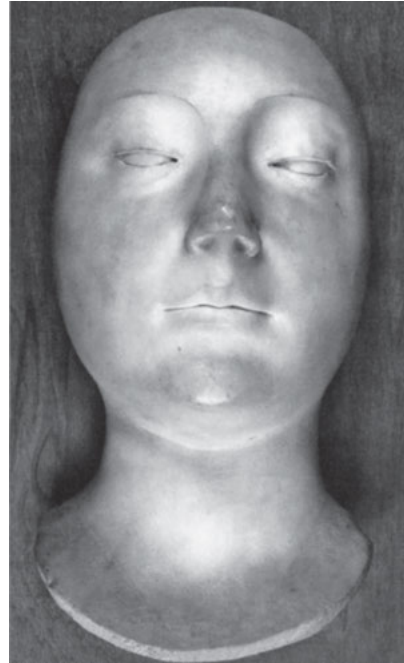
6 Francesco Laurana, *Kreuztragung*, Detail (wie Abb. 1): Gruppe hinter Mariä Ohnmacht.

masken nachvollziehen (Abb. 7).²⁰ In den Masken reduziert Francesco Laurana den Ausdruck der individuellen Gesichtszüge zugunsten einer stark idealisierenden Darstellungsweise auf ein Minimum, gleicht sie einem Antikenideal an. Es kann vermutet werden, dass sowohl das Studium antiker Gesichtsmasken als auch die Praxis der Maskenanfertigung die Grundlagen für Francesco Lauranas Zugriff auf die Darstellung und Modellierung weiblicher Affektdarstellung bieten. Versuchsweise soll somit von einer reflexiven Darstellung von Trauer gesprochen werden, die das Gefühl der überbordenden Verzweiflung angesichts des leidenden Christus sublimiert und zähmt. Demgegenüber bedienen sich die stark verzerrten Gesichter hinter der Kreuztragung der Topik von Affekttypen und liefern ein weites Feld von codierten Emotionsdarstellungen. Insgesamt ist dabei von einem synthetisierenden Verhältnis der Affekte auszugehen, da durch das kontrapostische Gegenüberstellen die einen Gesichter umso verzerrter, die anderen umso idealisierter erscheinen.

Zugrundeliegend ist ein rhetorisches Verständnis des Kunstwerkes, vor allem was die Kategorie der Angemessenheit des Affektes betrifft.²¹ Was das damit verknüpfte Problem

20 De Méridol, Christian: Essai sur la signification des masques de femme attribués à Laurana, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (1980/82), S. 317–334.

21 Der *locus classicus* ist hier Horaz' Zitat aus *De arte poetica*, der den feinen Grat beschreibt, den es zwischen Mitgefühl, Langeweile und Lächerlichkeit zu beachten gibt: »si vis me flere, dolendum est/ primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, / Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, / aut dormitabo aut ridebo.« (Willst du mich zu Tränen nötigen, so mußt du selbst zuvor das Leid empfinden; nur dann wird



7 Francesco Laurana, *Weibliche Gesichtsmaske*,
4. Viertel 15. Jh., Marmor, 25×13 cm, Chambéry,
Musée des Beaux-Arts.

des Künstlerwissens der Affektdarstellung anbetrifft, sei darauf verwiesen, dass physiognomische Traktate seit dem 13. Jahrhundert sehr verbreitet waren und stark rezipiert wurden. Genannt seien nur die Schriften des Michael Scotus, Albertus Magnus und Pietro d'Abano.²² Dabei wurde die Fähigkeit, Emotionen möglichst wirklichkeitsgetreu darzustellen, spätestens seit Filippo Villanis *Chronik von Florenz* (1381/1382) zu dem entscheidenden Kriterium für Naturähnlichkeit.²³ In diesem Sinne sind die Affekte leicht dechiffrierbar dargestellt und vermitteln moralisches Handlungswissen an den Betrachter. Aus diesem Grund ist von einem kontrapostisch komponierten Affektbild auszugehen, in dem Maria die positive Rezeptionsvorgabe für den – literaten oder illiteraten – Betrachter bietet, verstärkt durch die Handlungsanweisungen der Inschrift.

Eine Besonderheit ist dabei, dass die Inschrifttafel als wichtiges Transfermedium der Handlungs- und Sinnzuweisung fungiert, da sie Emotionen aufruft, steuert und bewertet, die sich auf visueller Ebene in den Affekten der marmornen Figuren wiederfinden. Damit kommt der Inschrift innerhalb des Werks ein besonderer Stellenwert zu und es stellt sich die

mich dein Unglück rühren, mein Telephus, mein Peleus. Ward Ungeschicktes dir in den Mund gelegt, so fang' ich an zu gähnen oder zu lachen.) (*De arte poetica liber*, Z. 102–105, zitiert nach Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch. Hrsg. von Hans Färber u. Wilhelm Schöne. München 1957, Teil II, S. 236 f.)

22 Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1997, S. 48f.

23 Reißer 1997 (wie Anm. 22), S. 100–101.

Frage, inwiefern sie in einem spannungsvollen oder ergänzenden Verhältnis zu Lauranas plastischem Bild steht. Handelt es sich bei dem Gesamtkomplex um ein Werk, das allein über die Synthetisierung von Text und Bild Emotionen und Affekte vermittelt? Was sind die gemeinsamen, welche die gattungsgebundenen Strategien? Bietet das Werk durch den spezifischen Zugriff der differenten Medien Bild und Text einen neuen Ansatzpunkt für die Frage nach der Wirkungsweise der visuellen Kulturen des Affektiven, zumal ihm – wie zu zeigen sein wird – als ein weiteres Medium Strategien des liturgischen Spiels eingeschrieben sind?

Als eine der wenigen komplexeren Inschriften der Frühen Neuzeit eröffnet die Inschrift den historischen Verständnishorizont des Reliefs. Dabei leistet sie viel: zum einen benennt sie René von Anjou als Auftraggeber und seinen Erben Charles von Maine als Vollender des Werkes, zudem gibt sie mit der Nennung des königlichen Titels und der Jahreszahl 1481 einen entscheidenden Hinweis auf eine politische Lesart des Reliefs. Das Werk steht an einer historischen Naht, es wird mit René von Anjou noch der einstige Machthaber benannt, der 1480 starb und dessen Familienzweig im Jahre 1481 mit dem überraschenden Tod des Charles von Maine erlosch.²⁴ Die Inschrift benennt auch den Inhalt der Szene, die *Kreuztragung Christi*. Das, was sie nicht nennt, ist die Szene der *Ohnmacht Mariens*, die in zeitgenössischen Quellen, in denen es um die Auftragsvergabe und Abrechnung geht, fast ausschließlich Erwähnung findet: »l'ouvrage d'ymaigerie de notre dame de l'espasme«.²⁵ Es kann vermutet werden, dass die Prominenz der Darstellung Mariens und ihrer Ohnmacht in Lauranas Relief auch den zeitgleichen Debatten um die *compassio* der Gottesmutter verpflichtet ist.²⁶

24 In diesem Jahr fiel die Provence nach 200 Jahren qua Testament an die französische Krone unter Ludwig XI.; zuvor war sie dem süditalienischen Königreich und der Krone von Sizilien zugehörig.

25 Diese zweite Szene, die als »Bildwerk unserer lieben Frau der Qualen« bezeichnet wird, ist der Grund dafür, dass die Forschung hier das Problem der Uneindeutigkeit und Doppeldeutigkeit konstatierte, die bis hin zur Abwertung des gesamten Reliefs führte. Hanno-Walter Kruft etwa urteilte scharf über den zu großen Werkstattanteil: »Die Kreuztragung in Avignon lässt eine gewisse Ratlosigkeit zurück. [...] Man sieht an dem Werk, wie Laurana [...] künstlerische Konzepte in der Ausführung entgleiten konnten.« (Kruft 1995 (wie Anm. 1), S. 185). Die Tatsache, dass sich die Inschrift vor allem auf die *Kreuztragung* konzentriert, die historischen Dokumente, die den Auftrag dokumentieren, jedoch auf die *Ohnmacht Mariens*, könnte darauf schließen lassen, dass es aufgrund des Todes des Auftraggebers zu einem Konzeptionswechsel gekommen sein muss. Folgt man dieser Hypothese, dann hätte sich mit René's Tod, der die *Ohnmacht Mariens* in den Mittelpunkt stellen wollte, was seiner spezifischen Devotion entsprochen haben dürfte, die ursprüngliche Wirkungsintention verschoben. Der Neffe, Charles von Maine, hätte das Medium der Schrift auf eine Weise eingesetzt, dass die Ausdeutung des Reliefs über die Inschrift vorgenommen würde und damit für eine Verschiebung des thematischen Fokus hin auf die Passion Christi gesorgt. Während in der Inschrift die durch Charles intendierte Funktion und Wirkung des Reliefs benannt wäre, würde die zunächst in den zeitgenössischen Quellen wiederzufindende Bezeichnung des Werkes als *Ohnmacht Mariens* hingegen René von Anjous Intention zeigen. Diese kaum zu beweisenden Annahmen einer solchen Verschiebung sollen hier jedoch vernachlässigt werden.

26 Das Monumentalrelief verfügt über eine ikonographische Nähe und strukturelle Analogie zu Raffaels rund 35 Jahre später entstandenen Werk des *Spasimo di Sicilia* für eine Kirche in Palermo, die dem gleichen, politisch bewegten Kulturkreis wie das Relief für René von Anjou angehört, dem nun unter der Herrschaft des Hauses Aragon stehenden Königreich Sizilien. Grundlegend zu Raffaels Gemälde Gardner von Teuffel, Christa: Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 1–45.

Weniger ikonographische Uneindeutigkeiten oder Verschiebungen, sondern der Einsatz der unterschiedlichen Medien machen Francesco Lauranas Relief zu einem für seine Zeit höchst unkonventionellen und formal wie gattungsmäßig progressiven Stück. Die Inschrift ist wie ein Lehrstück über die Funktion von sakralen Bildern konzipiert:²⁷ Ist es zunächst das Angebot des »Beschauens«, so folgen direkt die Anweisungen »seht«, »lernt«, »erinnert« und wieder »seht«. Damit werden zentrale Inhalte und Probleme berührt, die im Rückgriff auf Horaz und die antike Rhetorik bekanntlich seit Gregor dem Großen, Bonaventura und anderen virulent waren. Die Inschrift bedient sich des rhetorischen Mittels der Steigerung. Explizit benennt sie die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Reflexionsstufen, die über den edlen, kalten Marmor hervorgerufen werden: sehen, beschauen, erinnern, nachdenken, lernen. In der Summe bringt die dicht aufeinanderfolgende Reihung von Handlungsanweisungen und Betrachtersprachen nicht nur eine Steuerung des kollektiven (Nach-)Empfindens, sondern vor allem eine emotionale Verdichtung oder Aufladung, die sich bei der Betrachtung des Werkes einzustellen hat. Besonders die unterschiedlichen Arten, mit denen das Sehen umschrieben und umkreist wird – *cernere, spectare* bis zum zweimaligen deiktischen *ecce* –, dürfte im christlichen Kontext bedeutsam sein: Diese Technik der Steigerung über verwandte Begriffe, mit denen das Sehen beschrieben wird, findet sich etwa auch in der Textgrundlage der *Noli me tangere*-Szene, in der die Lexik um Sehen, Berühren und Erkennen kreist und unterschiedliche Semantiken des Visuellen aufgerufen werden.²⁸ Barbara Baert hat auf die enge Verschränkung von Sehen – im Sinne von Betrachten, Bemerkern, Erkennen – und Bewegung hingewiesen, die auch für das vorliegende Beispiel zentral sein dürfte, wird doch affektive Ansprache vor allem verwendet, um Mitfühlen, Erkennen und Nachahmen aufzurufen.²⁹

Bedeutsamerweise lässt sich diese in der Inschrift verwendete Technik der Ansprache und Teilhabe in der zeitgenössischen Theaterpraxis wiederfinden: Strukturell ist das Adressieren der Gläubigen vor dem Relief mit der Ansprache des *Proclamators* vergleichbar, der in spätmittelalterlichen Mysterienspielen die Erzählerinstanz verkörperte und zu andächtigem Betrachten und Bedenken des Mysterienspiels aufrief.³⁰ Für unseren Zusammenhang ist dabei zentral, dass zwischen statisch-bildhaften Theaterszenen und dynamisch-narra-

27 Ferré 2012 (wie Anm. 4), S. 28f. beschäftigt sich überaus gewinnbringend mit dem Wechselverhältnis von Theater und Bildkünsten bei René d'Anjou in Bezug auf Spiritualität und Konstitution von *memoria*.

28 Bieringer, Reimund: ›They Have Taken Away My Lord‹: Text-Immanent Repetitions and Variations in John 20:1-18, in: *Repetitions and Variations in the Forth Gospel: Style, Text, Interpretation*. Hrsg. von Gilbert van Belle. Löwen 2008 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium), S. 609–630.

29 Baert, Barbara: To touch with the gaze: *noli me tangere* and the iconic space. Oostakker 2011; dies.: An odour, a taste, a touch, impossible to describe: *noli me tangere* and the senses, in: *Religion and the senses in early modern Europe*. Hrsg. von Wietse de Boer u. Christine Göttler. Leiden [u.a.] 2013 (Intersections 26), S. 111–151.

30 Egidi, Margreth: Theatralität und Bild im spätmittelalterlichen Passionsspiel. Zum Verhältnis von Gewaltdarstellung und *compassio*, in: *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Hans Aurenhammer u. Daniela Bohde. Bern [u.a.] 2015 (Vestigia bibliae 32/33), S. 181–203, hier S. 190.

tiven Passionskulpturen Strukturanalogien bestehen,³¹ die für die ästhetische und affektregulierende Wirkung von Francesco Lauranas Relief wichtig sein dürften. Beide bieten sich verschränkende mediale Möglichkeiten an, über das Ansehen äußerer Bilder innere Bilder zu konstituieren. Der Gläubige gelangt dabei durch *compassio* und *conformatio* zu einer »verinnerlichenden Verkörperung und verkörperlichenden Verinnerlichung mittels Gestalthaftem, Szenischem, Anschaulichem«³².

Fritz Oskar Schuppisser hat die wichtigsten Elemente spätmittelalterlicher Passionsmeditation herausgearbeitet,³³ deren Hinzuziehung im Kontext der Zölestinenkirche in Avignon, die sich durch einen besonderen Zugang zur Spiritualität auszeichnet, durchaus sinnvoll ist. Nach diesem Schema wird zunächst das erinnernde Gedenken (*rememoratio*) angestoßen, es folgt eine kurze Danksagung (*gratias agere*), dann die affektive Teilnahme am Leiden Christi (*compassio*), dann das Gebet (*oratio*) und schließlich die Nachfolge Christi (*imitatio*).³⁴ Damit sind die Hauptmerkmale spätmittelalterlicher Meditationslehre benannt, welche auf die seit Augustinus gängige theologische Lehre zurückgehen, nach der die menschliche Seele aus drei interagierenden Teilen besteht: *memoria*, *intellectus* und *affectus*.³⁵ Diese Stufen der Gotteserkenntnis durch Erinnerung und Nachvollzug lassen sich auch auf die Inschrift des Marmorreliefs beziehen und dürften den Verständnishintergrund dafür abgeben, welche Affekte des Betrauerns und Mitfühlers evoziert werden sollen. Gerade auch auf lexikalischer Ebene sind die für die *rememoratio* wichtigen Techniken des Vor-Augen-Stellens mittels Imaginationskraft nah an der in der Inschrift gewählten Begrifflichkeit. An mehreren Stellen der Passionsliteratur wird zudem auf die Bedeutung einer Bildvorlage, einer *imago*, für die *imaginatio* des Leidens Christi und die erstrebenswerte *conformatio* des Gläubigen als einer körperlich-geistigen Angleichung hingewiesen.

Das Insistieren der Inschrift auf dem Medium sowie dem Material Marmor und dem ihm zugewiesenen didaktischen Potenzial führt uns zu der Frage nach dem Status des Bildes und den spezifisch bildlichen Mitteln, derer sich Francesco Laurana bedient, um die Affekte in dem plastischen Bild darzustellen und vor dem Relief zu entfachen. Verstärkt wird die Betrachtersprache durch die Aktualisierung performativer Motive, die der zeitgenössischen Praxis des liturgischen Theaters entnommen sein dürften. Diese Annahme liegt nahe, wenn die Hochschätzung des Theaters am Hofe des René d'Anjou sowie das tatsächliche Erlebnis der Aufführung von Arnould Grébans Mysterienspiel einbezogen wer-

31 Egidi 2015 (wie Anm. 30), S. 193.

32 Kiening, Christian: Präsenz – Memoria – Performativität, in: Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Hrsg. von Ingrid Kasten u. Erika Fischer-Lichte. Berlin / New York 2007, S. 139–168, hier S. 144.

33 Schuppisser, Fritz Oskar: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hrsg. von Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1993, S. 169–210.

34 Schuppisser 1993 (wie Anm. 33), S. 175f.

35 Schuppisser 1993 (wie Anm. 33), S. 174.

den.³⁶ Es ist bekannt, dass René d'Anjou selbst über die Möglichkeiten des visuellen und akustischen Erinnerns und Vergegenwärtigens spiritueller Erfahrung reflektierte.³⁷ Dabei fungiert der Hintergrund, der in bestem *rilievo schiacciato* eine Vedute Jerusalems meint, als eine historisierende Folie, die nicht auf Authentizität abzielt, sondern auf ästhetische Übersteigerung der im Vordergrund stattfindenden christlichen Tragödie, die die Inschrift wortgewaltig unterstützt.

In Francesco Lauranas Monumentalrelief haben wir damit in einem einzigen Werk zwei Modelle, Affekte zu generieren, einmal durch das Bild und einmal durch den Text der Inschrift. Beide Medien lassen sich mit dem Mysterienspiel verknüpfen, gehen jedoch darüber hinaus. Während die emotionale Betrachtersprache über visuelle Modi geschieht, wird die *Memoria* und damit eine rationale, mnemische Ebene über die Inschrift angesprochen, in der der Zugriff über das gelesene beziehungsweise laut verlesene Wort passiert. Maria ist in ihrer dargestellten Ohnmacht affektbeladenes Gegenbild Christi und Figur der gewünschten Betrachterreaktion, Christus ist Affektauslöser sowohl innerhalb des Bildes (ex negativo: die Schergen, ex positivo: Maria) als auch vor dem Bild. Die Entstehung des komplex komponierten Hochaltarensembles am Hofe des René d'Anjou ist dabei kein Zufall, sondern Ergebnis von intensiven Diskussionen über das emotionale, ästhetische und intellektuelle Potenzial der künstlerischen Medien und ihre Effekte für die erkenntnis- und glaubensstiftende *Memoria*.³⁸

Bild- und Textmedium verschränken sich gegenseitig. Dabei liegt der Fokus auf starker Affektdarstellung durch Kontrastästhetik und starker Affektauslösung durch eine eindringlich formulierte Inschrift, die durch Schlüsselbegriffe die Imagination des Betrachters stimuliert und zu einer starken emotionalen Reaktion führen soll. Passionsimagination und Affektsimulation profitieren von dem monumentalen Maßstab der Figuren und ihrer starken Farbigkeit, die den verblüffenden Effekt hat, kalte Marmorskulptur als geradezu lebendig und transgressiv wahrnehmen zu können – als *tristia spectaculum*.

Literaturverzeichnis

- Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. von Karlheinz Barck. 7 Bde. Stuttgart [u.a.] 2000–2010.
 Aurenhammer, Hans u. Daniela Bohde (Hrsg.): Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit. Bern 2015 (Vestigia bibliae 32/33).
 Baert, Barbara: To touch with the gaze: noli me tangere and the iconic space. Oostakker 2011.
 Baert, Barbara: An odour, a taste, a touch, impossible to describe: noli me tangere and the senses, in: Religion and the senses in early modern Europe. Hrsg. von Wietse de Boer u. Christine Göttler. Leiden [u.a.] 2013 (Intersections 26), S. 111–151.

36 Dazu Ferré, Rose-Marie: Arts éphémères et Antiquité à la cour de René d'Anjou, in: L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au nord des Alpes entre 1350 et 1520. Hrsg. von Chrystèle Blondeau u. Marie Jacob. Paris 2011, S. 383–405.

37 Ferré 2012 (wie Anm. 4), S. 289.

38 Dazu grundlegend Ferré 2012 (wie Anm. 4), S. 287.

- Bieringer, Reimund: ›They Have Taken Away My Lord‹: Text-Immanent Repetitions and Variations in John 20:1-18, in: *Repetitions and Variations in the Forth Gospel: Style, Text, Interpretation*. Hrsg. von Gilbert van Belle. Löwen 2008 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium), S. 609–630.
- Bock, Nicolas: Médailles et humanisme. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie, in: René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480). Akten des internationalen Kolloquiums an der Université de Toulouse 2 Le Mirail 22.–24. Januar 2009. Turnhout 2011 (Texte, codex & contexte 13), S. 159–177.
- Bonaventura: *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. 4 Bde., in: ders.: *Opera omnia*. 10 Bde. Quaracchi 1882–1902, Bd. III.
- Borchardt, Karl: Die Cölestiner: Eine Mönchsgemeinschaft des späteren Mittelalters. Husum 2006 (Historische Studien 488).
- Bouchet, Florence (Hrsg.): René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480). Akten des internationalen Kolloquiums an der Université de Toulouse 2 Le Mirail 22.–24. Januar 2009. Turnhout 2011 (Texte, codex & contexte 13).
- Büttner, Frank: Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhundert, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Kolloquium Reisensburg 04.–07.01.1996. Hrsg. von Wolfgang Frühwald [u.a.]. Tübingen 1998, S. 195–214.
- Comte, Sonia: Les célestins, le roi et le pape: les monastères d'Avignon et de Gentilly et le pouvoir, in: *Provence Historique* 46 (1996), 184, S. 229–251.
- Comte, Sonia: Une implantation tardive en milieu urbain: les Célestins à Avignon à la fin du Moyen Âge, in: *Histoire médiévale et archéologie* 7 (1996), S. 157–170.
- De Mérindol, Christian: Essai sur la signification des masques de femme attribués à Laurana, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1980/82), S. 317–334.
- Eck, Caroline van u. Stijn Bussels (Hrsg.): *Theatricality in early modern art and architecture*. Chichester 2011 (Art history special issues 7).
- Egidi, Margreth: Theatralität und Bild im spätmittelalterlichen Passionsspiel. Zum Verhältnis von Gewaltdarstellung und *compassio*, in: *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Hans Aurenhammer u. Daniela Bohde. Bern [u.a.] 2015 (Vestigia bibliae 32/33), S. 181–203.
- Enzyklopädie der Neuzeit. Hrsg. von Friedrich Jaeger. 16 Bde. Darmstadt 2005–2012.
- Ferré, Rose-Marie: René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images. Turnhout 2012 (Culture et société médiévales 23).
- Ferré-Vallancien, Rose-Marie: De la théatralité des images. L'exemple du retable du *Portement de croix* de Francesco Laurana pour le roi René (1478), in: *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*. Hrsg. von Chantal Connochie-Bourgne. Aix-en-Provence 2013 (Senefiance 59), S. 197–208.
- Fischer-Lichte, Erika u. Matthias Warstat (Hrsg.): *Staging festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen [u.a.] 2009.
- Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hrsg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen / Basel 2012 (Theatralität 11).
- Gardner von Teuffel, Christa: Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 1–45.
- Hagmajer, Matylda: Le retable du Portement de Croix de Francesco Laurana et ses vicissitudes, in: *Histoire de l'art* 54 (2004), S. 139–146.
- Heinen, Ulrich: Argument – Kunst – Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit, in: *Die Frühe Neuzeit als Epoche*. Hrsg. von Helmut Neuhaus. München 2009 (Historische Zeitschrift, Beiheft, 49), S. 165–234.
- Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Hrsg. von Hans Färber und Wilhelm Schöne. München 1957.
- Kiening, Christian: Präsenz – Memoria – Performativität, in: *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*. Hrsg. von Ingrid Kasten u. Erika Fischer-Lichte. Berlin / New York 2007, S. 139–168.
- Kruft, Hanno-Walter: *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*. München 1995.
- Landgraf, Gabriele: *Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei. Zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität*. Frankfurt am Main [u.a.] 2000.

- Le roi René en son temps. Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence (Ausst.-Kat. Avignon, Musée du Petit Palais). Avignon 1981.
- Lexikon des Mittelalters. 10 Bde. Hrsg. von Robert Auty [u.a.]. Stuttgart 1977–1999 (Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online).
- Longo, Pier Giorgio u. Danilo Zardin (Hrsg.): I Sacri Monti. Bibliografia italiana. Ponzano Monferrato 2010 (Bibliografia dei sacri monti, calvari e complessi devozionali 2).
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2011.
- Mognetti, Elisabeth: Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence, in: *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Hrsg. von Letizia Gaeta. Galatina 2007 (Saggi e testi 34), Bd. I, S. 41–68.
- Quietzs, Harald: *Passion in der Landschaft*. Deutschsprachige Bibliographie. Hrsg. von Johannes Andresen. Ponzano Monferrato 2007 (Bibliografia dei sacri monti, calvari e complessi devozionali 1).
- Rehm, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München / Berlin 2002.
- Reißer, Ulrich: *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1997.
- Schuppisser, Fritz Oskar: *Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern*, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Hrsg. von Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1993, S. 169–210.
- Wimböck, Gabriele: *Die Autorität des Bildes. Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit*, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes* Hrsg. von Frank Büttner u. dies. Münster 2004, S. 9–41.
- Zanzi, Luigi: *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*. Mailand 2005.