

*DER BILDTPUS IMAGO PIETATIS:*  
FORM UND FUNKTION IN DER DARSTELLENDEN  
KUNST UND IN DER LITERATUR DES SPÄTEN  
MITTELALTERS

*Imago Pietatis: Aussage und Funktion*

Eine 1983 erschienene Aufsatzsammlung zum frühen englischen Drama<sup>1</sup> zeigt auf dem Umschlagbild eine Szene aus der Aufführung des *Croxton Play of the Sacrament* im Jahre 1981 durch die *Medieval Players* in Clerkenwell. Dasselbe Foto findet sich S. 86 (Plate 6) mit der Unterschrift: »The miraculous appearance of the image of Christ from the oven,« etc.<sup>2</sup> Es stellt Christus dar, der aus einem sarkophagähnlichen Ofen emporsteigt. Die ausgestreckten Arme sind leicht abgewinkelt, die Handflächen mit den Wundmalen zum Betrachter hingewendet. Die Dornenkrone hat blutige Wunden in die Stirn gerissen. Aus der Seitenwunde strömt das Blut bis in den Lendenschurz.

Die Erscheinung Christi ist Höhepunkt und Zentrum dieses in England zwar beliebten, vom Gegenstand her aber einzigartigen Dramas. Es geht weder auf die Bibel noch auf Heiligenlegenden zurück, sondern bezieht sich auf die im Mittelalter weit verbreiteten Legenden über die angebliche Schändung einer geweihten Hostie durch Juden.

Geschichten dieser Art sind seit dem 14. Jahrhundert in fast allen europäischen Ländern zu finden. Die bekannteste Version berichtet über Ereignisse des Jahres 1290 in Paris. Eine arme Christenfrau möchte das einem jüdischen Geldverleiher verpfändete Gewand zurückhaben und gibt ihm dafür die Hostie, die sie in der Kommunion empfangen hatte. Der Jude durchbohrt die Hostie, die daraufhin blutet, aber physisch nicht zerstört werden kann. Der Frevler wird angezeigt, zum Tode verurteilt und verbrannt, Frau und Kinder werden getauft.

Berichte über diese angebliche Hostienschändung finden sich in historiographischen und erbaulichen Werken fast 500 Jahre lang — bis zum 19. Jahrhundert. Dramatische Darstellungen gab es in Italien, Frankreich und Holland. Das englische *Play of the Sacrament* hat einen dem französischen Bericht ähnlichen Handlungskern. Der Hostiendieb ist hier aber ein raffgieriger Kaufmann. Szene des Dramas ist die »berühmte Stadt Eraclea« im »Wald von Aragon«. Der Jude und seine Helfershelfer werden bekehrt und getauft, nicht verurteilt und verbrannt.

Eine Eigenerfindung des englischen Autors ist das komische Zwischenstück über einen Quacksalber und seinen Gehilfen, das als Interpolation bzw. als *comic relief* ohne Funktion für das Ganze bezeichnet worden ist — meiner Ansicht nach zu Unrecht. Der Quacksalber ist eine Art Antitypus zu Christus, der in dem Drama als Arzt der Welt dargestellt wird. Zu den Juden sagt Christus:

Ite et ostendite vos sacerdotibus meis.  
(Geht und zeigt euch meinen Priestern.)

(V. 765, Lukas, 17,14)

Das Bild der »miraculous appearance« im *Croxtton Play* hat eine so evidente Ähnlichkeit mit den von Kunsthistorikern umfassend untersuchten *Imago Pietatis*, dem Bildnis des gestorbenen Christus, daß ich eine genaue Kenntnis dieses Bildtyps sowie seiner Form und Funktion seitens der *Medieval Players* und erst recht natürlich die genetische Verknüpfung der wunderbaren Erscheinung Christi im Mirakelspiel mit der Tradition des Pietas-Bildes als bekannt vorausgesetzt habe.<sup>3</sup>

Erstaunlicherweise ist aber eine solche Beziehung bisher weder gesehen noch untersucht worden. Der Grund dafür liegt in der immer noch nicht überwundenen Abschottung der mediävistischen Disziplinen, die parallele oder komplementäre Forschungen in Nachbarfächern nicht hinreichend zur Kenntnis nahmen. Es soll daher versucht werden, Form und Funktion der Darstellung des Passionsbildnisses Christi in der bildenden Kunst zur Verwendung desselben Bildtypus im englischen Drama in Beziehung zu setzen. Es geht dabei nicht um die während des Mittelalters weitverbreiteten Bildinszenierungen der Passion in Form von Mysterienspielen und ähnlichen Dramen, sondern um die direkte Umsetzung der *Imago Pietatis* in eine dramatische Szene.

Hinsichtlich der Funktionsbestimmung des Bildes (etwa als Andachtsbild) ist bedeutsam, daß es den toten Christus zeigt. Der zeitliche Ort in der Leidensgeschichte ist daher nach der Kreuzabnahme anzusetzen. Die zahlreichen Varianten des Bildes mit zwei oder mehr Engeln, die Christus stützen bzw. emportragen, haben Verwirrung gestiftet, da Engel nach dem biblischen Bericht erst Ostermontag in Erscheinung treten: sie weisen auf das leere Grab und die Grabtücher. Die dienenden Engel überschatten manchmal sogar das Geschehen der Kreuzabnahme und treten in den Mittelpunkt des Bildes, so z. B. in einer Mettener Handschrift von 1414—15, die das Motiv dienender Engel bei der Messe auf Erden zeigt, gekrönt von den neun anbetenden Engelchören im Himmel. Auch in literarischen Darstellungen der Gregoriusmesse spielen engelische Helfer oft eine Rolle.

Die zahllosen Bilder des Typs *Imago Pietatis* (Image of Pity) sind chronologisch den verschiedenen Phasen der Kreuzabnahme Christi zuzuordnen. Die Bilderserie beginnt mit der Darstellung des Crucifixus, dem sicherlich häufigsten Passionsmotiv. Die Entfernung der Nägel erfolgt offenbar in einer bestimmten Reihenfolge. Auf den mir bekannt gewordenen Darstellungen wird zuerst die rechte Hand befreit, dann die linke. Es folgt die Abnagelung des linken und dann des rechten Fußes.

Die für uns wichtigste Phase wird durch eine berühmte Figurengruppe im Oratorio S. Antonio zu Pescia bezeichnet: Christi Füße sind noch angena-

gelt, aus den Händen aber hat man die Nägel bereits entfernt, so daß die Arme herabfallen und etwa 45° abgewinkelt sind.

Diese Armhaltung finden wir bei dem wohl bekanntesten Pietas-Typ, der sich im 14./15. Jahrhundert über ganz Europa verbreiten sollte. Christus wird dabei als Halbfigur dargestellt. Er entsteigt einem Steinsarg und breitet seine Arme, Aufmerksamkeit heischend, zum Betrachter hin aus. Dies ist Mitte und Zielpunkt der Bildrhetorik wie auch der Bildfolge, die zur Darstellung des in sich zusammensinkenden Leichnams fortschreitet. Die Engelpietà aus den *Très Belles Heures* des Duc de Berry bezeichnet prototypisch diese Position.

Weitere Phasen sind der im Schoße der Mutter liegende Christus (Pietà) bzw. der ausgestreckt am Boden liegende Körper des gekreuzigten Heilands.

Von besonderer Bedeutung für das Fortleben des Typus sollte die *Imago Pietatis* mit vor dem Leib gekreuzten Händen werden. Das Motiv fand seine prototypische Ausprägung in der berühmten Mosaiktafel in Santa Croce in Jerusalem in Rom, einer Kirche der Kartäuser, die das Bild und den damit verbundenen Kult über ganz Europa verbreiteten.<sup>4</sup>

### *Beziehung der Pietas zur Eucharistie*

Der Kult dieses Bildes und die Bildrhetorik der Passionsbilder allgemein können aber nur richtig verstanden werden, wenn man sich die enge Verknüpfung kultischer und spiritueller Bedeutung der Pietas-Bilder klarmacht. Sicherlich ist zu Recht immer wieder deren Funktion als Andachtsbild betont worden. Die bildliche Darstellung der Passion und insbesondere des Schmerzensmannes sollte zu frommer Betrachtung und Meditation anregen und dem Menschen die Liebe und Barmherzigkeit Gottes vor Augen führen.

Damit ist aber der geistige Sinn der *Imago Pietatis* keineswegs zur Gänze erfaßt. Dieses Bild verwies den zeitgenössischen Betrachter nicht nur auf den Leib Christi, sondern vor allem auf die in der Wandlung geschaffene reale Präsenz Christi in der Eucharistie. Das auf der Pietas Dargestellte wurde in einem ganz wörtlichen Sinn mit der Hostie gleichgesetzt. Die Elevatio nach der Wandlung bedeutete Vorzeigen des Leibes des Herrn. Die für uns schwer nachvollziehbare Ineinssetzung von Pietas mit Brot und Wein/Fleisch und Blut ist somit Voraussetzung für das Verständnis des Bildes, seiner Aussage und seines Wesens. Gott selbst bezeichnet sich als lebendiges Brot. Die Hostie »bedeutet« nicht nur den Leib Christi, sondern *ist Corpus Domini*.

In einem Manuskript der Bibliotheca Casanatense (Rom) finden wir die Abbildung einer aus dem Sarkophag aufsteigenden Christusfigur mit gekreuzten Händen und darunter die Legende:

Hoc est enim corpus meum  
Hic est enim calix sanguinis mei.

Konsekration und Elevation bezeichnen also das geistige Zentrum sowie den Kontext der Pietas. Das ist besonders deutlich an dem ikonographischen Thema der Gregoriusmesse abzulesen, das recht gründlich von der Kunstwissenschaft untersucht worden ist, aber nach Bertelli kontrovers geblieben ist.<sup>5</sup> Angesichts der reichhaltigen Sekundärliteratur beschränke ich mich auf das für mein Thema Nötige. Was also hat man unter Gregoriusmesse zu verstehen und was bedeutet sie für unseren Gegenstand?

Der Schmerzensmann, d. h. die *forma pietatis* soll dem hl. Papst Gregor während der Meßfeier erschienen sein, um Zweifel an der Transsubstantiation auszuräumen, daher der Name Gregoriusmesse.<sup>6</sup> Das spätmittelalterliche Bildmotiv verband sich mit dem Gnadenbild des Schmerzensmannes in Santa Croce in Gerusalemme, einer Kirche der Kartäuser. Die Legende wurde oft zu dem Bild in Beziehung gesetzt: es entspreche mimetisch dem Schmerzensmann, der dem hl. Gregor erschienen sei, gelte daher als »verbürgtes Christusbild«.<sup>7</sup> In Wirklichkeit gelangte das oft als Archetyp bezeichnete Bildnis in Santa Croce im späten 14. Jahrhundert aus dem Orient nach Italien und begründete dort den Bildtypus »Passionsbild«. Die Ikonographie der Gregoriusmesse geht auf diese Tradition bzw. diesen Typus zurück.

Das Bildthema war von Anfang an voll ausgebildet und hat sich bis zu seinem Verschwinden während der Reformation kaum verändert. Die Gregoriusmesse verbreitete sich von Süden nach Norden, und zwar nicht zuletzt durch die Kartäuser. Belting stellt dar, daß dieser Orden die Verbreitung und Wertschätzung des Bildes systematisch förderte — er spricht in diesem Zusammenhang von »Kultpropaganda«.

Aufgrund der Ausführungen bei Belting kam ich auf die Idee, in der umfangreichen Chronik dieses Ordens von Clemens Bohic nach einer Abhandlung über die Gregoriusmesse zu suchen. Zum Jahre A. D. 1367 heißt es da:

Sic autem Dorlandus: In scriptis, inquit, cujusdam Fratris memini me legisse, fuisse olim quemdam venerabilem virum in Ordine nostro, cujus tota mens, cogitatio, dilectio et actio circa dominicam passionem intentissime versabatur. Is ad hoc pietatis culmen excreverat, ut Christus illi semper quasi praesens ante cordis oculos appareret, affixusque cruci. Mirum dicam, atque hoc nostro saeculo penitus inauditum. Hic nempe usque adeo Christum ardebat et hunc crucifixum, ut uno dierum (votis ejus volens satisfacere) Dominus venerit, ipso orante, in eo schemate quo idem Salvator generis humani olim in crucis ligno pependerit, clavis affixus, distentus, laceratus, sanguine respersus, moestus, anxius, lacrymosus. Hac tali viva imagine servum suum Christus invitans, provocans, inflammans, ut tali se formula praepararet, quo posset Dominum suum imitari, juxta quod scriptum est: Vide, omnia facito secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est. Sunt vero nonnulli ex nostris, quo dicunt Christum in ea forma conspectum esse, sicut eum sanctissimus Papa Gregorius inter Missarum suarum solemniam vidit cum armis universis suae passionis dolorosissimae apparentem.<sup>8</sup>

(So aber Dorlandus: In den Schriften eines Bruders, so sagt er, erinnere ich mich gelesen zu haben, daß es in unserem Orden einmal einen verehrungswürdigen Mann gab, dessen Geist, Denken, Liebe und Handeln ganz intensiv um die göttliche Passion kreisten. Jener Mann wuchs zu einem solchen Gipfel der Frömmigkeit empor, daß Christus ihm immer vor dem geistigen Auge anwesend schien, angenagelt ans Kreuz. Wunderbares berichte ich, dazu etwas, das in diesem unserem Zeitalter ganz unerhört ist. Dieser Mann war bis dahin so sehr in Liebe zum gekreuzigten Christus entbrannt, daß Gott auf seine Bitten hin eines Tages kam, um seinem Verlangen zu genügen, in der Form, in der der Retter des Menschengeschlechts einst am Kreuz gehangen hatte, mit Nägeln befestigt, gestreckt, verletzt, mit Blut bespritzt, traurig, voller Tränen. Durch dieses so lebendige Bild lud Christus seinen Diener ein, rief ihn auf, entflammte ihn, damit er sich durch solches Vorbild rüste, woimmer er es vermöge, seinem Herrn nach-



Otto Baumann, Regensburg  
Leidensmann als Auferstandener. Aquarell, 1956/57  
Wiedergabe mit freundl. Genehmigung  
des Künstlers



Imago Pietatis, Rom, Sta. Croce in Gerusalemme  
frühes 14. Jh.



Hajdina, Slowenien  
Fresko in der Martinskirche. Links: Parler Konsolenmaske



Parler-Maske [etwa A.D. 1400] und Fresko in Hajdina [Slowenien]  
Unter dem linken Teilfresko die Inschrift: Ecce Homo. Eine Darstellung  
der sog. Gregoriusmesse

zufolgen, entsprechend dem, was geschrieben steht: Sieh, mach alles nach dem Vorbild, das Dir auf dem Berge gezeigt worden ist. Es sind nämlich nicht wenige bei den Unsrigen, die sagen, daß sie Christus in dieser Form gesehen haben wie ihn der hochheilige Papst Gregor bei seiner Meßfeier sah, mit all den Waffen (= arma Christi) seines höchst schmerzvollen Leidens.«)

Cur autem pingatur S. Gregorius sacrificans coram imagine passionis dominicae, hanc rationem reddit Joannes Molanus: Gregorius Papa, inquit, non inepte pingitur celebrans. Ipse enim rationabilia quaeque coadunans, seclusis nimis vel inconcinnis, composuit librum Sacramentorum, sive ordinationem Missarum, sicut et consecrationum et cantilenae disciplinam. Est et altera ratio, ad quam solam respexisse crediderim pictores, imaginem pietatis B. Gregorio celebranti apparuisse, nam Romae apparitio ista vulgo notissima est, et magna pietate frequentant hanc imaginem. — Haec Molanus.<sup>9</sup>

(Warum aber der hl. Gregorius vor dem Bilde der Passion des Herrn offernd gemalt wird, erklärt Johannes Molanus<sup>10</sup> so: Papst Gregor, so sagt er, wird nicht unpassend als zelebrierend dargestellt. Er schrieb nämlich ein Buch über die Sakramente sowie den *ordo missae* wie auch ein Buch über die Konsekration und den Kirchengesang, wobei er die vernünftigen Dinge zusammenstellte, das Ungefüge und Ungeschickte aber wegließ. Und da ist noch ein weiterer Grund, den, wie ich glaube, die Maler allein bedacht haben, daß nämlich das Bild der Pietà dem hl. Gregor erschien, als er die Messe zelebrierte, denn in Rom ist diese Erscheinung allgemein bekannt, und mit großer Frömmigkeit besuchen sie dieses Bild. Dies nach Molanus.)

Dieser Text ist deshalb besonders interessant, weil der Begriff der ‚pietas‘ semantisch doppeldeutig verwendet wird. Das Bildmotiv *Imago Pietatis* verweist auf die Konsekration während der Messe, bezieht sich aber gleichzeitig auf das real existierende Bildnis. Bei der zweiten Verwendung aber bezieht sich ‚pietas‘ auf die fromme Andachtshaltung des Betrachters, d. h. auf die Rezeption.

Diese Aufspaltung der Bedeutung von *Pietas* hat der Chronist des Kartäuserordens aber nicht selbst erfunden. Wahrscheinlich kannte er sie bereits aus Texten des 15. Jahrhunderts, etwa aus einer umbrischen Ablaßtafel (heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln), die berichtet, daß unser Herr Jesus Christus dem hl. Gregor »in forma de pietade« erschienen sei und er dadurch zu »pietade et devotione« bewegt worden sei.

### *Bildliche Darstellungen der Gregoriusmesse*

Auf die bildlichen Darstellungen der Gregoriusmesse möchte ich nur soweit eingehen, wie es für mein Thema notwendig ist — es gibt ganze Bildbände mit diesem einen Motiv. Vorstellen möchte ich es anhand eines besonders eindrucksvollen Gemäldes von einem flandrischen Maler aus dem 15. Jahrhundert.<sup>11</sup> Papst Gregorius kniet betend vor einem Altar, auf dem der lebensgroße Christus steht. Aus seiner Seite tropft Blut in einen Kelch. Auf der Altarpredella befinden sich figurenreiche plastische Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, in der Mitte des Retabelaufsatzes die Kreuzigungsszene selbst. Aus diesem Aufsatz ragt das hölzerne Kreuz empor, teilweise verdeckt durch die Marterinstrumente und die Attribute der Kreuzigung, die sogenannten *arma Christi*.<sup>12</sup>

Das flandrische Gemälde ist eine Art Prototypus der Gregoriusmesse. Ähnliche Bilder und Skulpturen finden sich in ganz Europa. Fast alle stammen aus dem späten 14. bzw. dem 15. Jahrhundert. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß das Bildmotiv sich immer auf die Gregoriuslegende bezieht. Entsprechungen zur Gregoriusmesse finden sich auch in Form von Illustrationen alttestamentlicher Texte, z. B. im *Rohan Book of Hours*.<sup>13</sup> Die beigefügten Bildlegenden haben mit dem Kontext nur wenig zu tun. Zudem taucht das Bild nahezu identisch in zwei unterschiedlichen Texten auf, Beweis dafür, daß vorhandene Bildmotive zum Text ausgesucht wurden.

### *Gregoriusmesse in Regensburg*

Welche Funktion die Darstellung der Gregoriusmesse hatte und wie leicht sie sich mit verwandten ikonographischen Motiven verband, kann anhand von zwei Regensburger Reliefsteinen gezeigt werden. Einer befindet sich im Domkreuzgang (Mortuarium, Westwand, 5. Joch von Süden). Das Werk stammt aus dem späten 15. Jahrhundert. Papst Gregor mit Pluviale und Tiara kniet vor einem Altar mit sarkophagähnlichem Aufsatz und liest die Messe. Dem Steinsarg entsteigt der segnende Christus mit Dornenkrone und Wundmalen, flankiert von den *arma Christi*. Auf dem Altartisch befindet sich ein umgestürzter Kelch, der zu einem anderen ikonographischen Typ gehört, und zwar zu den sogenannten Bolsena-Messe. Während der Amtszeit des Papstes Urbans IV. (1261—1264) soll ein Priester versehentlich geweihten Wein verschüttet haben, der auf dem Altartuch zu Blut bzw. zu einer blutigen Hostie wurde.

Der Text unter dem Bildwerk erläutert die Funktion der Gregoriusmesse. »Wer diese Figur mit einem pater noster und einem Ave Maria ehrt,« so heißt es da, »der hat von der dem hl. Gregor in S. Croce zuteil gewordenen Erscheinung den Ablass dieser Kirche von 34060 Jahren und von zwei Päpsten je einen von 40 Jahren . . . etc.« Mit der Reformation verschwanden Auswüchse des Ablasswesens und gleichzeitig auch viele bildliche Darstellungen der Gregoriusmesse. Das Regensburger Relief z. B. befand sich wahrscheinlich zunächst im Dominnenraum, etwa an einem Seitenaltar, wurde aber später in den Kreuzgang verbannt.<sup>14</sup>

Die zweite Darstellung der Gregoriusmesse befindet sich in St. Emmeram. Ikonographisch ist die Emmeramer Reliefplatte der im Domkreuzgang sehr ähnlich. Auch hier entsteigt Christus einem Sarkophag, der auf einer Altarmensa steht. Er ist umgeben von den *arma Christi*. Der Kelch liegt umgestürzt rechts von der Patena, wiederum eine Anleihe aus der Bolsena-Messe. Rechts und links vom Altar stehen je ein Bischof und ein Kardinal; der linke Kardinal trägt mit beiden Händen die päpstliche Tiara. Die Perspektive des Reliefs ist naiver und primitiver als die des Kreuzgangreliefs; es hat keine räumliche Tiefe und wirkt flächig.

Von den zahlreichen weiteren Bildmotiven, die sich mit der Gregoriusmesse verbinden, möchte ich nur den Typ *Ecce Homo* erwähnen. Eines der bekanntesten Werke dieser Art befand sich in der Marienkirche zu Lübeck. Bernd Notke malte es um 1500; 1942 wurde es durch Bomben zerstört. In der Kunstgeschichte ist das Werk unter dem Titel »Messe des hl. Gregor« bekannt.<sup>15</sup> Christus wird der Lübecker Geistlichkeit »vorgeführt«. Den ganzen

Hauptteil des Bildes nehmen die markanten kirchlichen Würdenträger ein. Ähnlich wie in Notkes monumentalem Totentanz sind alle Einzelpersonen sinnbildhaft-typologisch aufzufassen.<sup>16</sup>

### *Die Gregoriusmesse in Hajdina*

Eine besonders interessante und bisher noch nicht untersuchte oder abgebildete Darstellung der Gregoriuslegende entdeckten Professor Stanonik und ich in Hajdina (Slowenien, in der Nähe von Ptuj, deutsch Pettau). Dieser Ort nimmt in der arthurischen Topographie eine besondere Stellung ein, da nach Wolfram von Eschenbachs *Parzival* der Großvater des Titelhelden hier geboren wurde und seinen Namen von diesem Ort ableitete.

Die beiden Ortsteile Gandines werden im hohen Mittelalter als selbständige »villae« angesehen, haben aber nur einen Namen: »... (confirmamus) donationem duarum villarum positarum in planitie iuxta Traam... et appellatur tam unam quam altera Candin« (11. 4. 1202).<sup>17</sup>

Für unseren Zusammenhang ist bedeutsam, daß die von mir zitierte Urkunde sich auf eine Schenkung (bzw. die Bestätigung einer Schenkung) Rudolf von Roseggs an das Kloster Seitz bezieht. Das Schriftstück wurde in Seitz in Anwesenheit des Patriarchen von Aquileja ausgestellt, »cum inter Ottonem Saxonem et Philippum lis verteretur, duce Leopoldo tam Styriam quam Austriam ductante«, (als zwischen Otto von Sachsen und Philipp ein Streit beigelegt wurde, während Leopold Herzog von Steiermark und Österreich war).<sup>18</sup> Festzuhalten bleibt also, daß Hajdina zu Beginn des 13. Jahrhunderts aufs engste mit Seitz liiert war, einem Kartäuserkloster, das als kulturelles Zentrum der Karantaner Mark galt.

Die »ecclesia: Sancti Martini« (in [Ober-]Chanding) wird zum ersten Mal am 4. September 1342 urkundlich erwähnt.<sup>19</sup> Von der Bausubstanz des 14. Jahrhunderts ist heute nur noch eine Seitenkapelle erhalten. An ihrer Nordwand befinden sich die uns beschäftigenden Fresken.

Für die Datierung der Fresken sind die steinernen Konsolenmasken bedeutsam, die beim Betreten der Kapelle den Blick des Betrachters auf sich ziehen. Es handelt sich dabei um die Arbeit von Steinmetzen aus der Parler-Schule, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts von den Pettauern direkt aus Prag ins Land geholt worden waren.<sup>20</sup> In Hajdina finden sich die ältesten Arbeiten von Künstlern dieser Schule; sie sind nach 1400 A. D. anzusetzen. Weitere Zeugnisse der Parler-Schule finden sich in Pettau selbst und in Maria Neustift (Pettauerberg, Mons Gratiarum, Ptujška Gora).

Ferner sind die Graphiti in der Apsis der Seitenkapelle für die Datierung der Fresken heranzuziehen. Sie konnten vorläufig noch nicht entziffert werden. Die Jahreszahlen sind aber deutlich lesbar: (Stephanus) 1417 bzw. 1473. (Prior von Seitz: Stephanus I. 1398—1410, Stephanus II. 1410—1413).

Unter dem linken Fresko, das eindeutig die Gregoriusmesse darstellt, findet sich die Inschrift »Ecce homo«. Sie verweist auf das bereits genannte Andachtsbild, das im hohen Mittelalter weit verbreitet war. Die Legende »Ecce homo« findet sich aber bereits zu dieser Zeit (und noch häufiger im Spätmittelalter) unter verwandten Andachtsbildern, z. B. dem des Schmerzensmannes, des geißelten Christus, des Christus in der Rast, der Imago pietatis etc.<sup>21</sup>

Wie die Gregoriusmesse mit der Inschrift ‚Ecce homo‘ zu dem rechten Fresko mit der runden Tafel und dem Kelch gehört, ist in einer gesonderten Arbeit darzustellen. Nur so viel sei heute gesagt, daß Gralsmesse und Gregoriusmesse auch von Kritikern schon oft in Beziehung gesetzt worden sind.<sup>22</sup>

### *Literarische Vorläufer des Motivs*

Die Gregoriusmesse ist aber nicht als autonomes bzw. ikonographisch bedingtes Phänomen anzusehen. Wie in so vielen Fällen haben literarische Texte nicht nur zeitliche Priorität, sondern wahrscheinlich auch Vorbildcharakter.

Zur Gregoriusmesse gibt es z. B. evidente Parallelen in der Gralsmesse. So wird uns in Texten des 13. Jahrhunderts mitgeteilt, daß bei der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi aus dem Kelch das Jesuskind oder der Schmerzensmann emporstieg. Beide Versionen sind literarisch um 1250, ikonographisch erst ab dem 14. Jahrhundert belegbar.

Als Beispiel nenne ich den *Perlesvaus*.<sup>23</sup> Arthur hat durch Vernachlässigung ritterlicher Tugenden an Macht und Ruhm verloren und begibt sich daher auf *pilgrimage*. Vor einer Einsiedelei steigt er vom Pferd. Der Eremit hat gerade begonnen, die Messe zu lesen. Während des *Confiteor* sieht Arthur zur Rechten des Zelebranten ein schönes Kind, gekleidet in eine Albe, mit edelsteinbedeckter goldener Krone auf dem Haupt. Zur Linken sieht Arthur eine schöne Dame. Sie reicht dem Eremiten das Kind, und er setzt es auf den Altar. Nach der *Praefatio*<sup>24</sup> aber sieht Arthur, daß der Eremit den Schmerzensmann in seinen Armen hält. Der Dornengekrönte blutet aus Händen und Füßen. Gegen Ende der Messe verwandelt er sich wieder in das Kind. Die Mutter nimmt es bei der Hand und verläßt, begleitet von einem Engelheer, die Kapelle.

Im *Perlesvaus* findet sich ferner eine Erörterung der Verbindung von Eucharistie und Kelch. Wiederum ist es König Arthur, dem die Vision zuteil wird. Der Autor sagt über den Gral:

Now, the story tells us that at that time there was no chalice in the land of King Arthur. The Grail appeared at the consecration in five forms, but they should not be revealed, for the secrets of the sacrament none should tell save he whom God has granted grace. But King Arthur saw all the transubstantiations, and last appeared the chalice; and the hermit who was conducting the mass found a memorandum upon the consecration cloth, and the letters declared that God wanted His body to be sacrificed in such a vessel in remembrance of Him. The story does not say that it was the only chalice anywhere, but in all of Britain and the neighbouring cities and kingdoms, there was none.<sup>25</sup>

Dieser Gral erschien bei der Wandlung in fünf verschiedenen Formen, aber dieses Geheimnis darf nicht enthüllt werden...König Arthur sah alle Transsubstantiationen und zuletzt erschien der Kelch. Der Eremit fand eine Inschrift auf dem Konsekrationstuch, die besagte, daß Gott seinen Leib in einem solchen Gefäß zu seinem Gedächtnis (Andenken) geopfert sehen möchte. In der Geschichte wird nicht behauptet, daß dies der einzige Kelch überhaupt war. Wohl aber heißt es, daß es in ganz Britannien und den Nachbarländern einen solchen Kelch nicht gab.«

Christus selbst fordert Joseph von Arimathia in der *Lestoire* auf, das Sakrament der Fleischwerdung zu zelebrieren:

Ore uien auant si feras le sacrement  
de ma char & de mon sanc<sup>26</sup>

(Nun tritt vor und begehe das Sakrament  
meines Fleisches und meines Blutes)

Joseph spricht die Worte aus, die Christus beim letzten Abendmahl gesprochen hatte, und sofort hält er statt des Brotes den Körper eines Kindes in seinen Händen:

tels paroles dist iosephes sor le pain  
quil troua sor le platine de le calice.  
si deuint tantost li pains chars & li  
uins sans. & lors uit iosephes apertement  
quil tenoit entre ses dois j. cors autre  
tel comme dun enfant.<sup>27</sup>

(Joseph sprach über dem Brot die Worte, die  
er auf der Patene des Kelchs gefunden hatte.  
Sofort wurde das Brot Fleisch und der Wein  
Blut. Und da sah Joseph klar, daß er in seinen  
Händen einen Leib hielt wie den eines Kindes...)

In der Queste entsteigt dem Gralsgefäß der zerschundene Leib des Schmerzensmannes, der dann die anwesenden Getreuen anspricht:

Lors regardent li compaignon et voient issir del saint Vessel un home  
ausi come tout nu, et avoit les mains saignanz et les piez et le cors;  
et lor dist: »Mi chevalier et mi serjant et mi loial fil, qui en mortel  
vie estes devenu esperitel...<sup>28</sup>

(Da sahen die Anwesenden aus dem Gefäß emporsteigen einen Mann,  
der ganz nackt war, und Hände, Füße und Körper waren blutig; und  
er sprach zu ihnen: Meine Ritter, meine Diener und meine treuen  
Kinder, die ihr im sterblichen Leben geistlich geworden seid...)

Die mittelhochdeutsche Übersetzung des *Prosa-Lancelot* folgt dem französischen Text fast wörtlich:

Da sahen die gesellen in dem faß einen man als er zu mal nacket were,  
und im waren die hende blutig und der lip und die füße. Und er sprach  
zu yne: Ritter und myn getruwe knecht und myn güt kinder, die von  
dötlichem leben sint worden geistlich...<sup>29</sup>

Auch im Lancelotroman wird über eine ähnliche Vision berichtet:

And he looked within the chamber, and he saw on a table of silver  
the Holy Vessel covered with red samite. And he saw thereabout many  
angels that guarded the Holy Vessel in such wise that some held  
censers of silver and burning torches, and others held a cross and the  
ornaments of an altar, and there was not one but served it in some  
office. And afore the Holy Vessel there sat an old man clothed as a  
priest, and it seemed that he was at the sacrament of the mass. And  
when he was about to elevate *Corpus Domini*, it seemed to Lancelot  
that above the hands of the good man there were Three Men, whereof  
Two put the Youngest between the hands of the priest, and he raised  
Him up on high, and he seemed to show Him to the people.<sup>30</sup>

Dem aus dem Kelch emporsteigenden Schmerzensmann begegnen wir öfters in Illustrationen aus dem Umkreis des Grals. Das Kind im Kelch aber ist (u. a.) auch Attribut des hl. Hugo von Lincoln, bezeichnenderweise wiederum ein Kartäuser (der erste Heilige dieses Ordens). Nach der Legende erschien ihm während der Wandlung das Christuskind im Kelch. Alle mir bekannt gewordenen Abbildungen Hugos weisen dieses Attribut auf.

In England waren die Geschichten aus dem Umkreis der Grals Sage besonders weit verbreitet und beliebt — wurde doch Joseph von Arimathia als Wahl-Engländer angesehen. In der *Lestoire* hat Joseph immer wieder persönlich Begegnungen mit Gott, der ihn auffordert, eine Arche (huche) für das heilige Gefäß zu bauen.

Eines Tages hat Joseph von Arimathia in der Arche eine Vision. Vor sich sieht er den Gekreuzigten, dessen Seite eine Lanze durchbohrt. Das Blut rinnt in ein Gefäß (»escuele«), das Joseph selbst in der Arche aufgestellt hat. Joseph kniet in der Arche nieder. Plötzlich steht vor ihm (wörtlich: »& esgarda dedens larce si uit...«) ein kleiner Altar. Er ist mit einem weißen Tuch (»mans dras«) bedeckt. Darauf liegen drei blutige Nägel und eine Lanze, aus der ebenfalls Blut tropft (wörtlich: »sanglent«). In der Mitte des Altars steht das Gefäß (»escuele«), das er selbst hineingebracht hat. Daneben aber steht ein wunderschönes Trinkgefäß (wörtlich: »hanap«, Humpen) mit einem Fuß und einem goldenen Deckel drauf, so daß man nicht sehen konnte, was sich darin befand.

Diesem Gefäß begegnen wir auf unzähligen Illustrationen der Gralsgeschichte. Runde Tafel (König Arthurs) und Gralstafel werden typologisch aufeinander bezogen. Hinweise darauf finden wir insbesondere im Bezugsfeld der Eucharistie, die im Mittelpunkt der gesamten Gralsgeschichte und später auch der Gregoriusmesse stand. Ein besonders schönes Beispiel finden wir in einem Manuskript aus dem 15. Jahrhundert, »L'apparition du St. Graal« (Bibl. Nat., Umschlagbild der englischen Übersetzung der Gralsqueste in der Reihe Penguin Classics).

### Die Jeremiasklagen

In Verbindung mit dem Bildmotiv der Imago Pietatis tritt oft als Bildlegende Vers I.12 der Jeremiasklagen auf, die von Belting in diesem Zusammenhang als »Anruflegende« bezeichnet worden sind.

O vos omnes qui transitis per viam  
attendite et videte si est dolor sicut dolor meus!

(Oh ihr alle, die ihr auf dem Wege vorübergeht,  
haltet an und sehet ob ein Schmerz (so groß)  
wie meiner ist.)

Diesen Vers finden wir nicht nur unter den eigentlichen Pietas-Bildern, sondern im weitesten Umkreis der Passionsdarstellungen: in Kreuzigungsszenen, Bildern der Beweinung, dem *Ecce homo*-Typus, dem Bild des Dornengekrönten usf. Der Jeremiastext wurde allmählich zum Topos, der sich mit bestimmten Bildaussagen über die Jahrhunderte hinweg verband, auf Sterbezetteln mit dem Schmerzensmann bis in unser Jahrhundert. Besonders beliebt war (und ist) er als Legende auf jenen Totenzetteln und Vesperbildern, die den Leichnam Christi auf dem Schoß Marias zeigen.

Belting verweist auf eine interessante historische Nutzenanwendung der Jeremiasklage, und zwar auf den Prozeß gegen die Mörder Ludwigs von Orléans. Der Anwalt der Witwe beschwor das Bild der Pietas, indem er das Opfer aus dem Grab emporsteigen und ausrufen ließ: Schaut her und seht, ob irgendein Schmerz sei wie der Schmerz, der mich getroffen hat.<sup>31</sup> Daran schließt Belting die Frage: »Es ist also vielleicht zu erwägen, ob die Erscheinung einer sprechenden Figur des toten Christus, die sich aus dem Grab erhebt... trotz ihrer irrationalen Elemente eine zumindest volkstümliche Vorstellungsmöglichkeit der Imago Pietatis war.<sup>32</sup>

Die Antwort darauf gibt das englische *Play of the Sacrament*, in dem Christus *in effigie* emporsteigt und den Jeremias-Vers spricht:

O mirabiles Judei, attendite et videte  
Si est dolor sicut dolor meus.<sup>33</sup>

### *Die Imago Pietatis im Mirakelspiel*

Die Gregoriusmesse und ihre Derivate hatten zum Gegenstand das Thema der Eucharistie. Ausgangspunkt des Geschehens war der Zweifel Gregors selbst oder eines Teilnehmers an der Meßfeier hinsichtlich der Transsubstantiation. Genau dieser Zweifel ist auch Auslöser der Handlung des Mirakelspiels. Schon in den sogenannten *banns* — einer Art öffentlicher Ankündigung des Spiels einen Tag oder mehrere Tage vor der Aufführung heißt es:

For þat þe dowghtys þe Jewys than in stode  
As ye shall se pleyd, both more and lesse  
Was yff þe Sacrament were flesshe and blode  
(V. 69—71)

[Denn darüber waren die Juden im Zweifel  
wie ihr im Spiel dargestellt sehen werdet  
(»more and lesse« ist fast bedeutungslose Flickformel)  
ob das Sakrament Fleisch und Blut wäre.]

Der jüdische Protagonist Jonathan setzt sich mit dem Hauptpunkt der christlichen Lehre kritisch auseinander. Seiner Ansicht nach glauben die Christen an ein Stück Brot, das durch den Priester angeblich in Fleisch und Blut verwandelt wird. Das ist für ihn gegen die Natur (»onkynd«, V. 200). Sein Glaubensgenosse Masphat stimmt ihm zu: es sei einfach unwahr, daß in einem Stück Brot Blut fließe; mit dieser Behauptung wollten die Priester das Volk nur verdummen.

Dies ist offensichtlich eine Projektion von Fragen und Zweifeln, die im Spätmittelalter viele Menschen bedrängten — nach der Legende sogar einige Heilige — und die hier sicherheitshalber den Juden in den Mund gelegt werden. Anders als in zahlreichen vergleichbaren Greuelgeschichten über jüdische Missetaten (die teilweise zu schrecklichen Pogromen hinführten<sup>34</sup>) wollen die Juden in diesem Mirakelspiel nur die Wahrheit herausfinden. Jonathan drückt seine Intention dem Kaufmann gegenüber folgendermaßen aus:

Sir, þe entent ys, if I myght knowe or vndertake  
Yf þat he were God allmyght,  
Off all my mys I woll amende make,  
And doon mym wourshepe bothe day and nyght  
(V. 291—294)

(Sir, meine Absicht ist zu wissen und zu verstehen  
ob er der allmächtige Gott ist. All meine  
Sünden würde ich dann büßen und ihn  
verehren bei Tag und Nacht.)

Es geht also keineswegs um Bloßstellung, Bestrafung und Vernichtung der Juden wie in zahlreichen anderen Berichten über angebliche Hostien-schändungen, sondern lediglich um die Realpräsenz Christi im Sakrament. Daher können die Juden aufgrund der »Erscheinung des Herrn« überzeugt, bekehrt und in die Gemeinschaft integriert werden.

*Entsprechungen zur Gregoriusmesse, Bolsena-Messe  
und zu englischen Eucharistie-Legenden*

Die Entsprechungen zu den von mir dargestellten ikonographischen und legendarischen Zügen der Gregoriusmesse und verwandten Versionen sind augenfällig. Die vier Juden durchbohren die von dem Kaufmann erworbene Hostie mit Dolchstichen, je zwei links und rechts, einen in der Mitte. Nach dieser Kreuzigungskontrafaktur strömt Blut aus den Stichen der Hostie. Jonathan will sie in einen Kessel mit kochendem Öl werfen, aber sie klebt an seiner Hand und läßt sich nicht entfernen. In Panik sucht er das Weite, wird aber von seinen Leuten festgehalten und an einen Pfosten genagelt — eine weitere Kreuzigungsszene. Die drei ziehen ihm mit solcher Gewalt die Arme auseinander, daß sie die Hand mit der Hostie abreißen. Sie werfen das *corpus delicti* in einen Kessel mit Öl, das sich sofort blutrot färbt. Darauf entzünden sie ein Feuer in einem Ofen und werfen Hand und Hostie hinein. Der Ofen bricht auseinander und emporsteigt das Bild des Schmerzensmannes mit blutenden Wunden. Jesus hält den Juden ihre Grausamkeit vor und sofort knien alle nieder und beten ihn an. Jonathans Hand wird geheilt.

Das Bild bzw. die Person des zu den Juden sprechenden Jesus wird im Text und auch in den Regieanweisungen nicht näher beschrieben. Aus dem Text seiner Ansprache selbst aber ist zu entnehmen, daß entweder der Schmerzensmann oder der auferstandene Heiland spricht — so haben auch die Medieval Players diese Stelle gedeutet und dargestellt. Im Gegensatz dazu bezeichnet Jonathan die Erscheinung als Kind:

A chyld appering with wondys bloddy  
(Ein Kind, das mit blutenden Wunden erschien.)

Über die semantischen Probleme von ‚child‘ im Englischen bin ich mir im klaren. In den vergleichbaren nichtzyklischen Mirakelspielen aber wird ‚child‘ immer im Sinne von neuenglisch ‚child‘, d. h. ‚Kind‘ verwendet. Diese Bedeutung haben wir auch im *Croxton Play* anzunehmen.

Dadurch ergibt sich eine Parallele zu dem französischen Sakramentsspiel. Es heißt dort in einer Regieanweisung:

Et alors comme enragie (il?) print  
l'hostie et la ruoit en un chaudière d'yoave  
boullant et elle se elevoit en l'air et montoit  
en une nuée et devint un petit enfant en  
montant a mont...<sup>35</sup>

(Und dann nahm er die Hostie wie wild  
und warf sie in einen Kessel mit kochendem  
Wasser und sie stieg auf in die Luft und erhob  
sich auf einer Wolke und wurde zu einem  
kleinen Kind, während sie aufstieg . . .)

Die Verwandlung der Hostie in das *Jesuskind* muß aber nicht unbedingt auf eine französische Quelle zurückgehen. Ich habe bereits dargetan, daß es englische (literarische) Parallelen für dieses Motiv gibt. Die weitverbreitete Legende des englischen Kartäuserheiligen Hugo von Lincoln enthält ebenfalls diesen bemerkenswerten Zug, der zum Attribut des Heiligen werden sollte. Daher ist es denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich, daß der Autor des Spieles vom Sakrament nicht nur die Gregoriusmesse, sondern auch die Legende des hl. Hugo vor Augen hatte, als er sein kunstvolles Drama konzipierte.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Paula Neuss, ed., *Aspects of Early English Drama* (Cambridge, 1983).

Text: Norman Davis, ed., *Non-Cyclic Plays and Fragments*, EETS, SS 1 (Oxford, 1970), mit informationsreicher Einleitung, Bibliogr. p. CXXVIII.

Zur Deutung kollektiv bekannter ikonographischer Zeichen und Symbole vgl. Horst Appuhn, *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Darmstadt, 1991), passim.

Heinz Bergner, »Das Mittelenglische »Mystery Play«: Mündliche, Bildliche und Schriftliche Kommunikation«, in: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Englischen Mittelalter*, ed. Willi Erzgräber und Sabine Volk, ScriptOralia Nr. 5 (Tübingen, 1988), vor allem p. 170; dort auch weitere Literaturangaben.

<sup>2</sup> Ibid., Plate 6, p. 86.

<sup>3</sup> Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlin, 1981).

Deutliche Parallelen zu Plate Nr. 6 bei Paula Neuss zeigen Abb. 36 bei Belting (New York, Cloisters, Fresko aus Florenz, 14. Jahrhundert), Abb. 39 (Boston, I. Stewart Gardner Museum, Venez. Retabel 15. Jahrhundert), Abb. 41 (New York, Metropolitan Museum, Tafel des Giambono).

Von grundlegender Bedeutung für das Thema ist:

Uwe Westfehling, *Die Messe Gregors des Grossen — Vision-Kunst-Realität. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln* (Köln, 1982), mit zahlreichen Bildbeispielen und einer informativen Einführung.

Von geradezu stupender Gelehrsamkeit ist der Aufsatz von Carlo Bertelli, »The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme«, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton J. Lewine (New York, 1967, 1969), pp. 40—55.

Auch heute noch nützlich ist die Arbeit des Regensburger Historikers J. A. Endres: »Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter«, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst* 29 (1916), 146—156. Bertelli sagt zu dieser Arbeit: »All the literature on the subject draws on (this) pioneering article«, p. 40.

Eine umfangreiche Liste von Gregoriusmessen findet sich bei: W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal* (Berlin, 1892), Bd. II.

<sup>4</sup> Vgl. James Hogg, *Die Ausbreitung der Kartäuser*. Analecta Cartusiana 89 (Salzburg, 1987).

<sup>5</sup> Uwe Westfehling, pp. 9—54.

Carlo Bertelli, p. 40.

<sup>6</sup> Zur Gregoriusmesse vgl. die von Bertelli aufgeführte Sekundärliteratur.

<sup>7</sup> Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig, 1899, 1905), passim.

<sup>8</sup> *Chronica Ordinis Cartusiensis* ab anno 1084 ad annum 1510 Auctore Clemente Bohic Cartusiano (Parkmonasterii, 1922), III. 249, zum Jahr AD 1367.

<sup>9</sup> *Chronica Ordinis Cartusiensis*, III. 250.

- <sup>10</sup> Liber de Picturis, c. 61, et refertur ab Harxo in Epitome, die 12 Martii.
- <sup>11</sup> Abbildung und erläuternder Text in: John Matthews, *Der Gral*. Die Suche nach dem Ewigen (Frankfurt/M., 1981), p. 55.  
Bildnachweise p. 96.
- <sup>12</sup> Zu den *arma Christi* vgl. die bei Bertelli, p. 51 (Fußnote 85), aufgeführte Sekundärliteratur.
- <sup>13</sup> *The Rohan Book of Hours*, Bibl. Nat. Paris (Ms. latin 9471) Introduction by Millard Meiss, Introduction and Commentaries by Marcel Thomas (London, 1973), pl. 116 und 118.
- <sup>14</sup> Vgl. dazu: *Der Dom zu Regensburg*. Ausgrabung-Restaurierung-Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984—1988, 14. Juli bis 29. Oktober 1989 (München, Zürich, 1989), pp. 66—67, Nr. 12, Abb. Nr. 17.
- Ferner: Karl Bauer, *Regensburg*. Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte (Regensburg, 1988), pp. 424—425.
- <sup>15</sup> C. G. Heise, *Die Gregorsmesse des Bernt Notke* (Hamburg, 1941).  
A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik* (München und Berlin, 1954), p. 102 ff.  
Abbildung: Kindlers Malerei Lexikon im dtv (München, 1976), p. 318.
- <sup>16</sup> W. Paatz, *Bernt Notke und sein Kreis* (Berlin, 1939). Der monumentale Fries war 30 m lang. Erhalten war in Lübeck nur eine Kopie aus dem Jahre 1701, und auch diese Kopie fiel 1942 den Flammen zum Opfer. Eine Hälfte des originalen Fries gelangte auf unbekanntem Wege im 16. Jahrhundert nach Reval. Davon ist wiederum nur die Hälfte erhalten, die kürzlich in Moskau restauriert wurde. Vgl. *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 9, p. 316.
- <sup>17</sup> Pavle Blaznik, *Historična Topografija Slovenije*, Bd. 2 Slovenska Štajerska in Jugoslovanski del Koroške do leta 1500 (Maribor, 1986), p. 266.
- <sup>18</sup> *Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark* (Graz, 1879), II, Nr. 48.
- <sup>19</sup> Blaznik, p. 267.
- <sup>20</sup> Andrej Brencce, *Ptuj und Umgebung* (Ptuj, 1988), nicht paginiert.
- <sup>21</sup> Die einzelnen Motive werden in der Kunstwissenschaft sorgfältiger auseinandergelassen als von mittelalterlichen Künstlern. Vgl. Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst* (1926; repr. Graz, 1968), pp. 11—119.
- <sup>22</sup> Matthews, p. 54.
- <sup>23</sup> Nigel Bryant, transl. *The High Book of the Grail*. A translation of the thirteenth century romance of Perlesvaus (Cambridge, 1978), p. 26.
- <sup>24</sup> In frühchristlicher Zeit (ca. 150) bestand die Opferfeier nur aus einer langen *Praefatio* mit Verwandlung der Opfergaben und den Wandlungsworten Christi.
- <sup>25</sup> *Perlesvaus*, p. 195—196, meine Übersetzung.
- <sup>26</sup> H. Oskar Sommer, ed., *The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (1909; repr. New York, 1969), Vol. I, *Lestoire Del Saint Graal*, p. 40.
- <sup>27</sup> *Lestoire*, p. 40. Es folgt die prekäre und degoutante Geschichte der Zerteilung des kindlichen Körpers.
- <sup>28</sup> Albert Pauphilet, ed., *La Queste Del Saint Graal*. Roman du XIIIème siècle (Paris, 1965), p. 270.
- <sup>29</sup> Reinhold Kluge, ed., *Lancelot*. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. Germ. 147, Bd. III, Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. LXIII (Berlin, 1974), p. 369.
- <sup>30</sup> G. G. Coulton and Eileen Power, eds., *Sir Lancelot of the Lake* (London, 1929), pp. 374—375.
- <sup>31</sup> Belting, pp. 294—95.
- <sup>32</sup> Belting, p. 294.
- <sup>33</sup> »The Play of the Sacrament«, V. 717 f., in: Norman Davis, ed., *Non-Cyclic Plays and Fragments*, EETS, SS 1 (Oxford, 1970).
- <sup>34</sup> Vgl. Vf., »Sir Hugh of Lincoln — From History to Nursery Rhyme«, in: *Jewish Life and Suffering as Mirrored in English and American Literature* / Jüdisches Leben und Leiden im Spiegel der englischen und amerikanischen Literatur, ed. Franz Link (Paderborn, 1987), pp. 17—31.
- <sup>35</sup> Siehe *La Sainte Hostie*, zitiert nach Darryll Granley, »Producing Miracles«, in: *Aspects of Early English Drama*, Paula Neuss, (Cambridge, 1983), p. 85 und Fußnote 10, p. 147.