

2008 wurde zum fünften Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Marburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Der zweite Preis ging an Ulrike Ritzerfeld, die an einem bisher weitgehend unbeachtet gebliebenen, fragmentarisch in einer Höhlenkirche in Apulien erhaltenen Bildwerk eine zentrale Fragestellung christlicher Bildaufgabe illustriert: *Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren*.

Ulrike Ritzerfeld

Das Mysterium sichtbar machen – ein Bild demonstriert seine (Un-)Fähigkeit

»Wie kann man bildlos gebilden und wisselos bewisen, daz über alle sinne und über menschliche vernunft ist?«¹ Mit dieser viel zitierten Frage formuliert der Dominikaner Heinrich Seuse (†1366) die Paradoxie der sich jeglichen Beschreibungsversuchen entziehenden und zugleich von einer bildhaften Sprache und Anschauung abhängigen Erfahrung des christlichen Mysteriums. Die Unfassbarkeit der sich dem menschlichen Verständnis widersetzenden grundlegenden Glaubensinhalte musste im Bereich religiösen Erkenntnisverlangens der von der christlichen »Ästhetik des Unsichtbaren« geprägten mittelalterlichen Gesellschaft Europas zu einer Sichtbarmachung herausfordern.² Im Rahmen der Bedingtheit des christlichen Geheimnisses durch menschliches Nicht-Verstehen einerseits und dem Versuch gedanklichen Durchdringens andererseits kommt dem zwischen sinnlicher Wahrnehmung und mentalen Vorstellungsbildern stehenden Bildwerk eine besondere Bedeutung zu, bietet es doch die Möglichkeit, das Abwesend-Unsichtbare im Status des Sichtbaren wirksam zu machen, ohne das Heilige gänzlich darin aufgehen zu lassen und zu profanieren. Entsprechend haben viele Bilder in der Nachfolge des traditionell Gregor dem Großen (um 540-604) zugeschriebenen Diktums auf unterschiedliche Weise versucht, »durch Sichtbares Unsichtbares« vor Augen zu führen.³

Ein Enigma im südlichen Apulien

Ein bislang so gut wie unbeachtet gebliebenes, jüngst noch als »ikonographisches Enigma«⁴ bezeichnetes und doch gerade zum aktuellen Forschungsthema der medialen Ver- und Enthüllung⁵ hochgradig aufschlussreiches wie komplexes Bildbeispiel aus dem 15. Jahrhundert befindet sich dort, wo man es am wenigsten erwarten würde – in einer Höhlenkirche in einem abgelegenen Winkel Apuliens. In der ländlichen Gegend südwestlich von Otranto in der alten Erzdiözese Castro erstreckt sich am Rand des Dörfchens Ortelle das Sanktuarium von S. Maria della Grotta (Madonna delle Grazie) am sog. »largo della fiera«.⁶ (Abb. 1 und 2) Entstehungsumstände und -zeitraum sowie die spätere Nutzung des Sakralraums sind, wie bei so vielen Höhlenkirchen der Region, ungewiss. Das in ein Tuffsteinmassiv gehauene und mit Mauerwerk verstärkte Gebäude liegt unterhalb des heutigen Straßenniveaus. Von den beiden Eingängen im Westen führen Treppen in das

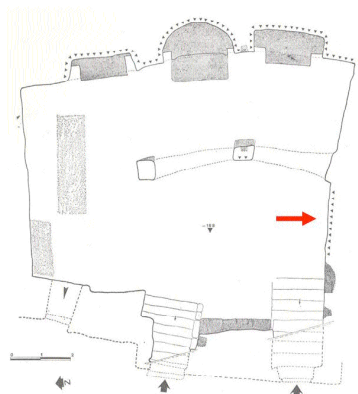
Zur Autorin

Geb. 1973. Studium der Kunstgeschichte, Christlichen Archäologie und Volkskunde in Münster, Freiburg, Bonn und Rom, 2000 Magister an der Universität Bonn, 2000-2003 Stipendiatin des interdisziplinären Bonner Graduiertenkollegs »Die Renaissance in Italien und ihre Europäische Rezeption: Kunst-Geschichte-Literatur«. 2007 Promotion an der Universität Bonn, Titel der Dissertation: »Pietas – Caritas – Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien«. 1999 Mitarbeit in der Sacherschließung (ALLEGRO) in der Bibliothek des KHI Florenz und im Projekt zur computergestützten Erfassung italienischer Familienkapellen in der Fotothek des KHI Florenz (HIDAMIDAS), seit 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Schwerpunktprogramm »Integration und Desintegration im europäischen Mittelalter« mit dem Projekt »Die Kunstpraxis der Mendikanten als Abbild und Paradigma interkultureller Transferbeziehungen in Zentraleuropa und im Kontaktgebiet zu orthodoxem Christentum und Islam«. Diverse Publikationen zum Bereich der mittelalterlichen Kunstgeschichte in Italien.



Abb. 1
Apulien, eingezeichnet der Standort
von Ortelle. Bild: Autorin.

Abb. 2
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Blick auf die Eingangsfront. Bild:
Autorin.



dreischiffige Innere der Grotte hinab, die im Osten in drei Apsiden mündet. (Abb. 3)

Häufige Überflutungen haben die Wandmalereien in der Höhlenkirche leiden lassen. An mittelalterlichem Bilddekor ist nur ein schlecht erhaltenes Fresko an der Südwand überkommen, vor dem sich ursprünglich ein Altar befand.⁷ (Abb. 4 und 5) Die mit 160 x 220 cm auffällig große Komposition wird einem Salentiner Meister zugeschrieben und in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts datiert.⁸ Sie ist nicht nur für den Dekor von Höhlenkirchen einzigartig. In einem von rot-weißen Streifen umrahmten Bildfeld breiten zwei Frauengestalten vor einem dunkelblauen, sternensüßten Himmel ein Stofftuch aus, über dem der von Engeln begleitete Gottvater mit der Hl.-Geist-Taube in einem Regenbogen schwebt. Die beiden weiblichen Figuren sind als die auf dem Mond stehende, mit Rad und Lilie ausgestattete Hl. Katharina und als die auf der Sonne stehende personifizierte Ecclesia mit den petrinischen Schlüsseln identifiziert worden.⁹ (Abb. 6 und 7) Zwischen sich halten sie die mit Modellen bedruckte weiße Textilie, die im Zentrum mit drei goldumrandeten Tondi geschmückt ist. (Abb. 5) In den oberen Rondel-

len sind Kreuzigung und Auferstehung Christi dargestellt. Der Inhalt des dritten Tondos ist heute nicht mehr auszumachen und wird wahlweise als Geißelung oder als Himmelfahrt ergänzt.¹⁰ Die untere Partie des Freskos ist stark beschädigt. Zu erkennen sind noch die Oberkörper einer Reihe adorierender Gestalten, die, von einer Ausnahme abgesehen, Heiligenscheine tragen und zu dem Geschehen über ihnen aufblicken.

Vom velum zur revelatio

Wenden wir uns zunächst dem bislang kaum beachteten Mittelpunkt der Darstellung zu, dem Tuchbild. Ortese bezeichnet es als »drappo di parata di tradizione adriatica«. ¹¹ Der angebliche »drappo di parata« wird jedoch nicht von einem Stab gehalten, auch sind keine zusätzlichen Bänder oder Schlaufen zu sehen – eine Bestimmung als Banner ist demnach unwahrscheinlich. ¹² Nun sind Textilien im Christentum ein häufiges und, gerade innerhalb der in den Tondi gezeigten, christologischen Ereignisse, ein besonders relevantes Thema. ¹³ Entsprechend assoziiert Giangreco das Gewebe mit dem Grabtuch Christi (*sindone*), ¹⁴ das seit langem in verschiedenen Formen in Liturgie und Bilddekor von West- wie Ostkirche Einzug gehalten hatte. ¹⁵ Das Bildelement in der Höhlenkirche unterscheidet sich jedoch von dem üblichen Darstellungsmodus, der eine Ansicht bzw. einen Abdruck des toten Körpers Christi auf dem Stoff vorsieht, und verwandten Bildmustern wie der »Veronica«. ¹⁶ Offensichtlich geht es in Ortelle gerade nicht um das Thema der *vera icon*. Die dortige Fassung erinnert eher an die Glorifizierung des Grabtuches als Teil der Leidensinstrumente, wie z. B. in einer Miniatur von ca. 1445. ¹⁷ (Abb. 8) Mit dem Stoffdekor sowie der narrativen Einfassung weicht sie aber auch von dieser Tradition ab. Die Ostererzählungen der Hl. Schrift geben ebenfalls keine weiteren Hinweise. Zwar ist dort von Leinenbinden bzw. einem Schweißstuch die Rede

(Lk. 24,12; Jo. 20,5-7), welche die Jünger im leeren Grab liegen sehen. Ein demonstratives Vorzeigen dieser Textilien wird jedoch nicht beschrieben. Dieses Motiv finden wir erst in den Osterfeierlichkeiten wieder, in denen die Sorge um den verschwundenen Leichnam und die Freude über seine Auferstehung nacherlebt werden. Zentrales Thema des Festes ist die Absenz Christi, die gerade durch die liegen gebliebenen Leinenbinden indiziert ist. Überliefert sind liturgische Dramen am Ostermorgen, in denen die Begegnung am Grab nachgespielt wurde, wobei Priester das »Grabtuch« zwischen sich aufspannten und als Beweis für die Auferstehung zur Schau stellten.¹⁸ Solche Szenen dienten wiederum Künstlern als Anregung. Ein Beispiel ist die Dekoration der Heiliggrabtruhe aus Baar von ca. 1430, auf deren

Abb. 3 (S. 20 unten)
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Grundriss. Der rote Pfeil markiert
den Standort des Freskos. Bild:
Cosimo Damiano Fonseca u.a., *Gli
insediamenti rupestri nel Basso
Salento*. Galatina 1979, S. 132.

Abb. 4 (S. 20 unten)
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Blick auf die Südwand von der
Eingangstreppe. Bild: Autorin.



Abb. 5 (oben)
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Fresco der Südwand. Bild: Antonio
Cassano/Benedetto Vetere (Hrsg.),
*Dal giglio all'orso. I principi d'Angio
e Orsini del Balzo nel Salento*.
Galatina 2006, S. 19, Fig. 12.

Abb. 6 (links)
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Fresco, Detail Hl. Katharina. Bild:
Antonio Cassano/Benedetto Vetere
(Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi
d'Angio e Orsini del Balzo nel
Salento*. Galatina 2006, S. 19, Fig.
12.

Abb. 7 (rechts)
Ortelle, S. Maria della Grotta,
Fresco, Detail Ecclesia. Bild: Ebd.



Abb. 8
Masters of the Gold Scrolls,
London, British Library, MS
Harley 3828, fol. 69r. Bild:
Barbara Baert/Kathryn M. Rudy
(Hrsg.), *Weaving, Veiling, and
Dressing: Textiles and their
Metaphors in the Late Middle Ages*.
Turnhout 2007, Coverblatt.

Abb. 9
Heiliggrabtruhe aus Baar, Museum
Zug (Christusfigur nicht original).
Bild: Autorin.

Deckelinnenseite – außen sind die Grabwächter und der Auferstandene gemalt – zwei Engel den Marien das Grabtuch präsentieren. (Abb. 9) Heiliggrabtruhen waren von Karfreitag bis Ostersonntag in den Kirchen aufgestellt. Nach der Kreuzliturgie am Karfreitag wurde der Leichnam Christi in der Gestalt eines Kruzifix mit beweglichen Armen oder eines plastischen Grabchristus oder aber auch einer Hostie feierlich zu Grabe getragen und in die Truhe gelegt. In dem geschlossenen Holztruhengrab verblieb er bis Samstagnacht. Am Ostersonntagmorgen wurde er herausgenommen und die leere Truhe offen den Gläubigen gezeigt. Die Szene in der Truhe aus Baar bettet den auf diese Ereignisse folgenden liturgischen Moment der Ausstellung der Leinenbinden in den Rahmen des biblischen Geschehens und perpetuiert ihn; das Gewebe selbst fungiert als Medium der inszenierten Abwesenheit Christi in der Osterfeier und darüber hinaus.¹⁹

Die im Dekor der Heiliggrabtruhe und in den liturgischen Usancen sichtbare Verbindung des textilen Mediums mit Christus ist bereits in der Hl. Schrift angelegt. So wird im Hebräerbrief die menschliche Natur Christi als Schleier (*velamen*) verstanden, der seine göttliche Natur verdeckt (Hebr. 10,19-21) – eine Vorstellung, die im Passionskontext vielfach bildlich wiedergegeben wurde.²⁰ Wachgerufen wird das Motiv des

Vorhangs im Tempel von Jerusalem, der, wie Altes und Neues Testament berichten, den Blick auf das Allerheiligste verwehrt und im Augenblick des Todes Christi als Bild seines Körpers zerriss.²¹ Die mittelalterliche Liturgie ließ sich von solchen Aussagen inspirieren. In der österlichen Bußzeit wurden Tücher zur Abdeckung von Altären, Kreuzen, Bildern und ganzen Raumbereichen verwendet. Das auch in Süditalien belegte, den Altar dem Blick entziehende Fastentuch wurde in der Regel am Mittwoch der Karwoche bei den Worten »Et velum templi scissum est« entfernt. Wie das *velum quadragesimale* versinnbildlicht das eventuell auf liturgische Bräuche der Osterzeit anspielende Tuch in Orteile die körperliche Hülle des Menschensohns, die seine göttliche Wesenheit verdeckt, ist er doch nicht *in personam*, sondern nur durch die bildinternen textilen Abbildungen präsent. Solche sind wiederum für die mitteleuropäischen Hungertücher kennzeichnend, die das Allerheiligste und das dort stattfindende Mysterium verhüllen, es aber zugleich in ihrem szenischen Bilddekor vor Augen führen.²² Zwar sind aus Süditalien keine bebilderten Beispiele des Fastenvelums überliefert, auf jeden Fall behandeln die textilen Bilder in Orteile jedoch in entsprechender Weise in narrativer und symbolischer Form das am Kirchenaltar gefeierte Ereignis der Ostertage. Die kreisförmigen Ansichten visualisieren nicht nur das Leid und den Sieg Christi über den Tod, sondern rekurren ebenfalls auf die nach mittelalterlicher Sitte mit figürlichen Motiven bedruckte Hostie. Vergleichbar ist die Misericordia-Allegorie im sog. Bigallo in Florenz von 1342, wo Rondelle mit Szenen barmherziger Aktion und biblischen Zitaten auf dem Umhang der personifizierten Misericordia den Zusammenhang zwischen menschlicher und göttlicher Barmherzigkeit und Opfer nahe bringen.²³

(Abb. 16) Generell ist das Tondo-Motiv häufig in Antependien zu finden, wo es mit seiner (Hostien-)Form auf das göttliche Opfer auf dem Altar anspielt. Auch das Fresko in Ortelles kommentiert das ursprünglich direkt vor der Wandmalerei auf dem dortigen Altar stattfindende Mysterium der Wandlung.

Die somit im biblischen wie liturgischen Rahmen vorgeführte menschlich-göttliche Natur Christi wird mit der Dreizahl der gleich großen Kreise zu dem diesen Aspekt bereits inhärierenden Thema der Trinität erweitert.²⁴ Mit der dreifachen Kreisform als Manifestation der göttlichen Dreifaltigkeit ist ein Darstellungsmodus gewählt, den bereits Joachim von Fiore (1130-1202) – wenn auch in einer anderen Anordnung – empfahl und der in der Nachfolgezeit auf ein breites Echo stieß, beispielsweise in der Apsis der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.²⁵ Dante benutzte das Bild der drei Kreise im 33. Gesang des Paradieses der *Divina Commedia* in der Schilderung der Gottesvision, die dem Dichter dank der Fürsprache Mariens und der Gebete einer Schar von Seligen zuteil wird, bis ihm angesichts der Unfassbarkeit der Erscheinung Worte und Sinne versagen, ist ihre Beschreibung doch unmöglich (Vers 115-145).

Damit sind die entscheidenden Stichworte für die Bildkomposition in Ortelles genannt. Gezeigt wird das Paradoxon einer bildlichen Präsentation der jenseits jeglicher Verständnis und Darstellungsmöglichkeit befindlichen göttlichen Wesenheit.²⁶ Dreiheit und Einheit, göttliche und menschliche, sich im Körper Christi offenbarende Natur, Absenz und Präsenz des Göttlichen auf Erden werden in symbolischer und narrativer Weise thematisiert. Das nicht Darstellbare wird in seinen verschiedenen irdischen Manifestationsformen vor Augen geführt. Zentrum ist der inkarnierte Gottessohn als Schlüssel- und Ausgangspunkt der christlichen Religion schlechthin, in dem der Schöpfer des Universums in Raum und Zeit eintrat, eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt annahm. Christus eröffnete den Gläubigen mit seinem Leidensoffer und dem sich in der Auferstehung zeigenden Sieg über den Tod, nachvollzogen in der christlichen Liturgie und vermittelt im Sakrament der Eucharistie, den Erlösungsweg.²⁷ Zugleich weist der Mensch gewordene Gottessohn auf die eigentliche menschliche Natur als *imago dei* zurück. Der Körper eines jeden Christen ist auch Tempel des Hl. Geistes (1. Kor. 6,19-20), die Gemeinschaft der Gläubigen wiederum bildet die Kirche. Diese ist Christi »Leib und wird von ihm erfüllt, der das All ganz und gar beherrscht« (Eph. 1,23). Durch das Hl. Sakrament, die Hostie, und durch den Hl. Geist, der in den Gläubigen wohnt, wird die Kirche zum Tempel des Körpers Christi – Kirche wie Gläubige sind Behältnisse des Heiligen. Die mit der Situierung im Universum veranschaulichte Reichweite des Geschehens wird in den Worten des Bernhardin von Siena (1380-1444) deutlich, trat doch bei der Inkarnation »die Ewigkeit in die Zeit, das Unermessliche in die Messbarkeit, der Schöpfer in die Kreatur, Gott in den Menschen, das Leben in den Tod, die Glückseligkeit in das Elend [...], das Unfigürliche in die Figur, das Unerzählbare in die Rede, das Unerklärbare in die Sprache, das Unbegrenzte in den Raum, das Unsichtbare in das Sichtbare«.²⁸ Gerade die Sichtbarmachung des Unsichtbaren ist im Fresko konkretisiert. Nicht nur wird die Textilie den inner- und außerbildlichen Betrachtern zur Kontemplation dargeboten, auch die Strahlen der Gestirne richten sich auf die heilsgeschichtlichen Ereignisse in den Tondi, die zudem von oben durch die Kerzen der Engel beleuchtet werden, während Gottvater sie mit ausgestreckten Armen vorzuweisen scheint: Die Bilder auf dem *velum* werden demonstrativ inszeniert; vorgeführt wird eine zugleich als Erleuchtung beschriebene göttliche *revelatio*.²⁹



Abb. 10

Der mystische Seelenaufstieg,
Illustration im „Exemplar“ von
Heinrich Seuse, ca. 1360/70.
Straßburg, Bibliothèque Nationale
et Universitaire, Ms. 2929, fol. 82r.
Bild: Klaus Krüger, *Das Bild als
Schleier des Unsichtbaren. Ästheti-
sche Illusion in der Kunst der
Frühen Neuzeit in Italien.*
München 2001, S. 313, Abb. 1.

Abb. 11

Der mystische Seelenaufstieg,
Illustration im „Exemplar“ von
Heinrich Seuse, letztes Drittel 15.
Jahrhundert, Sammelhandschrift,
Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex
710, fol. 106r. Bild: Ebd., Abb. 3.

Solchermaßen verstanden, verdeckt das Gewebe als Sinnbild der menschlichen Natur Christi einerseits seine für den menschlichen Verstand unbegreifliche göttliche Natur und entdeckt andererseits das Heilsgeschehen in einer dem menschlichen Erfassungsvermögen gerechten Form. Das Tuchmotiv setzt somit die gleichzeitige Enthüllung und Verhüllung des Göttlichen um und stellt auf diese Weise klar, dass die letztendliche Offenbarung des christlichen Geheimnisses nicht über den Sehsinn erfolgen kann. Nach mittelalterlicher Vorstellung ist der Schleier der über dem Unsichtbaren liegenden sichtbaren Bilder nur aus der Kraft der imaginativen *visio* zu durchdringen.³⁰ In einer Zeichnung von ca. 1360/70, die Heinrich Seuses Konzeption vom Seelenaufstieg und der Möglichkeit einer mystischen Erkenntnis illustriert, dient – vergleichbar mit der Umsetzung des Themas in Ortelte – ein geöffnetes Tabernakel mit darin aufgespanntem *velum* als Schranke und zugleich als Tor, das mit dem ekstatischen Durchbruch die Mysterien der himmlischen Herrlichkeit zugänglich macht.³¹ (Abb. 10) Die potentielle Hilfestellung des Bildmediums für diesen Schritt wird in einer Replik der Zeichnung in einem Konstanzer Andachtsbuch aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts deutlich. (Abb. 11) An die Stelle des Tabernakels tritt hier ein geöffnetes Triptychon mit der zentralen Darstellung der Kreuzigung Christi, durch die der eingezeichnete Weg der Erkenntnis verläuft, ein Bild also, das eben jene Hülle des körperlichen Schleiers zur Ansicht bietet, hinter der sich die göttlich-unschau-bare Natur des Herrn verbirgt.³² Die Komposition in Ortelte entwickelt diesen Aspekt weiter, zelebriert die Möglichkeiten des Bildmediums für die Weisung des sich in Christus bietenden Zugangs zur göttlichen Unendlichkeit. Das Bildfeld präsentiert sich dem Betrachter als Fenster zur himmlischen, die irdische gleichsam fortführende Liturgie, die in Bild wie Realität die Adoration des Göttlichen in seinen unterschiedlichen Manifestationen beinhaltet und in der Vereinigung mit ihm in der Kommunion gipfelt. Gleichzeitig überträgt es den dem Körper Christi wie der Liturgie³³ eigenen und im Tuch manifesten »Schleiercharakter« auf die bildeigenen medialen Mittel, stellt seine Natur als

Membran zwischen Präsenz und Transzendenz, Diesseits und Jenseits, Wort und Fleisch, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit vor Augen. Dabei wird dem Betrachter nicht nur durch das Tuchbild, sondern auch durch die Verunklärung des Bildraums, die Diskontinuität der Perspektiven und der Größenmaßstäbe ins Bewusstsein gerufen, dass der Schleier des Sichtbaren und das christliche Mysterium nur kontemplativ durchdrungen und erfasst werden können und sich der Darstellungssinn somit erst in der Imagination erfüllt – die angesichts der unfassbaren Größe des Themas notwendige Unzulänglichkeit des Mediums wird, wie bereits bei Dante, für die Rezeption produktiv gemacht. Auf dem Weg zur Bildlosigkeit wird die Defizienz des Bildes zum Beweis seiner Leistungsfähigkeit.

Glaubensmysterium und Interessensgemeinschaft in Apulien

Wie erklärt sich die Existenz einer derart komplexen Bildfindung in einer abgelegenen Höhlenkirche in Apulien? Zunächst ist festzuhalten, dass Ortelte im Quattrocento im Einflussbereich der bedeutendsten apulischen Feudalfamilie, der Del Balzo Orsini lag, womit wir auf die beiden weiblichen Gestalten zu sprechen kom-

men, die das Tuchbild präsentieren.³⁴ (Abb. 6 und 7). Kennzeichen der Figuren ist ihre stilistische wie ikonographische Nähe zum Freskenschmuck der ca. 20 km nordwestlich von Ortelle gelegenen S. Caterina in Galatina (Abb. 1) – ein Sakralbau, der für die Del Balzo Orsini von besonderer Relevanz war.³⁵ Die von Raimondo del Balzo Orsini Ende des 14. Jahrhunderts errichtete und in der Folgezeit in Anlehnung an neapolitanische Kunstwerke dekorierte monumentale Kirche wirkte auf zahlreiche Bildwerke der Region inspirierend.³⁶ Eine Orientierung der Dekoration von S. Maria della Grotta an diesem Vorbild ist demnach nicht verwunderlich. Jedoch lassen darüber hinaus spezifische Bildelemente eine bewusste Bezugnahme auf politische und religiöse Kräfte Apuliens vermuten.

Aussagekräftig ist bereits die Wahl der Hl. Katharina von Alexandrien als eine der Hauptfiguren, soll doch Raimondo von seiner Orientreise eine Reliquie der Glaubensmartyrerin heimgebracht haben, die er der Kirche in Galatina übereignete.³⁷ Deren Chorbereich wurde in den Jahren um 1400 mit einem umfangreichen Zyklus zur Katharinenlegende geschmückt; eine von Wappen der Stifterfamilie eingeraumte Darstellung der Heiligen im Mittelschiff bestätigt ihre besondere Verehrung. (Abb. 12) Auch die vielschichtige Figur der zweiten Frauengestalt in Ortelle verweist nach Galatina bzw. auf das Vorbild der dortigen Darstellung in Neapel – in allen Fällen bieten sich mehrfache Deutungsmöglichkeiten. In der im Auftrag von Königin Giovanna I. im Laufe der 1360er Jahre erbauten und bald darauf dekorierten Incoronata in Neapel befindet sich im sog. Sakramentsgewölbe die Darstellung der triumphierenden Kirche, deren Gewandborte wie in Ortelle mit einem Schlüsselmuster verziert ist.³⁸ (Abb. 13) In dem um ca. 1410 entstandenen Sakramentsgewölbe in Galatina wurde diese Szene verändert. Die hier männlich personifizierte Kirche ist durch pontifikale Kleidung und dreifach geknotete braune Kordel als franziskanischer Papst wiedergegeben.³⁹ (Abb. 14) In Ortelle ist die Personifikation wiederum weiblich, verschleiert und trägt eine dreifach geknotete weiße Kordel. (Abb. 7) Hier wurden Eigenarten beider Darstellungen übernommen und doch eine ganz eigene Gestalt kreiert. Ihr Erscheinungsbild erlaubt die Lesung als Ecclesia wie auch als weibliche Heilige des Franziskanerordens, vermutlich die Hl. Klara als Patronin des ehemals vor dem Fresko befindlichen Altars.⁴⁰ Eine weitere Besonderheit, und zwar ihre mit sieben Kronen geschmückte Tiara, ist bezeichnend für die Gestalt des Messias im letzten Kampf in Apokalypse-Zyklen in



Abb. 12
Galatina, S. Caterina, Fresko im Mittelschiff, Hl. Katharina von Alexandrien. Bild: Autorin.

Abb. 13 (links)
Johann Anton Ramboux, Aquarell der Szene der triumphierenden Kirche von Roberto di Oderisio in der Incoronata in Neapel. Bild: Museum Kunst Palast Düsseldorf, Inv. RV - 121 (mit Erlaubnis des Museum Kunst Palast Düsseldorf).

Abb. 14 (rechts)
Galatina, S. Caterina, Sakramentsgewölbe, Triumph der Kirche. Bild: Autorin.





Abb. 15
Galatina, S. Caterina,
Apokalypsezyklus, Detail Messias.
Bild: Antonio Cassano/Benedetto
Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I
principi d'Angio e Orsini del Balzo
nel Salento*. Galatina 2006, S. 5,
Fig. 2.

Abb. 16
Florenz, sog. Bigallo, Allegorie der
göttlichen Misericordia. Bild:
Autorin.

Neapel wie Galatina. (Abb. 15) Zugleich enthält die Gestalt der Ecclesia auch, vergleichbar mit derjenigen in Neapel und der Misericordia-Allegorie in Florenz (Abb. 16), den Hinweis auf die Gottesmutter.⁴¹ Mit der Positionierung auf Gestirnen werden die beiden gekrönten Frauengestalten in Ortelles als Himmelsköniginnen ausgewiesen. Sie rufen die Figur des über den Drachen siegenden apokalyptischen Weibes und Darstellungen der Muttergottes auf der Mondsichel in Erinnerung. Hervorgehoben werden somit der universelle Rang sowie das gemeinsame Agieren der den Del Balzo Orsini besonders verbundenen Hl. Katharina und der (franziskanischen) Maria-Ecclesia, die in Überlagerung mehrerer Bedeutungsebenen die päpstlichen Autoritätsinsignien mit dem Triumphzeichen des endzeitlichen Messias und Kennzeichen des Franziskanerordens, die römische Kirche und die Mendikanten mit den wichtigsten Heilsvermittlern und endzeitlichen Siegern im Kampf gegen das mit Verlockungen zum Unglauben verführende Böse verknüpft.

Diese Aussage lenkt den Blick auf die historische Situation in Apulien. Die im Fresko der Höhlenkirche formulierten, grundlegenden Inhalte der christlich-katholischen Lehre wurden hier von den besonders engagierten Franziskanern propagiert, so auch das Konzept der Trinität. Dank des auf dem Konzil von Florenz heiß diskutierte *filioque* war dieses gerade in den 1430er Jahren wieder aktuell. Entsprechend entstammen viele trinitarische Darstellungen in Apulien einem franziskanischen Kontext.⁴² Als Grund für die Popularität des Themas ist die Bedrohung der Glaubenslehre durch häretische, die Trinität verleugnende Strömungen aus dem Osten angeführt worden, deren Bekämpfung sich die Franziskaner widmeten.⁴³ Die Minderbrüder aus dem Konvent von S. Caterina kamen in ihrer Mission in Osteuropa mit dortigen »Häretikern« in Kontakt, aber auch innerhalb der von der by-

zantinischen Vergangenheit und den orthodoxen Kirchen geprägten Region drohten Irrlehren.⁴⁴ Die Vermittlung des christlichen Mysteriums musste vor diesem Hintergrund ein dringendes Anliegen sein. Gerade die sich der Legende nach durch die Bekehrung von Ungläubigen auszeichnende und schließlich im Glaubenstod dem christlichen Martyrium nachfolgende Hl. Katharina bot sich als leuchtendes Vorbild für die Bewahrung und Verbreitung des wahren Glaubens an – entsprechend befindet sich ihre Figur im Fresko in S. Maria della Grotta neben dem Tondo mit der Kreuzigungsszene als Inbegriff der Passion. Die Maria-Ecclesia wiederum ist neben der triumphalen Auferstehungsszene angeordnet, sie präsentiert mit den kreisförmigen Ansichten des Leidens und des Sieges Christi über den Tod den Moment der Geburt und den endgültigen Sieg der Kirche über den Unglauben sowie ihre Erlösungsrelevanz als Garant des sakramentalen Leibes Christi. Veranschaulicht ist der universale Anspruch der mit den Franziskanern verbundenen Papstkirche, ihre mit Hilfe der regionalen Herrscherfamilie ausgeübte Verbreitung der für das Seelenheil obligaten Glaubensinhalte, trafen doch in diesem Punkt die Interessen der Mendikanten und der Papstkirche mit denjenigen des apulischen Feudaladels zusammen.⁴⁵

Das Ziel der Vermittlung des auf dem christlichen Mysterium beruhenden, die erlösungsrelevante Rolle von (Papst-)Kirche wie Franziskanern akzeptierenden und zugleich mit dem Herrschaftsanspruch der Del Balzo Orsini verknüpften Glaubens

prägte bereits das Erscheinungsbild von S. Caterina in Galatina. Die dortige Kirche war nicht nur Machtsymbol der mit den neapolitanischen Königen konkurrierenden Feudalfamilie, sondern auch unter päpstlichem Schutz stehende Franziskanerkirche. Ihr Freskendekor führt das Bekenntnisvorbild der Hl. Katharina und, kulminierend in der Szene der triumphierenden Kirche mit der franziskanischen Papstfigur (*Abb. 14*), die Geltung von Kirche, Orden und weltlichen Mächten als Bewahrer der Glaubenslehre vor Augen.⁴⁶ Ist in diesem Fall die adelige Auftraggeberschaft gesichert, so dürften die Bezüge nach Galatina und Neapel in S. Maria della Grotta für einen analogen Entstehungshintergrund sprechen. Ortese identifiziert in der links unten in der Reihe der Adoranten befindlichen Figur eines bärtigen Laien den Verantwortlichen,⁴⁷ demnach vermutlich ein Angehöriger der lokalen Nobilität. Theologische Dichte und Komplexität der Bildkonzeption sowie ihr franziskanischer Stempel verweisen andererseits auf Anregungen aus Kreisen des Minderordens, nicht auszuschließen ist eine andernorts belegte Nutzung der Höhlenkirche durch die Bettelmönche.⁴⁸

Feudaladel und Franziskaner bedienten sich folglich auch im ländlichen Ortelle des Bildmediums, das sich für die Umsetzung ihrer religiös-politischen Ziele hervorragend eignete. Es bot einerseits die Möglichkeit, das Glaubensgeheimnis und seine Vermittler zu feiern und ihre Bedeutung auf anschauliche und einprägsame Weise zu propagieren. Zugleich konnte es das Mysterium bewahren, seine unfassbare Natur sichtbar werden lassen und somit die Unschaubarkeit des Göttlichen medialisieren – gerade der ambivalente Status als Schleier machte das Bild zum perfekten Medium für die Veranschaulichung der die menschliche Wahrnehmungskraft übersteigenden göttlichen Offenbarung. Die einzig mögliche Lösung dieses offensichtlichen Widerspruchs demonstriert die Bildschöpfung in Ortelle im Einsatz ihrer medialen Fähigkeiten wie Unzulänglichkeiten: Kann die Hülle über dem Herzen der Menschen erst mit der Bekehrung zum Herrn fallen (2 Kor. 3,15), so ermöglicht in S. Maria della Grotta nur die innere Überzeugung den Adoranten im Bild und vor dem Bild den Blick hinter das (Tuch-)Bild. Zu erfassen ist die göttliche Herrlichkeit letztendlich nur in einer einzigen Weise, in einer Reaktion auf das Gesehene, die bereits der Lieblingsjünger Jesu am Ostermorgen bei der Ansicht von Leinenbinden und Schweißstuch im leeren Grab Christi vorlebte, als er »sah und glaubte« (Jo. 20,8).

Anmerkungen

1. Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hrsg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 191. Zum Bildverständnis Seuses siehe Thomas Lentjes, Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: David Ganz/Thomas Lentjes (Hrsg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004, S. 12-73.
2. Vgl. dazu die Beiträge in: Ganz/Lentjes, Ästhetik des Unsichtbaren (wie Anm. 1).
3. Gregorius Magnus, Registrum Epistolarum Libri, hrsg. v. Dag Norberg (Corpus Christianorum, Ser. lat., 140-140A), Turn-

hout 1982, S. 1110-1111 (Liber IX, Ep. LII). Siehe Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 13. Siehe ebendort zu Beispielen.

4. Siehe Anm. 7.

5. Das Motiv des medialen Schleiers stand in den vergangenen Jahren vielfach im Mittelpunkt kunsthistorischer Forschungen. Siehe z. B. Krüger, Bild (wie Anm. 3); Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hrsg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München 2005.

6. Zur Kirche sind keine Informationen überkommen. Eine Ansiedlung an diesem Ort ist erst seit dem 13. Jahrhundert belegt. Zur Geschichte von Ortelle siehe Lorenzo Giustiniani, Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli, 11 Bde, Neapel 1797-1805, Bd. 7, 1804, S. 89-90; Giacomo Ardit, Corografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto (Ristampa anastatica a cura di Quotidiano ed Enel, ed. Stabilimento tipografico »Scipione Ammirato«), Lecce 1994, S. 425.

7. Veröffentlicht wurde das Fresko zum ersten Mal von Cosimo Damiano Fonseca u.a. im Jahr 1979 (Cosimo Damiano Fon-

seca u.a., *Gli insediamenti rupestri nel Basso Salento*, Galatina 1979, S. 133).

Giovanni Giangreco widmete ihm in der Zeitschrift ›Salento‹ eine kurze Beschreibung (Giovanni Giangreco, *Chiesa rupestre della Madonna della Grotta*, in: *Salento* 10x15, Anno 1, Nr. 1, 1998, S. 20-21; online unter: http://www.ortelle.org/index.asp?page=madonna_della_grotta.htm) Bezeichnend für den Stand der Forschung ist der Titel der bislang einzigen Untersuchung des Bildwerks von Sergio Ortese, *Un enigma iconografico nella chiesa rupestre di Santa Maria della Grotta a Ortelle*, in: *Kronos* 8, 2005, S. 99-108.

8. Fonseca datiert das Fresko ins 13., Giangreco ins 14. Jahrhundert und Ortese auf das beginnende 15. Jahrhundert. Fonseca, *Insiadamenti* (wie Anm. 7), S. 133; Giangreco, *Chiesa rupestre* (wie Anm. 7), S. 21; Ortese, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 104. Zu den dekorativen Usancen in Höhlenkirchen siehe Klaus-Rainer Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata*. Ikonographische Untersuchungen, Diss. Marburg 1993, Hamburg 1997.

9. Ortese, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 100. Am Original hat Ortese die Fragmente eines Rades erkannt.

10. Fonseca u.a. haben die Szene als Geißelung Christi beschrieben, Ortese ergänzt sie als Himmelfahrt Christi. Fonseca, *Insiadamenti* (wie Anm. 7), S. 133; Ortese, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 100.

11. Ortese, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 100.

12. Vgl. Andreas Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, Diss. Regensburg 2002, München/Berlin 2004.

13. Siehe dazu zuletzt Barbara Baert/Kathryn M. Rudy (Hrsg.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007.

14. Giangreco, *Chiesa rupestre* (wie Anm. 7), S. 20-21.

15. Zu Tuchbildern in der Ostkirche siehe Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 2000, S. 152-154, 189-196.

16. Siehe dazu z. B. Giovanni Morello/Gerhard Wolf (Hrsg.), *Il volto di Cristo*. Ausstellung Rom, Palazzo delle Esposizioni, 9.12.2000-16.4.2001, Mailand 2000.

17. Siehe dazu Kathryn M. Rudy, *Intro-*

duction: Miraculous Textiles in Exempla and Images from the Low Countries, in: Baert/Rudy, *Weaving* (wie Anm. 13), S. 1-36, hier S. 20.

18. Diesen Hinweis verdanke ich dem Vortrag von Britta Dümpelmann, *Ubi est Christus meus? Eamus videre sepulchrum – Die Inszenierung der Absenz Christi in Osterfeier und -bild entlang des Jakobsweges*. Workshop ›Iberische Bildkulturen: Grenzen und Kongruenzen‹, Kunsthistorisches Institut Florenz, 22.-24.5.2008. In England war dieses Element z. B. in der *Regularis concordia* vorgeschrieben (siehe Lucia Kornexl (Hrsg.), *Die Regularis concordia und ihre altenglische Interlinearversion*, München 1993). Aber auch im übrigen Europa gab es ähnliche Anweisungen (siehe dazu Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*. 2 Bde., Oxford 1962; Walther Lipphardt (Hrsg.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 Bde., Berlin/New York 1975-1990). Entsprechende Osterspiele könnten demnach auch in Süditalien bekannt gewesen sein.

19. Ich verweise dazu auf den Vortrag von Britta Dümpelmann, *Non est hic, surrexit. Das Grablinnen als Medium inszenierter Abwesenheit in Osterfeier und -bild*. Vortrag auf der Tagung ›Medialität des Heils im späten Mittelalter‹, Zug/Schweiz, 7.-10.9.2008. Der Beitrag wird veröffentlicht in: Carla Dauven-van Knippenberg/Cornelia Herberichs/Christian Kiening (Hrsg.): *Medialität des Heils im späten Mittelalter. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* (in Druckvorbereitung).

20. Dazu zuletzt z. B. Mateusz Kapustka, *Per velamen, id est carnem suam. Die textile Dimension des Christusbildes und das epistemologische Paradox der Fleischwerdung*, in: Peter Hofmann/Andreas Matena (Hrsg.), *ChristusBild: Icon + Ikone. Wege zu Theorie und Theologie des Bildes*, Paderborn 2009 (im Druck).

21. Mt. 27,51; Mk. 15,38; Lk. 23,48. Bereits in der Stiftshütte des Alten Bundes trennte ein Vorhang auf Gottes Weisung das Heilige vom Allerheiligsten. Ex. 26, 31-33. Dazu Krüger, *Bild* (wie Anm. 3), S. 28.

22. Zur liturgischen Verwendung von Textilien im Kirchenraum noch immer grundlegend Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924, Bd. 2, S. 148-172, bes. S. 151.

23. Zu dieser Deutung siehe Ulrike Ritzeffeld, *Pietas – Caritas – Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien*, Diss. Bonn 2007 (online unter: http://hss.ulb.unibonn.de/diss_online/phil_fak/2007/ritzeffeld_ulrike), Bd. 1, S. 106-117, hier S. 110-113. Zur *Misericordia*-Allegorie ebenfalls William Levin, *The Allegory of Mercy at the Misericordia in Florence. Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento*, Dallas 2004.

24. Zur bildlichen Umsetzung der Trinität siehe Pasquale Iacobone, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997, S. 267-464; Marina Falla Castelfranchi, *Teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici. Le origini e suo sviluppo in area bizantina*, in: Salvatore Palese/Giancarlo Locatelli (Hrsg.), *Il Concilio di Bari del 1098. Atti del Convegno storico internazionale e celebrazione del 9. centenario del Concilio*, Bari 1999, S. 285-315; Maria Stella Calò Mariani, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in: *Tolleranza e convivenza tra Christianità e Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*, Galatina 1999, S. 9-27.

25. Zur Vorstellung von Joachim v. Fiore siehe Iacobone, *Mysterium Trinitatis* (wie Anm. 24), S. 111-113. Zu Assisi siehe Mary Ann Channell Dougan, *The Franciscan Allegories in the Lower Church at San Francesco, Assisi: Form and Meaning*, Masterthesis Univ. of Georgia 1997, S. 52-55.

26. Vgl. Bernard McGinn, ›Trinity higher than any being‹. *Imaging the Invisible Trinity*, in: Ganz/Lentes, *Ästhetik des Unsichtbaren* (wie Anm. 1), S. 77-94.

27. Dieser Zusammenhang wäre noch weiter zu vertiefen, was jedoch in diesem Rahmen nicht möglich ist.

28. Bernardin von Siena, *De Triplici Christi nativitate* art. 2, in: Ders. *Opera omnia* 7, hrsg. v. Augustin Sépinski, Florenz 1954, S. 31-49, hier S. 38f. Zitiert nach Lentes, *Status* (wie Anm. 1), S. 13.

29. Vgl. dazu Viktor M. Schmidt, *Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy*, in: Baert/Rudy, *Weaving* (wie Anm. 13), S. 191-123, bes. S. 199-213.

30. Krüger, *Bild* (wie Anm. 3), S. 23.

31. Straßburg, *Bibliothèque Nationale et*

Universitaire, Ms. 2929, fol. 82r. Das Konzept Seuses ist in zahlreichen Punkten vergleichbar mit der Darstellung in Ortelle. Siehe Lentès, Status (wie Anm. 1), S. 51-56.

32. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 710, fol. CVIr. S. dazu Niklaus Largier, Der Körper der Schrift. Bild und Text am Beispiel einer Seuse-Handschrift des 15. Jahrhunderts, in: Jan Dirk Müller/Horst Wenzel (Hrsg.), *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 241-271.

33. Zu der von Wilhelm von Durandus geprägten Vorstellung der Liturgie als zwischen Visualität und Invisibilität changierende Hülle, welche das Heilsmysterium unter dem Mantel des Rituals verborgen hält, siehe den Vortrag von Thomas Lentès, *Imago et veritas. Zum Verhältnis von Ritualität und Bildlichkeit im Mittelalter*, gehalten auf der Tagung »Christusbild«, Koblenz, 22-24.11.2007. Der Vortrag soll veröffentlicht werden.

34. Zur Kunst und Geschichte Apuliens zur Zeit der Del Balzo siehe die Beiträge in Antonio Cassano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angio e Orsini del Balzo nel Salento*, Galatina 2006.

35. Ortès, Enigma (wie Anm. 7), S. 100-104.

36. Zu S. Caterina noch immer grundlegend Dagmar Zimdars, *Die Ausmalung der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina/Apulien*, München 1988.

37. Siehe dazu Paolo Chiappetta, *Le origini del tesoro di S. Caterina d'Alessandria in Galatina*, in: Michele Paone (Hrsg.), *Scritti di storia pugliese in onore di Mons. Carmine Maci*, Galatina 1994, S. 35-59, bes. S. 39-48.

38. Zu erkennen nur noch in der Aquarellzeichnung der Szenen aus den 1820er Jahren von Ramboux, heute im Düsseldorfer Kunstmuseum (Inv. RV – 121). Siehe dazu Paola Vitolo, *Il medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux*, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 119-120, 2005, S. 127-144, bes. S. 135-136. Zur Szene der triumphierenden Kirche gibt es bislang keine umfassende Untersuchung. Eine kurze Deutung geben Zimdars, *Ausmalung* (wie Anm. 36), S. 170; Lorenz Enderlein, *Die Gründungsgeschichte der »Incoronata« in Neapel*, in: *Römisches Jahrbuch der*

Biblioteca Hertziana 31, 1996, S. 15-46, hier S. 37. Zur *Incoronata* zuletzt Paola Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli*, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio, Rom 2008.

39. Zu den Sakramentsgewölben in Neapel und Galatina siehe Zimdars, *Ausmalung* (wie Anm. 36), S. 115-122; Vitolo, *Chiesa* (wie Anm. 38), S. 47-48. Zu den Szenen der triumphierenden Kirche siehe Margit Mersch/Ulrike Ritzerfeld, *Differenzwahrnehmung in Architektur und Malerei der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina (Apulien)*, in: Michael Borgolte u.a. (Hrsg.), *Mittelalter im Labor, Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*, Berlin 2008 (online unter: <https://www2.hu-berlin.de/sppe-dia/>), S. 50-83, hier S. 77f. und ausführlicher: Dies., »Lateinisch-griechische« Begegnungen in Apulien. Zur Kunstpraxis der Mendikanten im Kontaktbereich zum orthodoxen Christentum, in: Margit Mersch/Ulrike Ritzerfeld (Hrsg.), *Lateinischgriechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009 (im Druck).

40. Ortès, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 99.

41. Ortès, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 100-101. Ausführlicher zu den apokalyptischen Motiven in Galatina und Neapel Pina Belli D'Elia, *Principi e mendicanti. Una questione d'immagine*, in: Caterina Lavarra (Hrsg.), *Territorio e feudalità nel mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo. Atti del primo convegno internazionale di studi su la casa Acquaviva d'Atri e di Conversano*, Conversano/Atri, 13.-16.9.1991, 2 Bde., Galatina 1995-1996, Bd. 2, Galatina 1996, S. 261-294, hier S. 284-292. Zur *Misericordia-Allegorie* siehe Anm. 23.

42. Im 13. Jahrhundert fand die Diskussion des Themas in den Beiträgen der Franziskaner Alexander von Hales und Bonaventura, der Dominikaner Thomas von Aquin und Albert d. Großen ihren Höhepunkt. Siehe dazu François Boespflug, *La trinità dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept Chefs-d'Oeuvre de la peinture*, Strasbourg 2000, S. 15-36; Iacobone, *Mysterium Trinitatis* (wie Anm. 24), S. 119-246. Zur Bedeutung für Franziskus siehe Felice Accrocca, *La trinità negli scritti di Francesco d'Assisi*, in: *La liberazione dei »captivi« tra Cristianità e*

Islam: oltre la crociata e il Jihad: tolleranza e servizio umanitario. Atti del congresso interdisciplinare, Città del Vaticano 2000, S. 419-437. Vgl. auch Anm. 24.

43. Vgl. Benedetto Vetere, *I del Balzo Orsini e la basilica di Santa Caterina in Galatina. Manifesto ideologico della famiglia*, in: Cassano/Vetere, *Giglio* (wie Anm. 34), S. 2-23, bes. S. 21-22; Calò Mariani, *Rappresentare il mistero* (wie Anm. 24), S. 26-27; Falla Castelfranchi, *Teologia trinitaria* (wie Anm. 24), S. 313.

44. Zu häretischen Strömungen in Apulien siehe Felice Moretti, *Eretici ed eresie in Puglia in età sveva e angioina*, in: Felice Moretti (Hrsg.), *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina. Atti del convegno di studi*, Bitonto, 11.-13.12.1987, Bitonto 1989, S. 105-122. Zur Bosnienmission der Franziskaner von Galatina siehe Slavko Sliskovic, *Inquisizioni e frati minori in Bosnia, Frati minori e inquisizione. Atti dei convegni della società internazionale di studi francescani e del centro interuniversitario di studi francescani*, n. s., Bd. 16, Spoleto 2006, S. 383-408, hier S. 401, 403.

45. Von einem religiös-politischen Programm der Santa Sede mit Hilfe der gemeinsam mit dem Feudaladel operierenden Franziskaner spricht z. B. Maria Stella Calò Mariani, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in: *Archivio Storico Pugliese* 32, Fasc. 1-4, 1979, S. 139-164, bes. S. 140.

46. Vgl. Zimdars, *Ausmalung* (wie Anm. 36), S. 167-176; Mersch/Ritzerfeld, *Differenzwahrnehmung* (wie Anm. 39), S. 66-81; Dies., *Begegnungen* (wie Anm. 39). Zu den Del Balzo siehe Andreas Kiesewetter, *Problemi della signoria di Raimondo del Balzo Orsini in Puglia (1385-1406)*, in: Cassano/Vetere, *Giglio* (wie Anm. 34), S. 36-90.

47. Diese Figur ist als einzige nicht nimbiert. Ortès, *Enigma* (wie Anm. 7), S. 101.

48. So z. B. die Grotte unter S. Francesco in Matera. Vermutet werden könnte eine Anregung der Komposition in Ortelle durch Predigten des 1450 kanonisierten Generalvikars der Franziskanerobservanten Bernhardin von Siena, dessen Missionsreisen ihn auch nach Apulien führten, wo er in zahlreichen Kirchen dargestellt wurde.

Sonderdruck aus:
Kunsthistorische Arbeitsblätter (KAb)
www.kab-online.de
© Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, Köln