

Künstler-Reliquien: Personenkult in der Frühen Neuzeit*

Ulrich Pfisterer

Apelles verdankte die größte posthume Ehrung, die einem Künstler widerfahren konnte, einem Übersetzungsfehler. Die Einwohner Pergamons präsentierten die sterblichen Überreste des Malers in einer Art Reliquiar – einem Behältnis aus geflochtenem Golddraht –, das sie in einem kostspielig restaurierten Palasträum mit Malereien des Meisters aufgehängt hatten. So schildert es Aubin-Louis Millin de Grandmaison 1806 in seinem *Dictionnaire des Beaux-Arts* als prominentes Beispiel für künstlerische „Honneurs“.¹ Millins Lexikon bietet wohl erstmals ein solches durchweg positiv aufgefaßtes, eigenständiges Lemma, das sein Thema vom antiken Griechenland bis zur zeitgenössischen Auszeichnung von Künstlern durch Aufnahme in die Ehrenlegion abhandelt. Zwar hatten auch schon die *Encyclopédie* und die von ihr abhängigen Publikationen zu den Beaux-Arts ein auf Künstler bezogenes Stichwort „Honneur“ angeboten. Allein dieses begann mit dem Hinweis, die Wertschätzung eines Künstlers solle sich einzig an seinen Werken erweisen, und mit der Warnung vor zu vielen Ambitionen auf weitere Ehrungen. Freilich berichtete auch die *Encyclopédie* an anderer Stelle von den erstaunlichen

* Für kritische Lektüre und wichtige Hinweise danke ich Matteo Burioni, Urte Krass, Rebecca Müller und Heinfried Wischermann sehr herzlich.

¹ A.-L. Millin de Grandmaison, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806, 3 Bde., hier Bd. 2, S. 74f.

Anstrengungen der Pergamener, die Gebeine des Apelles inmitten seiner Werke wie in einem Ehrenmonument auszustellen.²

Das auch in vielen anderen Texten der Zeit aufscheinende Interesse an den Gebeinen des Apelles dürfte ein – umgehend publizierter – Vortrag des Comte de Caylus vom 27. Juni 1747 in der *Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* über die ‚Liebe zu den Schönen Künsten bei den Griechen‘ ausgelöst haben.³ Caylus‘ Formulierungen wurden nicht nur passagenweise in die *Encyclopédie* übernommen. Die Art und Weise, wie er auf seine eigene Quelle verweist: das 27. Buch der *Mirabilia mundi* des Solinus (17.53), verrät zudem, daß der französische Gelehrte wohl nicht direkt in dieser Polyhistorie nachgelesen, sondern seinerseits das Lexikon antiker Künstler des Franciscus Junius abgeschrieben hatte, das nach langer Wartezeit 1694 posthum erschienen war.⁴ Junius, der in Zusammenhang mit seinem 1637 erstmals publizierten Traktat *De pictura veterum* an den antiken Künstler-Kurzviten zu arbeiten begonnen hatte und das Projekt beim Tod 1677 immer noch ungedruckt hinterließ, dürfte durch den monumentalen Solinus-Kommentar des Claude Saumaise von 1629 auf die Stelle aufmerksam geworden sein.⁵ Saumaise und Junius wußten natürlich, daß Solinus eigentlich von der wunderbaren Macht des sagenhaften Basilisken berichtete, der noch als totes Tier Ungeziefel vertreiben konnte. Als Beispiel verwies Solinus eben auf den Fall in Pergamon, wo ein Raum mit heruntergekommenen Malereien des Apelles nicht nur restauriert, sondern auch ein toter Basilisk in einem goldenen Drahtbehältnis aufgehängt worden sei, um zukünftig Spinnen und Vögel fern zu halten.⁶ Las man freilich nur das knappe Zitat bei Junius, konnte es scheinen, als sei der tote Körper des Apelles selbst ausgestellt worden. Dieser spektakuläre Fehler unterlief dem Comte de Caylus. Für die nächsten Jahrzehnte konnte so ein vermeintliches Ehrenmonument mit profanen Künstler-Reliquien als Ausweis für den *honneur* des größten Malers der Antike dienen.

Über den Einzelfall hinaus scheint dieses Mißverständnis symptomatisch für den allgemeinen Auffassungswandel im 18. Jahrhundert: für das Aufkommen der Genie-Vorstellungen, den Kult um ‚große Männer‘ inklusive ihrer zu Devotionalien verklärten Hinterlassenschaften und für den vielbeschworenen ‚Prozess der Säkularisierung‘ mit der Entwicklung ‚von der

2 D. Diderot/J. Baptiste le Rond d'Alembert (Hgg.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 12, zit. Ausg. Neuchâtel 1765, S. 255 (s.v. ‚Peintre‘).

3 A.-C.-Ph. Comte de Caylus, *De l'Amour des Beaux Arts, et de l'extrême considération que les Grecs avoient pour ceux qui les cultivoient avec succès*, in: *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Bd. 21, Paris 1754, S. 174–190, hier S. 182; vgl. dann etwa F. Sabbathier, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins, Châlons-sur-Marne* 1767, Bd. 3, S. 269, s.v. ‚Apelle‘; [P.-J.-B. Nougaret] *Anecdotes des Beaux-Arts*, Paris 1776, Bd. 1, S. 219f. – Zum Autor s. J. Rees, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765)*, Weimar 2006.

4 F. Junius, *De pictura veterum libri tres, ... accedit Catalogus*, Rotterdam 1694, *Catalogus*, S. 21.

5 C. Salmasius, *Pliniana exercitationes in Caii Iulii Solini Polyhistora*, Paris 1629, Bd. 1, S. 372. – Daß diese Information zu Apelles bei den nachfolgenden Altertumsforschern zunächst offenbar keine große Rolle spielte, könnte auch daran gelegen haben, daß anstelle von ‚Apellis manu‘ die Lesart ‚Apollonis manu‘ vorgeschlagen wurde, s. C. Dati, *Vite de Pittori Antichi*, Florenz 1667, S. 139–141 (Postille alla Vita d'Apelle, Nr. XXIV).

6 Zum ‚Wissen‘ über Basiliske s. M. Sammer, *Der Basilisk: zur Natur- und Bedeutungsgeschichte eines Fabeltieres im Abendland*, München 1998, wo freilich S. 11 nur Solinus, nicht aber Apelles erwähnt wird.

Reliquie zum Ding⁶, zum Rest oder auch Fetisch, wie sie die jüngere Forschung analysiert hat.⁷ In dem Moment, da der Glaube an die Wirkmacht von Reliquien nachließ, konnten andere Gegenstände (teilweise) deren Status reklamieren – so das Narrativ. Die Formen des profanen Andenkens und Verehrens gewannen in dem Maße sakrale Züge, wie die eigentlich religiöse Verehrung an Verbindlichkeit verlor. Dem Aufstieg der Kunst-Religion im 18. Jahrhundert entsprach dabei ein zunehmendes Interesse an den reliquiengleich bewahrten und verehrten Relikten von Künstler- und anderen Geistes-Heroen.

Gegen solche linearen ‚Entwicklungsgeschichten vom Kult zur Kunst‘ soll hier eine Reihe von verkomplizierenden Indizien zusammengestellt werden, die zeigen, daß bereits zwischen dem späten 14. und frühen 17. Jahrhundert alle Elemente der Verehrung von profanen Künstler-Reliquien und -Devotionalien voll ausgeprägt waren. Dabei handelt es sich nicht um eine moderne sprachliche und argumentative Unschärfe und Bedeutungsverschiebung zwischen ‚Relikt‘ bzw. ‚Rest‘ und ‚Reliquie‘.⁸ Vielmehr entspricht es dem frühneuzeitlichen Denken und Sprechen selbst, mit dem Begriff ‚Reliquie‘ eine quasi-sakrale Aura auf bestimmte Arten von eigentlich profanen ‚Überlebseln‘ zu übertragen. Nicht die Ablösung des einen durch das andere Konzept, sondern die unscharfe, plurale und gerade dadurch produktive Koexistenz in diesem Zeitraum stellen die eigentliche Herausforderung des Phänomens dar.

Man möchte fast vermuten, derselbe Verständnisfehler bei der Lektüre von Solinus – einem im Mittelalter viel gelesenen und dann ab 1473 oft gedruckten Autor – sei auch schon in den Niederlanden des späteren 15. Jahrhunderts aufgetreten. Denn offenbar um oder kurz nach 1461 wurden in der Genter St. Bavo-Kirche die Gebeine des Hubert van Eyck vom Friedhof in die Kapelle mit ‚seinem‘ berühmten Genter Altar umgebettet. Zu diesem Anlaß hängte man im Kirchhof in einer Metallfassung (?) den Unterarm-Knochen des Malers, „daran sich seine kunstreiche Hand befunden“, auf – eine Kombination von profaner ‚Künstler-Reliquie‘ und künstlerischem Hauptwerk nicht unähnlich dem Fall des Apelles. Der 1569 verstorbene Historiker Marcus van Vaernewyck, der von diesen Vorgängen berichtet (1574 posthum publi-

7 Die grundlegende Studie dazu von S. Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011, S. 227f. zu den „Idolen der Aufklärung“ und Vorläufern wie den ‚Reliquien‘ von Erasmus und Dürer. – Zum Kult um ‚große Männer‘ und ihre ‚Reliquien‘ etwa I. Dürhammer/P. Janke (Hgg.): „Erst wenn einer tot ist, ist er gut“. *Künstlerreliquien und Devotionalien*, Wien 2002; Th.W. Gaetgens/G. Wedekind (Hgg.), *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2009; E.G. Bouwers, *Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, c. 1790–1840*, Houndsmill/New York 2012. – Zu den Anfängen der *uomini illustri*-Verehrung vom 14. bis 16. Jahrhundert etwa G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln u.a. 1978; E. Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Frankfurt a.M. 1994; B. U. Münch/M. Herzog/A. Tacke (Hgg.), *Künstlergrabmäler. Genese, Typologie, Intention, Metamorphosen*, Petersberg 2011.

8 Vgl. für das 18. und 19. Jh. dann anders J. Endres, *Knochenreste. Versuch einer begrifflichen Differenzierung (im Anschluss an Goethe)*, in: *Kritische Berichte* 36/3 (2008), S. 7–18, sowie den Vorschlag von Peter Geimer: ‚Eugène Delacroix‘. Fünf Reste des 19. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte* 36/3 (2008), S. 28–35, unterschiedliche Kategorien von Resten zu bestimmen.

ziert), will diese „erm-pyp“ noch mit eigenen Augen gesehen haben.⁹ Zur gleichen Zeit findet sich südlich der Alpen ein entsprechendes Interesse an einem rechten Unterarmknochen als demjenigen Körperteil, an dem sich eine ‚kunstreiche Hand‘ befunden hatte. 1451 war der Gesandte des Königs Alfonso I. von Neapel, der Humanist und Dichter Antonio Panormita, nach Padua gekommen, um „den Körper und die Reliquien des Fürsten der Beredsamkeit Titus Livius“ zu sehen, die 1413 bei Grabungsarbeiten in S. Giustina zufällig entdeckt worden waren. Der Fund der angeblichen Gebeine des antiken Historikers und berühmtesten Sohnes der Stadt in einem Bleisarg mußte an den legendären Fund von 1275 erinnern, als die sterblichen Überreste des troianischen Stadtgründers Antenor zutage gekommen waren. Um die Gebeine des ‚Livius‘ entbrannte sogleich heftiger Streit – nicht nur darüber, ob es wirklich die echten seien, sondern auch, ob man sie verehren oder nicht besser verbrennen solle. Nachdem Studenten schon die Zähne als Andenken („pro memoria ac testimonio novae rei“) und Ehrenbezeichnung gegenüber einem so großen Mann („pro honore et reverentia“) entwendet und Mönche des Klosters den restlichen Schädel präventiv gegen diese Formen des profanen Kultes mit einem Hammer zertrümmert hatten, wurden die verbleibenden Überreste in den Palazzo Comunale transloziert, ein Teil (?) des Unterkiefers zudem in einer vergoldeten Bronzekugel an der Decke der Paduaner Cancellaria aufgehängt. Dem Wunsch des Königs von Neapel entsprechend, erhielt nun Panormita eine ‚Knochenreliquie‘ vom Schreibarm des Autors Livius – „certam portiunculam ossis lacerti dextri versus manum“ – als Geschenk.¹⁰ Nicht ganz klar ist, wie diese Knochen dann einige Jahrzehnte später in die Grabkapelle des Humanisten Pontano in Neapel gelangten.¹¹ Nur spekulieren läßt sich auch darüber, ob Livius und seine profanen Reliquien mit dafür verantwortlich waren, daß nach dem Tod König Alfonsos dessen Herz in

9 M. van Vaernewyck, *De historie van Belgis, diemen anders namen mach: den Spiegel der Nederlantscher audtheyt*, Gent 1574, fol. cxix^r, lib. 4, cap. 47 „Van een wonderbaer geschildert Autaer-Tafereel te Gend ...“:

„De erm-pyp, daer zyne konstige hand aen gevoegt geweest had, heeft, in een yzer besloten, langen tyd gehangen op het kerkhof (alwaer ik die gezien heb), mids de kerk nieuw gemaect en zyn graf met meer andere opgedolven wierd.“ – Zu Chronologie und Deutungsschwierigkeiten dieser Vorgänge zuletzt H. van der Velden, *A reply to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent quatrain*, in: *Simiolus* 35 (2011), S. 131–141, hier S. 141, und S. Kemperdick, *Die Geschichte des Genter Altars*, in: S. Kemperdick/J. Rößler (Hgg.), *Der Genter Altar der Brüder van Eyck, Geschichte und Würdigung*, Petersberg 2014, S. 19–28.

10 Der Bericht zu diesem Vorgang publiziert von P. Sambin, *Il Panormita e il dono d'una reliquia di Livio*, in: *Italia Medioevale e Umanistica* 1 (1958), S. 276–281, insbesondere S. 279: „Cum venerationes, fama, laudes et gloria eloquentissimorum virorum ex visione reliquiarum sepe numero crescunt et augmentur, [...] visendi causa corpus et reliquias summi eloquentie principis Titi Livii Patavini [...]“. Zu dem Kieferknochen L. Pignoria, *Le origini di Padova*, Padua 1625, S. 132: „Una Mascella pure di T. Livio si conserva nella Cancellaria della Città, una palla di bronzo dorata, appesa alla volta della stanza.“ Pignoria berichtet weit davon, daß die Gebeine (unklar bleibt, ob auch dieser Kieferknochen) 1547 in ein würdigeres Grab- und Ehrenmonument umgebettet wurden. – Zum Livius-Kult in Padua umfassend D. Frey, *Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 17 (1955), S. 132–164; zuletzt G. Bodon, *Il Salone e le memorie di Tito Livio*, in: *Padova e il suo territorio* 21 (2006), S. 14–17.

11 Vgl. dazu neben dem Bericht des Pignoria (cf. Anm. 10) auch G.F. Tomasini, *Titus Livius Patavinus*, Amsterdam 1670 [zuerst 1630], S. 73: „Excepit os illud, Neapolim adsportatum, summo cum honore Regius literarum pater; at, dum illi Museum proprium erigere cogitat, vita excessit. Mansit ob id penes Panormitam, inde devenit in Pontani, Regni illius à Secretis, manus, à quo demum locatum est in urnula & inscriptione hujuscemodi decoratum [...]“.

einem vergoldeten, herzförmigen Bronze-Behältnis in seinem Triumphbogen am Castel Nuovo aufgehängt wurde.¹²

Der Bericht über die Schenkung ist schließlich auch deshalb besonders aufschlußreich, da er für den Vorgang sofort ein allgemein gültiges Prinzip formuliert: ‚Sichtbare Reliquien‘ großer Männer steigern deren Verehrung und Ruhm. Es sind allein die *uomini illustri*, für deren ‚profane Reliquien‘ eine Verehrung gerechtfertigt erscheint – eine sich neu konstituierende Gruppe von Personen also, die sich allesamt und ausschließlich durch ihre *virtus* auszeichneten und die neben den Mächtigen nun zunehmend auch die Geistesgrößen, darunter die herausragenden Maler, Bildhauer und Architekten, umfaßten. Im Gegenzug lassen sich die Künstler-Reliquien in der Frühen Neuzeit nicht trennscharf von denen der Literaten, Wissenschaftler oder anderer profaner Heroen scheiden.

Die Verehrung einer ‚kunstreichen Hand‘ (genauer: ihrer Knochen) hatte dabei jedenfalls Tradition: Schon vom Schutzheiligen der Maler, dem Hl. Lukas, existierten spätmittelalterliche Arm-Reliquiare mit dem plastischen Abbild der Evangelistenhand, die Schreib(- und Zeichen) feder hielt.¹³ Wenn dann einige Maler (und Malerinnen) des 14. und 15. Jahrhunderts ihrerseits im Ruch der Heiligkeit starben, wurden ihre sterblichen Überreste in den Rang von Reliquien erhoben.¹⁴ Auch am Grabmal eines alles andere als heiligen Malers wie Fra Filippo Lippi wird die Hand demonstrativ inszeniert. Umgekehrt konnte man das eigene ‚Instrument des Geistes‘, etwa die Schreibfeder, als *Ex Voto* der Madonna weihen.¹⁵ So sehr sich das Interesse in der Folge auf die Hände von Künstlern und Künstlerinnen und deren kunsttheoretische Implikationen konzentrierte und etwa Zeichnungen der Hand von Hendrik Goltzius, von Artemisia Gentileschi und angeblich von Michelangelo erhalten sind (von letzterem glaubte man im 18. Jahrhundert auch einen Abguß der linken Hand zu besitzen, Abb. 1):¹⁶ Zur ‚Handreliquie‘ scheint

12 Der Bezug zu Herzgrabmälern scheint mir bei dieser Präsentationsform weniger relevant, eher ließe sich an die Legende denken, die Asche Cäsars sei in der goldenen Kugel auf der Spitze des Vatikanischen Obeliskens bestattet; zu den Quellen für Neapel s. C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 20 (1899), S. 3–30 und 125–158, hier S. 150 (Doc. XVI und XVIII).

13 D. Gaborit-Chopin, *Le bras-reliquaire de saint Luc au Musée du Louvre*, in: *Antologia di Belle Arti* 27–28 (1985), S. 4–18.

14 Auf der Grabplatte in Rom wird der 1455 verstorbene Fra Angelico sowohl als ‚veneratus‘ wie auch als ‚alter Apelles‘ bezeichnet, s. G. De Simone, ‚Velut alter Apelles‘: il decennio romano del Beato Angelico, in: Ders. u.a. (Hgg.), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, Mailand 2009, S. 129–143; C. Raynaud, *Du cortège funèbre au portrait posthume. Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Age*, in: E. Héran (Hg.), *Le dernier portrait*, Paris 2002, S. 16–24. – Ein anderer Fall wäre die ‚heilige Malerin‘ Caterina Vigri in Bologna, s. A. Ghirardi, *Women artists of Bologna: the self-portrait and the legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413–1774)*, in: V. Fortunati (Hg.), *Lavinia Fontana of Bologna*, Mailand 1998, S. 32–47. – Mit weiteren Beispielen zum Verhältnis von Heiligen- und Künstlervirtus U. Krass, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin/München 2012, S. 185–189.

15 Vgl. das Beispiel bei M. Bass, *Justus Lipsius and His Silver Pen*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70 (2007), S. 157–194.

16 Vgl. E. Steinmann, ‚La mano di Michelangelo‘, in: *Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg im Breisgau 1906, S. 79–81; G. Satzinger/S. Schütze (Hgg.), *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo*, München 2015, S. 114 (Kat. 13); M. Warnke, *Der Kopf in der Hand*, in: W. Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa*, Wien 1987, S. 55–61; Rees (cf. Anm. 3),



Abb. 1 London, Victoria & Albert-Museum, ‚Hand Michelangelos‘, eigentl. Johann Gregor van der Schardt (zugeschr.), Hand nach Michelangelos Moses, Terrakotta, um 1560

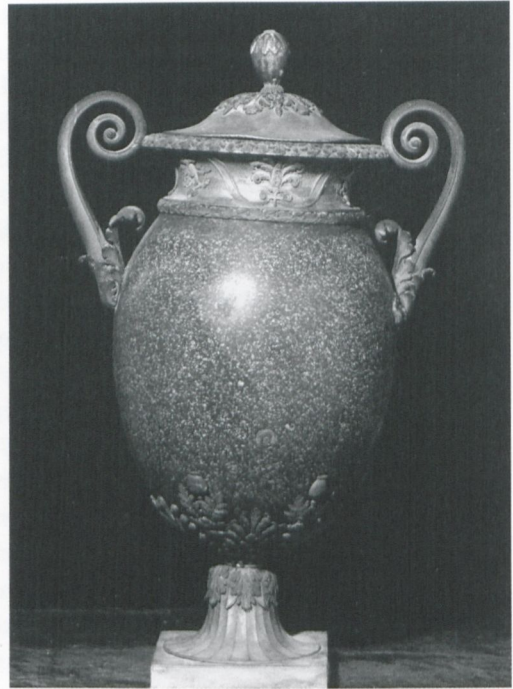


Abb. 2 Venedig, Gallerie dell'Accademia, Giuseppe Borsato, Urne mit der Hand Canovas, roter Porphyrr und vergoldete Bronze, 1822–24

es erst wieder Antonio Canova nach seinem Tod 1822 gebracht zu haben. Eigentlich sollte in einer Art Porphyrr-Reliquiar Canovas Herz in der *Accademia* von Venedig ausgestellt werden. Nachdem Kritik an dieser Idee aufkam, da man Eingeweide nur auf Friedhöfen und in Kirchen für legitim hielt, wurde die rechte Künstlerhand zum Gegenstand der Devotion kommender Künstlergenerationen erhoben, in dem Gefäß niederlegt (?), und darunter ein Meißel aus Cano-

S. 293–304; A. Gormans, Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers, in: M. Gadebusch Bondio (Hg.), *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, Berlin 2010, S. 189–223; ders., *Watching fingers. Michelangelo and Hendrick Goltzius, Giorgio Vasari and Karel van Mander*, in: *Predella 29* [www.predella.it/archivio/index07d7.html?option=com_content&view=article&id=173:watching-fingers-michelangelo-and-hendrick-goltzius-giorgio-vasari-and-karel-van-mander&catid=65:nd-29-titolo-del-numero&Itemid=94#_ftn18]; W.-D. Löhr, Von Gottes ‚I‘ zu Giottos ‚O‘. Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, in: J. Bilstein/G. Reuter (Hgg.), *Auge und Hand*, Oberhausen 2011, S. 51–76; J. Myssok, *La man che ubbidisce all'intelletto. Auge und Hand in Künstlerbildnissen des 16. Jahrhunderts*, in: ebd. S. 101–116. – Zur Vorstellung von ‚Raffael ohne Hände‘ s. zuletzt A. Bloemacher, *Raphael's Hands*, in: *Predella 29* [http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=171&catid=65&Itemid=94]. – Zum Architekten M. Burioni, *Das Antlitz der Baukunst – Gesicht, Hand und Körper des Architekten in der Frühen Neuzeit (1200–1800)*, in: W. Nerdinger (Hg.), *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, 2 Bde., München 2012, Bd. 2, S. 428–445.

vas Werkstatt aufgehängt (Abb. 2).¹⁷ Die linke Hand Canovas findet sich zudem als Gipsabguß in seinem Künstlermuseum in Possagno.¹⁸ Vorausgegangen war dem etwa die Umbettung von Galileo Galileis Gebeinen 1737 in das Florentiner ‚Pantheon‘ von S. Croce, wobei der tote Wissenschaftler von seinen Verehrern um drei Finger, einen Zahn und einen Rückenwirbel erleichtert wurde. Die Parallele zur Zerteilung verehrter Heiligenleiber durch die Gläubigen ist auch hier offensichtlich.¹⁹

Als dagegen die Künstlerkollegen am Tag nach Dürers Bestattung dessen Grab nochmals öffneten, beschränkten sie sich darauf, einen Abguß seines Gesichts zu nehmen und eine Locke abzuschneiden, die bezeichnenderweise an den ‚Lieblingsschüler‘ Hans Baldung Grien gesandt wurde und sich bis heute in der Wiener Akademie der Bildenden Künste erhalten hat. Haare waren offenbar ein besonders intimes Erinnerungszeichen.²⁰ Der Totenmaske kam selbstverständlich ebenfalls ein besonderer Status zu, hielt sie doch den letzten Moment im Leben fest. Bereits von Filippo Brunelleschi war nicht nur eine solche genommen worden, sondern auch so sorgfältig verwahrt, daß sie sich bis heute erhalten hat.²¹ Dürers Maske ging bei einem Feuer verloren. Erstaunlicherweise vergaß man aber auch die letzte Ruhestätte seiner Gebeine. Joachim von Sandrart ließ 1681 die Grabplatte der Familie Frey auf dem Friedhof bei St. Joannis, wo in unmittelbarer Nachbarschaft auch Willibald Pirckheimer bestattet war, zu einem Grabmonument für Dürer umgestalten. 1811 glaubte man dann in Nürnberg nur kurz, seinen Schädel, 1829 seine Reißfeder im Dürer-Haus wiedergefunden zu haben (Abb. 3).²²

Ganz anders Raffaels Grab im römischen Pantheon, das mit am Anfang der dann im 19. Jahrhundert florierenden Vorstellung von einem (profanen) Pantheon als Weihestätte für ‚große Geister‘ steht.²³ Wann genau der Mythos aufkam, Raffaels Schädel sei diesem Grab entnom-

17 M. Cavarzan, Le ‚Reliquie‘ e le memorie di Canova a Possagno, in: R. Bernini u.a. (Hg.), *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità, serena grandezza*, Possagno/Quinto di Treviso 2008, S. 85–92.

18 Bernini (cf. Anm. 17); zu Abgüssen nach der Hand von Ingres 1841 und von Rodin (mit Frauentorso) 1917 s. S. Schulze (Hg.), *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Bern 1990.

19 Dazu der auch sonst für das hier behandelte Thema wichtige Aufsatz von B. Fricke, *Fingerzeig und Augenblick. Galileo Galileis Finger zwischen Fetisch und Reliquie*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3 (2009), S. 80–93.

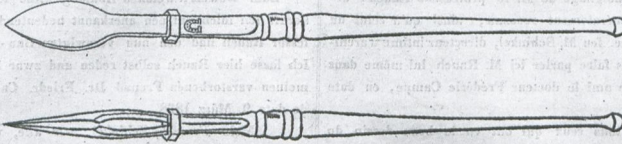
20 L. Schmitt, *Dürers Locke*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 261–272; A. Grebe: *Dürer: die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, S. 141–144; dies., *Dürer as object: relic(t)s of an artist*, in: G.U. Großmann (Hg.), *The challenge of the object*, Nürnberg 2013, Bd. 3, S. 1059–1063. – Eine ungefähr ‚zeitgleiche‘ Locke in einer monstranzartigen Fassung des 19. Jahrhunderts stammt angeblich von Lucrezia Borgia, heute in der Biblioteca Ambrosiana, Mailand.

21 Ch. J. Hessler, *„Concurrunt clipeis“*. Ghibertis spätes Selbstbildnis und Brunelleschis Grabmemoria im Florentiner Dom. Ein Nachtrag zum Konkurrenzverhältnis zwischen den Erzrivalen des Quattrocento, in: H. Baader u.a. (Hgg.), *Im Agon der Künste*, München 2007, S. 50–114; M. Hertl, *Totenmasken: Was vom Leben und Sterben bleibt*, Stuttgart 2002; zum neuen Status der Totenmasken von Heiligen seit dem 15. Jahrhundert s. Krass (cf. Anm. 13), S. 118–166.

22 Zu den Gräbern Dürers und Pirckheimers s. F. Campe (Hg.), *Reliquien von Albrecht Dürer seinen Verehrern geweiht*, Nürnberg 1828, S. 172–177; zur Reißfeder s. U. Klein, *Zur Forschungsgeschichte des Dürer-Hauses*, in: G.U. Großmann/F. Sonnenberger (Hgg.), *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, S. 99–120, hier S. 104f., und D. Hess/Th. Eser, *„Der Erker, worin Dürer malte“*. Fragen zur Örtlichkeit von Dürers künstlerischer Arbeit, in: ebd., S. 141–172.

23 S. Pasquali, *From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrious Men: Raphael's tomb and its legacy*, in: R. Wrigley/M. Craske (Hgg.), *Pantheons. Transformations of a monumental idea*, Aldershot u.a. 2004, S. 35–56.

Albrecht Dürers Reissfeder; mit seinen Spielkarten und etwas Geld im Dürers Hause aufgefunden und im Besitze des Herausgebers.



An Albrecht Dürers Reissfeder

gedichtet

am 26. Febr. 1829 in Meiningen

von

Ludwig Bechstein.

Voll stiller Ehrfurcht grüss ich Dich
Du heiligtheures Alterthum!
Wie Geisternähe wechts um mich
Von Albrecht Dürers Kraft und Ruhm.

Ich wußte kaum wie mir geschah.
Als ich bewundernd Dich erfasst;
Es trat die alte Zeit mir nah
Ein wunderbarer, ernster Gast.

Die Fülle der Gestalten quoll
Aus alten Bildern, licht und frisch
Aus Monumenten, wundervoll,
Sprang blühendes Leben zauberisch.

Auf Schwingen, wie der Cherubin
Sah ich den Ruhm im Sonnenglanz,
Und seine Tuba klang von Im
Und seine Hand hielt Dürers Kranz.

Wenn Amulet und Todtenbein
Ein frommer Glaube brünstig küsst,
Wie werth musst Du des Schmuckes sein,
Die heiliger als jenes ist!

Dich hielt des Künstlerfürsten Hand,
Reliquie, durch Ihn geweiht!
Du schönerst nicht, wie Modetand,
Bist einfach, stark, wie Dürers Zeit,

In seiner Hand hast Du geruht,
Wenn er um Bilder Rahmen zog,
Und seliger Empfindung Gluth
Durch seine edle Seele flog.

Du prungtest nie im engem Raum,
Was er so gross und schön gedacht;
Du zogst um manches Bild den Saum,
Das seine Schöpferhand vollbracht.

Du warst gewiss ihm lieb und werth,
Denn Künstler schätzen ihr Geräth,
Und ungera hat er Dich entbehrt,
Und wieder fandest Du dich spät.

Ein Künstler war's der Dich verlor,
Dich fremder Hand geglaubt zu Staub;
Ein Künstler hob Dich nun empor,
Aus des Vergessens dampften Staub,

Ein Künstler, dessen Forscherblick
Von Dürers Fleiss das Werkzeug fand.
So gab ein lohnendes Geschick
Dem würdigsten Dich in die Hand.

Abb. 3 Carl A. Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters, Bd. 3, Nürnberg 1847, Gedicht Ludwig Bechsteins auf die angebliche Reißfeder Dürers

men worden, ist unbekannt. 1733 wird jedenfalls behauptet, dieser „verehrungswürdige und geheiligte Schädel“ würde seit langem als „Monument der Ehrerbietung und Liebe“ in der römischen Accademia di San Luca verwahrt. Francesco Milizia beschreibt den Brauch, daß jeder neue Eleve seinen Zeichenstift an den Schädel gehalten habe aus Ehrerbietung für den großen Meister, aber offenbar auch in der Hoffnung auf inspirierende Kraftübertragung.²⁴ Als 1833 in einer Mischung aus Zweifel, Neugierde, Verehrung und Bemühen um wissenschaftliche Verlässlichkeit das Grab des Malers geöffnet wurde und sich dort der tatsächliche Schädel noch am Platz fand, verlagerte sich die Verehrung zwar von dem falschen auf das echte Raffael-Relikt – bzw. häufig auf Abgüsse nach diesem, wenn man nicht wie Ingres echte Knochensplitter vom Haupt des göttlichen Malers zur Verehrung und Inspiration mitnehmen durfte. Die Idee der Künstler-Reliquie und insbesondere der um diese Zeit weit verbreitete Schädel-Kult mit den damit einhergehenden wissenschaftlichen Ambitionen, im Knochen den ‚Abdruck des individuellen Denkens und Genies‘ fassen zu können, wurde dadurch freilich nur bestärkt.²⁵

Der Bogen zu Hubert van Eyck hatte sich freilich bereits viel früher ein erstes Mal mit Jacopo Pontormo geschlossen. Als dieser 1557 starb, wurde er zunächst im Vorhof von SS. Annunziata in Florenz unter seinem berühmten Himmelfahrts-Fresko beigesetzt – wie Hubert van Eyck als der eine berühmte Maler-Bruder des Genter Altars auch. Nachdem der Bildhauer Montorsoli jedoch 1562 eine Kapelle für die Compagnia di San Luca am großen Kreuzgang von SS. Annunziata gestiftet hatte, wurden Pontormos Gebeine dorthin umgebettet und dieser so zu einer Art ‚Gründungsheiligem‘ der Künstler-Gemeinschaft erhoben.²⁶ Nicht mehr nur ein Armknochen als Hinweis auf die verehrte Malerhand, sondern nun der gesamte Leichnam eines neuzeitlichen Maler-Heroen diente in der Lukas-Kapelle als Fundament der zukünftigen Kunstübung in Florenz. Als dann zwei Jahre später mit Michelangelo der inkarnierte Vater der Disegno-Künste verstarb, wurde die Überführung des Leichnams dieses „santo vecchio“

24 G. Bottari/S. Ticozzi, *Raccolta di lettere ...*, Mailand 1822, Bd. 7, S. 327: „Le nostre elezioni si fanno alla presenza del venerando e sacro teschio di Raffaello, che, come monumento di rispetto e d’amore, conserviamo fra’ nostri più pretiosi documenti.“ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781, S. 204: „gli Studenti vanno espressamente nell’Accademia di San Luca, dove si conserva il suo cranio, a toccarvi le loro amatite con una spezie di venerazione“ (diese Passage noch nicht in den beiden vorausgehenden Ausgaben ab 1768).

25 F. Nerlich, *Raffaels heilige Reliquie*, in: G. Hess u.a. (Hgg.), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin u.a. 2012, S. 47–81 und jüngst ausführlich (während der Drucklegung dieses Beitrags erschienen) Ch. Hübner, „Die Exuvien eines der schönsten Menschen, in jedem Sinne“. Die Schädel Raffaels zwischen Reliquienkult und Anthropologie, in: M. Thimann/Ch. Hübner (Hgg.), *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Petersberg 2015, S. 72–91. – Zu Kult und Wissenschaft des Schädels, beginnend mit den Schädeln von Descartes, Rousseau und Schiller, s. M. Hagner, *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*, Göttingen 2004; H. Ulrich, *Schädel-Schicksale historischer Persönlichkeiten*, München 2004; R. Shorto, *Descartes’ Bones: A Skeletal History of the Conflict Between Faith and Reason*, London 2008; J. Maatsch/Ch. Schmälzle (Hgg.), *Schillers Schädel: Physiognomie einer fixen Idee*, Göttingen 2009. 26 Vgl. E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine art*, New Haven/London 2001, S. 113–144; P. Ircani Menichini, *L’„infinito amore“ alle arti e agli artisti. La cappella dei Pittori e il p. Montorsoli nel 450° anniversario della morte (1563–2013)*, Florenz 2013.

von Rom nach Florenz nach dem Modell der Heiligentranslation eines *corpus incorruptum* inszeniert.²⁷

Eine neue Stufe erreichte 1832 der berühmte Fall des exzentrischen Jeremy Bentham, Begründer des klassischen Utilitarismus: Er legte testamentarisch genau fest, daß sein Leichnam einer „Auto-Ikonosierung“ zu unterziehen, nämlich zu mumifizieren, auszustopfen und in einem Glaskasten im University College von London zu ewigem Gedächtnis und Exemplum auszustellen sei.²⁸ Der Geistesheld erhebt sich hier selbst zur Reliquie.

War in Gent der skelettierte Unterarm des Hubert van Eyck zu sehen, so im Rathaus des nahen Antwerpen – nicht unähnlich präsentiert – gleich vier Knochen, darunter wiederum der Unterarmknochen, und ein Zahn des mythischen Riesen Druoon Antigoon. Der Sieg des Helden Silvius Brabo, eines angeblichen Verwandten und Freundes des Julius Cäsar, über diese Schreckensgestalt galt als Gründungsakt der Stadt Antwerpen. Die für den Stadtmythos so entscheidenden Überreste, die eigentlich von einem Wal stammten, waren Anfang des 16. Jahrhunderts zufällig ‚wiedergefunden‘ worden – Jean Lemaire de Belge beschreibt sie erstmals und beteuert, sie mit eigenen Augen gesehen zu haben.²⁹ Ganz abgesehen vom verbreiteten Interesse der Zeit an solchen Curiosa und dem – auch für die Gebeine des Hubert van Eyck und den Genter Altar wichtigen³⁰ – Bedürfnis nach (stadt-)historischer Legitimierung durch Relikte kann die Gegenüberstellung das Spektrum von ‚Gedenk-Objekten‘ andeuten helfen, die neben Reliquien eben auch Spolien, Trophäen, ‚historische Beweistücke‘, persönliche Andenken, Souvenirs und anderes umfaßten. Dies gilt es als Kontext mit zubedenken, andererseits den eigentlichen Fokus auf ‚profane Reliquien‘ in der Frühen Neuzeit dadurch nicht beliebig assoziativ auszuweiten. Gezeigt werden soll vielmehr, wie sich das konkrete Konzept und der Begriff der ‚Reliquie‘ in dieser Zeit für übertragene Verwendungen öffneten und sich bewußt zur ‚Auratisierung‘ eigentlich profaner Gegenstände und Personen einsetzen ließen.

Zumindest vier Faktoren trugen maßgeblich zu dieser Erweiterung des Reliquienbegriffs bei: Zunächst mehrte sich seit dem 14. Jahrhundert die Kritik am katholischen Reliquienkult

27 G. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi, Mailand/Neapel 1962, Bd. 1, S. 143 und 148f.; Bd. 4, S. 2165–2171. – Vgl. neben diesen für das Florentiner Selbstverständnis zentralen Gebeinen auch die Bemühungen um Dantes sterbliche Überreste, dazu etwa J.D. Feldman, *The X-Ray and the Relic: Anthropology, Bones, and Bodies in Modern Italy*, in: L. Polezzi/Ch. Ross (Hgg.), *In Corpore: Bodies in Post-unification Italy*, Cranbury (NJ) 2007, S. 107–127.

28 Zuletzt Sh.G. Lindsay, „Mortui docent vivos“. Jeremy Bentham and Marcel Broodthaers in „Figures of wax“, in: *Oxford Art Journal* 36 (2013), S. 93–107.

29 J. Van der Stock (Hg.), *Antwerp. Story of a Metropolis*, Antwerpen/Gent 1993, S. 176–178 (Kat. 28f.); alle Quellen bei Ch. Göttler, *Druoon Antigoon, der unzerstörbare Koloss: Städtischer Raum, antiquarische Kultur und Künstlerwissen im Antwerpen des 16. Jahrhunderts*, in: A. Nova/St. Hanke (Hgg.), *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, Berlin/München 2014, S. 141–172; ich danke der Autorin herzlich, daß sie mir ihren Beitrag vor Erscheinen zugänglich gemacht hat. – Vgl. auch den bezeichnenden Titel von J. Chassanion, *De gigantibus eorumque reliquiis*, Basel 1580, hier v.a. Kap. 11 zu neuzeitlichen Knochenfunden und gezielten Graböffnungen von Riesen.

30 Verweisen läßt sich auch auf das neue Grab- und Gedächtnismonument zum 100. Todesjahr des Quentin Massys 1629 an der Fassade der Kathedrale von Antwerpen; dazu N. Büttner, „Weil die Erinnerung an diesen famosen Mann nicht sterben darf ...“ *Das Grab- und Ehrenmal des Malers Quentin Massys († 1530)*, in: Münch/Herzog/Tacke (cf. Anm. 7), S. 61–79.

und seinen Auswüchsen – die italienische Novellen- und Facetten-Literatur etwa machte sich immer dezidierter über das willkürliche Erklären von Objekten zu Reliquien lustig.³¹

Zum anderen wurde die Antike mit ihren geistigen und materiellen Produkten zunehmend zu einem quasi religiösen, verehrungswürdigen „heiligen Altertum“ verklärt. Francesco Marcanova spricht im Vorwort seiner Sammlung von antiken Inschriften und Objekten davon, daß „wir in allen Dingen die *sanctam vetustatem* bewundern und verehren“, Bernardo Bembo nennt eine Terenz-Handschrift in seinem Besitz „antiquissimae antiquitatis reliquia“, Michele Farbizio Ferrarini einige Jahrzehnte später seine Sylloge „*Divae Antiquitatis Sacrarium*“, und in der *Hypnerotomachia Poliphili* ist von den „*fragmenti dilla sancta antiquitate*“ zu lesen.³² In diesem Zusammenhang kursierte auch die Vorstellung, der ‚zerteilte Körper‘ des antiken Wissens, der antiken Kultur und insbesondere auch der Stadt Rom sei wieder zusammenzufügen und dadurch wiederzubeleben.³³ Die Humanisten und voran Petrarca erschienen so einerseits als die *reliquiarum servatores*, als Diener an den ‚Reliquien‘ des Altertums.³⁴ Andererseits konnten Gelehrte, Dichter, aber auch Künstler als ‚Priester‘ und Künder des heiligen Wissens der Antike auftreten, wenn sie nicht gleich selbst das Epitheton *divinus* zugesprochen bekamen. Die Hinterlassenschaften solcher ‚göttlicher Personen‘ erschienen konsequenterweise als eine Art Reliquien.

Drittens – und wiederum entscheidend befördert durch Petrarca – florierte im 16. und 17. Jahrhundert eine fetisch-artig isolierte Verehrung und Thematisierung einzelner Partien des angebeteten (weiblichen) Körpers, aus der als ‚literarische Maximalform‘ die Körperteil-Blasons hervorgingen.³⁵ Auch dies konnte im übrigen mit gegenteiligem Effekt eingesetzt werden, wenn etwa Pietro Aretino in seinem Skandaltext der *Sei giornate* eine Äbtissin „am Reliquiar“ ihres Beichtvaters knabbern läßt, oder aber Pierre Brantôme davon berichtet, eine Frau habe

31 Zusammenfassend A. Angenendt, *Heilige und Reliquien*, München 1997; zu den Implikationen für den Status von Bildwerk und Künstler s. A. Nagel/Ch. S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, etwa S. 224–232.

32 G. Pozzi/L. A. Ciapponi (Hgg.), [F. Colonna] *Hypnerotomachia Poliphili*, Padua 1980, Bd. 1, S. 51; vgl. C.R. Chiarlo, „Gli *fragmenti dilla sancta antiquitate*“: studi antiquari e produzioni di immagini da Ciriaco d’Ancona a Francesco Colonna, in: S. Settis (Hg.), *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, Turin 1984, Bd. 1, S. 269–297; B. Marx, *La tentazione dell’Impero. Roma antica e Venezia umanistica a confronto*, in: G. Kamecke u.a. (Hgg.), *Antike als Konzept*, Berlin 2009, S. 87–111, v.a. S. 101; S. De Maria/S. Rambaldi, *Vetera rerum exempla. La cultura antiquaria fra Bologna e l’Europa nei secoli XV–XVI*, in: S. Frommel (Hg.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*, Bologna 2010, S. 203–230, hier S. 207.

33 Vgl. bereits den Vergleich von altem und neuem Rom des Manuel Chrysoloras, s. E.V. Maltese/G. Cortassa (Hgg.), *Roma parte del cielo. Confronto tra l’Antico e la Nuova Roma di Manuele Crisolora*, Turin 2000, S. 63f.; für das 16. Jahrhundert etwa M. Burioni, *Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios vitruvianischer Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius*, in: *Zeitsprünge* 9 (2005), S. 50–77; H. Schadee, *Ancient Texts and Holy Bodies: Humanist Hermeneutics and the Language of Relics*, in: A. Blair/A. Goering/U. Leu (Hgg.), *Festschrift for Anthony Grafton*, Leiden 2016 [im Druck].

34 S. etwa M. Cicuto, *Reliquiarum servator. Il manoscritto parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, Pisa 2012.

35 Zusammenfassend H. Böhme, *Erotische Anatomie: Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock*, in: C. Benthien/Ch. Wulf (Hgg.), *Körperteile*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 228–253.

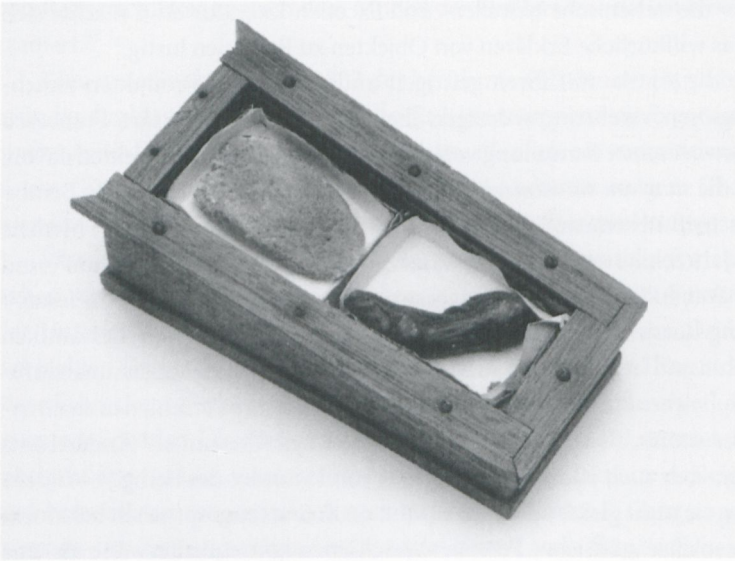


Abb. 4 Den Haag, Haag-
sche Historische Museen,
Behältnis mit Zunge und
Zeh von Johann de Witt

dem verstorbenen Ehemann das Glied abgeschnitten, es einbalsamiert, aromatisiert und in einem vergoldeten Silber-Kästchen als „une chose très-précieuse“ aufbewahrt.³⁶

Schließlich etablierte sich parallel zu diesen Vorgängen auch die Vorstellung vom ‚politischen Märtyrer‘. Im Fall von Savonarola in Florenz gingen Heiliger, Häretiker und politischer Agitator noch fließend ineinander über.³⁷ Anders in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts: Als etwa im Zuge der Auseinandersetzungen um die Oranjer 1672 die Brüder Johan und Cornelis de Witt grausam vom Pöbel ermordet und ihre Körper zunächst als Trophäen zerteilt worden waren, kauften ihre Anhänger die Körperteile zurück, konservierten sie nach Möglichkeit (Abb. 4) und rühmten in Texten auf diese ‚Reliquien‘ etwa den Zeigefinger des Johan de Witt, der damit zum Wohl des Landes auf das Ewige Edikt geschworen, die Feder zur Unterschrift geführt und das Staatsruder gelenkt hatte.³⁸

Spätestens mit Vasari ließen sich dann auch die Werke der neuzeitlichen Künstler als ‚Reliquien‘ bezeichnen: So bewahrte der Florentiner Kaufmann Matteo Botti, ein Freund Raffaels, ein Bildnis von dessen Geliebter in seinem Haus gleich einer „Reliquie“ aus Liebe zu dem Künstler auf („come *reliquia* per l’amore ch’egli porta all’arte e particolarmente a *Raffaello*“). Ähnlich heißt es, das Selbstbildnis Parmigianinos im Rundspiegel sei „wie eine Reliquie“ gehütet

36 P. Aretino, *Sei Giornate*, hg. v. G. Aquilecchia, Bari 1969, S. 35; P. Brantôme, *Vies des Dames galantes*, Paris 1841, S. 214 (Discours IV/iii); dies erinnert an den Fall von Johanna der Wahnsinnigen, die 20 Jahre mit dem Sarg ihres verstorbenen Gatten herumreiste.

37 M. Scudieri/G. Rasario, *Savonarola e le sue ‚reliquie‘* a San Marco, Florenz 1998.

38 W. Cilleßen, *Politische Andenkenkultur in den Niederlanden*, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Frankfurt a.M. 2006, S. 284–292, v.a. S. 289–291.

worden. Vasari sprach auch die Zeichnungen Giotto in seinem Besitz als *reliquie* an.³⁹ Rubens nennt 1611 offenbar alle (hinterlassenen) Gemälde des eben verstorbenen, bewunderten Adam Elsheimer „reliquie“.⁴⁰ Joachim von Sandrart griff 1675/79 in der *Teutschen Academie* nicht nur Vasaris Beispiel explizit auf, sondern führte das Anwendungs-Spektrum des einen Begriffs fast demonstrativ vor: die „heilige[n] und geistliche[n] reliquien“, die „antiche[n] reliquien“ und die „Kunst-Reliquien“.⁴¹

Wie bei Heiligenreliquien auch, fielen in diese neue Kategorie nicht nur echte körperliche Überreste, sondern ebenso ‚Kontaktreliquien‘ – also Objekte und Orte, die durch eine Person besonders ausgezeichnet und ‚aufgeladen‘ worden waren. Dies deutet sich bereits im Bericht des Plinius (35, 145) über die besondere Wertschätzung der unvollendeten ‚letzten Werke‘ großer griechischer Maler an, weil man hier die „Überlegungen der Künstler“ und den „Schmerz über die ersterbende Hand“ mitsehen könne. Berühmt war in der Antike auch die Öllampe des Epiktet, die nach dessen Tod von einem Verehrer für eine Unsumme erworben wurde – Erasmus schildert den Vorgang dann in seinen *Adagia*.⁴² In der Neuzeit läßt sich ein solcher Vorgang besonders deutlich wiederum am Fall Petrarca nachverfolgen. Schon Ende der 1350er Jahre berichtet der *Princeps Poetarum Modernorum* in einem Brief von einem Goldschmied aus Brescia, der um jeden Preis zu den Freunden Petrarca zählen wollte. Als jener sein Ziel erreicht glaubte, schmückte der *aurifaber* jeden Winkel seines Hauses mit den „Abzeichen, dem Namen und dem Bildnis des neuen Freundes“.⁴³ Die Aufenthaltsorte Petrarca in Arezzo, Mailand, Arquà und der Provence wie auch das vermeintliche Grab seiner Laura dort wurden bereits im Laufe des späteren 15. Jahrhunderts zu richtiggehenden ‚Touristenzielen‘. Bereits zu diesem Zeitpunkt scheinen auch die materiellen Hinterlassenschaften des berühmten Liebespaars Kultstatus erlangt zu haben, jedenfalls kann sich dann 1539 Niccolò Franco schon wieder über die (intimen) „Reliquien“ der Laura lustig machen: „ein Fußnagel-Scherchen, eine Nachthaube, eine Wimpern-Pinzette, eine Schminkebox, eine Zahnbürste und zahlreiche Fragmente eines Nachtopfes“.⁴⁴ Den Höhepunkt dieser Entwicklung markiert aber Filippo Tomasini aufwen-

39 Dazu J. Träger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, S. 410–415.

40 Dazu M. Thimann, *Trägheit, die Negation künstlerischer Kreativität. Anmerkungen zu Rubens' Brief über Adam Elsheimer*, in: V. von Rosen u.a. (Hgg.) *Poesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich/Berlin 2013, S. 273–306.

41 J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, Nürnberg 1675–1679, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 355; I, Buch 2 (Skulptur), S. 34; II (Skulptur), S. 82.

42 Erasmus, *Adagia* 672 nach Lucian, *Adversus Indoctos* 13.

43 Neben den Bildnissen und anderen visuellen Freundschaftszeichen beschaffte er sich alle Schriften Petrarca, s. F. Petrarca, *Le Familiari*, hg. v. V. Rossi, Florenz 1968, 4 Bde., hier Bd. 4, S. 79–82 (21, 11): „iam primum patrimonii sui partem non exiguam in meum decus expendere, signum nomen imaginem novi amici in omnibus domus sue angulis, sed in pectore altius insculptam habere; partem alteram scribendis quecunque michi stilo quolibet effluxerunt“.

44 So sollte etwa Petrarca Haus in Arezzo bereits im 15. Jh. öffentlich zugängliches Monument werden; und Piercandido Decembrios *Petrarca-Vita*, die 1473 gedruckt wurde, beschreibt genau die Lage des Hauses bei Mailand, das „heute noch zu sehen“ sei („anchora si vede“); vgl. J.B. Trapp, *Petrarchan places: an essay in the iconography of commemoration*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69 (2006), S. 1–50; H. Hendrix, *The Early Modern Invention of Literary Tourism. Petrarch's Houses in France and Italy*, in: ders. (Hg.), *Writers'*

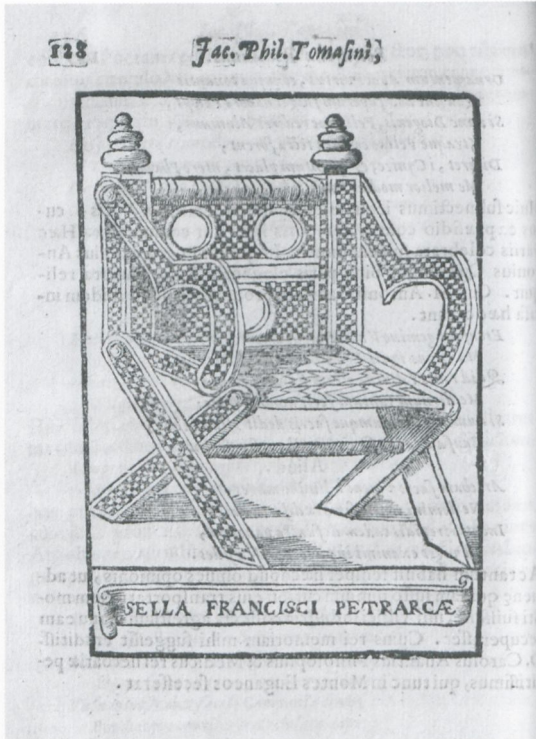


Abb. 5 Giacomo Filippo Tomasini, *Petrarca Redivivus*, Padua² 1650, Holzschnitt nach dem Stuhl Petrarca

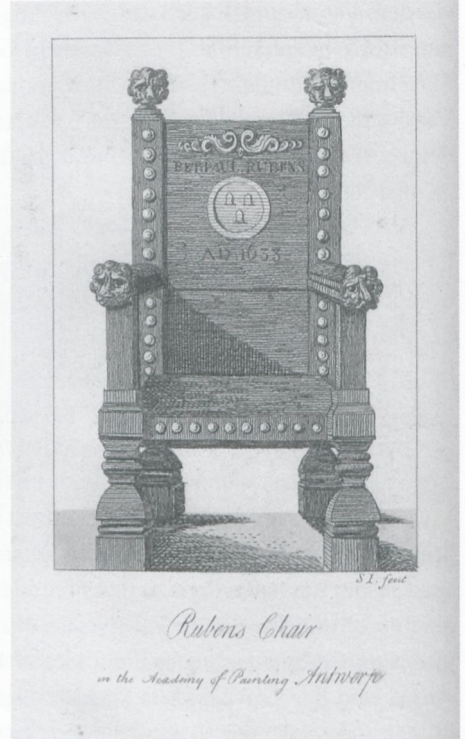


Abb. 6 *A Picturesque Tour Through Holland, Brabant, and Part of France*, made in the autumn of 1789 by Samuel Ireland, Bd. 2, London² 1796, Aquatinta nach dem Rubensstuhl

dig illustrierte Publikation von 1630 unter dem Titel *Petrarca Redivivus*. Präsentiert wird unter anderem ein ‚Pilgerführer‘ zu den Stätten Petrarca, vor allem zu seinem Haus in Arquà, das aufwendig hergerichtet worden war und bei dem für jedes Zimmer seine Funktion angegeben wird. Tomasini verteidigt unter Verweis auf antike Vorbilder auch das Verwahren und „religiöse Verehren“ der Gegenstände, die in täglichem Kontakt mit dem Geistesheros gewesen waren,

Houses and the Making of Memory, New York/Oxon 2008, S. 20f. – N. Franco, *Il Petrarchista*, Venedig 1539, fol. 18v: „un paio di forficette da lunghie de i piedi, una scuffia da notte, un pelatoio da ciglia, una carrafella dove teneva i belletti, un netta denti e molti fragmenti d’un’orinale.“ Dazu F. Mehlretter: *Petrarca neu erfinden*. Zu Nicolò Francos Dialog *Il Petrarchista*, in: A. Kablitz/G. Regn (Hgg.), *Renaissance – Episteme und Agon*, Heidelberg 2006, S. 149–171. – Bemerkenswerterweise scheint Petrarca einer der ersten gewesen zu sein, der seinerseits ein Interesse an den Grabstätten berühmter Geisteshelden der Vergangenheit zeigte; zur Suche nach dem Grab des Archimedes s. D.L. Simms, *The Trail for Archimedes’s Tomb*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 281–286; zu einer um 1325 zusammengestellten Sammlung von Grabdichtungen auf Cicero im Anhang zu dessen *Rhetorica ad Herennium* und einer zugehörigen Miniatur mit dem (vermeintlichen) Grab des Cicero (Holkham Hall, ms. 373, fol. 64v) s. H. Homeyer, *Die antiken Berichte über den Tod Ciceros*, Baden-Baden 1964.

etwa dessen Dichter-Lehnstuhl (Abb. 5).⁴⁵ Ist es vor diesem Hintergrund Zufall, daß dann von Peter Paul Rubens ausgerechnet sein 1633 gestifteter ‚Ehren-Stuhl‘ für den Versammlungsraum der Amsterdamer Malergilde als gefeiertes Monument die Zeiten überdauert hat (heute im Rubenshaus), wenn auch zwischenzeitlich von Napoleon nach Paris entführt (Abb. 6)? Ende des 18. Jahrhunderts wird dazu berichtet: „such is the veneration for this great painter, that many of the brass nails have been drawn out of the chair to make into rings, as precious relics.“⁴⁶

In der Nachfolge Petrarcas wurden jedenfalls nicht nur die Hinterlassenschaften des Erasmus von Rotterdam in Basel ebenfalls gleich Devotionalien in einer eigens gefertigten Truhe verwahrt.⁴⁷ Vor allem auch das Atelier von Künstlern inklusive der Werkzeuge und ausgewählter, teils unvollendeter Werke absorbierten Qualitäten eines *locus sanctus*. Bernardino India und Alessandro Vittoria verfügten in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, daß für sie solche ‚Künstlermuseen‘ einzurichten seien oder verwirklichten dies gleich selbst.⁴⁸ Ab 1612 wurde in Florenz die Casa Buonarroti zum ‚Memorial- und Kultort‘ des *Divino* umgebaut.⁴⁹ Joachim von Sandrart beschrieb 1675 die Lage des Dürer-Hauses in Nürnberg so genau, daß sich daraus auf das (touristische) Interesse der Kunstliebhaber rückschließen läßt – 1714 wurde dann erstmals eine Ansicht des „Platzes bey dem Thiergärtner Thor“ mit explizitem Hinweis auf das Haus des „berühmte[n] Künstler[s] Albrecht Dürer“ verlegt.⁵⁰ Die Paletten berühmter Maler als die

45 G.F. Tomasini, *Petrarcha Redivivus*, zit. ²Padua 1650, S. 123–128 mit der bemerkenswerten Ergänzung, daß Tomasini einen ähnlichen Stuhl in seinem Museum zeigen würde: „In hac Francisci Petrarcae domo veneranda supersunt magna cura à fundi hero religiosè conseruata ex illius suburbana supellectili, [...] Sedile, ex quo tamquam è tripodè carmina divina cecinit Vates noster, quoties post deambulationem dulciter quiescebat, opificii ad eius seculi usum non temnendi, cui similem propè dono Marci Fransini in meo Museo videre est: [...]“ Dazu Laube (cf. Anm. 7), S. 228f.; mit Fokus auf Petrarcas mumifiziertem Haustier, das ebenfalls bei Tomasini abgebildet wird, A. Aurnhammer, *Petrarcas Katze. Die Geschichte des kätzischen Petrarkismus*, Heidelberg 2005; nach einem Hinweis auf Memento-Mori-Stilleben des Barock setzt die Argumentation erst mit Beispielen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert ein bei D. de Chapeaurouge: *Das Milieu als Porträt*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 22 (1960), S. 137–158. – Bezeichnend ist auch der Bericht über den Diebstahl von Knochen aus Petrarcas Grab im Jahr 1630, wohl um diese als ‚Souvenirs‘ zu verkaufen, bei Tomasini, S. 168–172.

46 *A Picturesque Tour Through Holland, Brabant, and Part of France, made in the autumn of 1789* by Samuel Ireland, London ²1796, Bd. 2, S. 13.

47 E. Landolt, *Zum Nachlaß des Erasmus*, in: *Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz*, Basel 1986, S. 68f.; Lothar Schmitt, *Der Nachlass des Erasmus von Rotterdam. Grundstock des Amerbach-Kabinetts*, in: *Die grosse Kunstammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011, S. 29–40. – Zur Sammlung von Rüstungen berühmter Feldherren, die Ferdinand II. auf Schloß Ambras anlegte, s. Jakob Schrenck von Notzing, *Die Heldenrüstkammer (Armamentarium Heroicum) Erzherzog Ferdinands II. auf Schloß Ambras bei Innsbruck*, hg. v. B. Thomas, Osnabrück 1981.

48 G. Schweikhart, *Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 51 (1990), S. 123–130; zur späteren Entwicklung F.R. Zankl, *Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus*, in: *Museumskunde* 41 (1972), S. 1–132.

49 A.W. Vliegert, *La Galleria Buonarroti – Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Florenz 1976; H. Günther, *Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470–1800*, in: M.Th. Brandlhuber (Hg.), *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk, Europa und Amerika 1800–1948*, Ostfildern 2013, S. 16–29.

50 Sandrart (cf. Anm. 42), II, Buch 3 (niederl. u. dt. *Künstler*), S. 228; Klein (cf. Anm. 22).

Instrumente und Indizien ihrer Kreativität scheinen dann freilich erst für Goya und Reynolds überliefert.⁵¹

Auch dieses Verständnis, das Atelier (mit den Werkzeugen) und das Wohnhaus (mit den Gegenständen des täglichen Lebens) eines Künstlers als Ort des Gedenkens und der Verehrung zu verstehen, ließ sich auf die großen Meister des antiken Griechenlands zurückführen. Pausanias hatte in seiner Beschreibung von Elis (5, 15, 1f.) zwar nur in einem Satz erwähnt, daß dort ein Gebäude gezeigt werde, das als ehemalige Werkstatt des Phidias galt, in der dieser die Einzelteile seiner Jupiterstatue gearbeitet habe.⁵² Millin de Grandmaison interpretiert dies in seinem *Dictionnaire* 1806 unmittelbar nach dem Bericht über den vermeintlich ausgestellten Körper des Apelles dann explizit als posthume Auszeichnung des Phidias, dessen Atelier bewahrt und Fremden als *curiosité* gezeigt würde.⁵³ Wenig später, 1823, ist daraus endgültig ein religiöser Verehrungsort des Künstlergenies geworden: „la maison que ce maître habitait auprès du temple de Jupiter, et l'atelier où il travaillait, furent religieusement conservés. Au milieu de cet atelier fut élevé un autel, consacré à toutes les divinités, apparemment parce que Phidias les avait représentées toutes. Jamais de plus nobles récompenses n'honorèrent plus dignement un beau talent.“⁵⁴

Diese Vorstellung war erneut entscheidend für die posthume Ehrung Antonio Canovas. Nicht nur hatte sich der berühmteste Bildhauer Europas um 1800 selbst in Rom für das ‚Künstler-Pantheon‘ engagiert. Dem ‚modernen Phidias‘, wie ihn die Zeitgenossen rühmten, wurde nach seinem Tod 1822 an zwei weiteren Orten gedacht: An seiner letzten Wirkungsstätte Venedig erhielt er neben dem Hand-Reliquiar in der *Accademia* ein (Eingeweide-)Grab in SS. Giovanni e Paolo. In seinem Heimatort Possagno wurde das Wohnhaus zum Museum transformiert und mit der Gipsoteca ein Ort der ‚Gesamtschau‘ des Werkes ermöglicht. Der nach Canovas eigenen Entwürfen realisierte Tempio Canoviano, der in Anlehnung an Pantheon und

51 Die in der Royal Academy als Ehrenmonument für Reynolds ausgestellte Palette trägt eine 1830 datierte Inschrift zu „This interesting relic of Sir Joshua Reynolds [...]“; dazu N. Usherwood, *Every Palette Tells a Story*, in: *The Magazine for the Friends of the Royal Academy* 18 (1988), S. 26–29 (mit Abb.); M. Krüger, *Palette und Palettenbilder*, in: M. Rath u.a. (Hgg.): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, S. 159–181.

52 Zum weit ausgreifenden Phänomen antiker orts- und objektgebundener Memorialpraktiken, die etwa auch schon berühmten Dichtern galten, allerdings ohne Hinweis auf Phidias oder andere Bildkünstler, s. A. Hartmann, *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften*, Berlin 2010; zum antiken Nachruhm des Phidias s. Th. Pékary, *Phidias in Rom. Beiträge zum spätrömischen Kunstverständnis*, Wiesbaden 2007.

53 Millin (cf. Anm. 1), Bd. 2, S. 75.

54 [L.G. Michaud,] *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Bd. 34, Paris 1823, S. 36 (s.v. ‚Phidias‘).

Parthenon die frühere Gemeindekirche des Ortes radikal umgestaltete, mit dem eigentlichen Grabmal des Bildhauers bildete die zentrale Weihestätte des Genies.⁵⁵

Auch wenn die hier zusammengestellten ‚Splitter‘, will sagen: die wenigen Zeugnisse zu ‚Künstlerreliquien‘ der Frühen Neuzeit, kaum erlauben, von den Einzelfällen zu einer zusammenhängenden Geschichte zu kommen, so wird gleichwohl gerade dadurch deutlich, daß in der Flut neuer Auszeichnungsformen der Künstler der ‚Reliquien-Status‘ offenbar immer ganz gezielt den überragenden Ausnahmefiguren galt. Diese Idee, die für Apelles in der Antike noch auf einem Übersetzungsfehler beruhte, sich dann mit Hubert van Eyck, Dürer und Raffael zunehmend realisierte, war mit dem Kult um Canova endgültig und einflußreich für die weitere Künstlerverehrung etabliert.

55 Grundlegend H. Wischermann, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: *Architectura* 10 (1980), S. 159–162, auch mit Hinweis auf die Grenzen des Phidias-Vergleichs; zuletzt J. Myssok, Canovas Testamente, in: N. Hegener/K. Schwedes (Hgg.), *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2012, S. 231–275. – Zum größeren Kontext der Verehrung ‚großer Künstler‘ s. M. Loh, *The Future Belongs to Ghosts: Renaissance Shadows in Ottocento Italy* [im Druck]; zu Literaten R. Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.