

Philippe Cordez

RELIQUIEN UND IHRE BILDER: ZUR ABLASSVERMITTLUNG UND BILDREPRODUKTION IM SPÄTMITTELALTER

Ab dem 13. Jahrhundert verbreiten sich im mittelalterlichen Europa Darstellungen von Reliquien. Dabei handelt es sich um graphische Bilder, welche die Körper von Heiligen abbilden. Diese heiligen Körper sind in der Regel stellvertretend durch ihre Reliquiare repräsentiert. Wo der moderne Betrachter ein Reliquiar wahrnimmt, erkannte der Gläubige des Mittelalters in erster Linie die Reliquie selbst, auf deren Wundertätigkeit er vertraute. Die Betrachtung der Entwicklung der Reliquiendarstellungen von den Anfängen bis zur Reformation ermöglicht neue Einblicke in die Fragestellungen der Ablassvermittlung und der Bildreproduktion.

Der Komplex Reliquie-Bild-Ablass und das Problem der Ablassbilder

Um Reliquien im Bild darstellen zu können, benötigt man solche, die selbst oder durch ihre Einfassung im Reliquiar eine bildliche Form annehmen. Untersuchungen konnten nachweisen, dass Reliquien bei der Entstehung der Bilder im mittelalterlichen Okzident eine wichtige Rolle gespielt haben.¹ Die bildliche Repräsentation heiliger Personen wurde oftmals durch Reliquien legitimiert, die in die Figuren selbst platziert wurden; sie waren gleichsam ihr Herz. Ab dem 10. Jahrhundert wurden die Reliquien durch diese Umwandlung in bildliche Reliquiare erstmals als eigentliche Bilder wahrgenommen. Dies war in den Altären und kastenartigen Reliquiaren vorhergehender Epochen kaum der Fall gewesen. Um 1200 schließt sich jene Etappe an, in der die Reliquien in ihrer materiellen Beschaffenheit gezeigt werden. In den nun entstehenden Monstranzen ist es die Schausichtigkeit des Reliquiars, die den Blick auf die Reliquie freigibt.²

Die Reliquien waren die physische Substanz der wichtigsten Figuren des universellen oder lokalen Christentums, aber auch Gegenstände und Materialien, welche im unmittelbaren Kontakt zu den Heiligen gestanden hatten oder ihre Legenden bezeugten. So verwelkt und bescheiden diese Überreste auch gewesen sein mögen, ihre Referenzialität war ungebrochen und verlieh ihnen die

.....
1 Für eine differenzierte Analyse der Beziehungen zwischen Reliquien und Bildern v.a.: Jean-Claude Schmitt, *Les reliques et les images*, in: Edina Bozoky und Anne-Marie Helvétius (Hg.), *Les Reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque de Boulogne sur mer 1997*. Turnhout 1999, 145–167; Neudruck in: Ders., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris 2002, 273–294.

2 Vgl. Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen: Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens. Berlin 2001.

Aura großer Wirkmächtigkeit. Indem die Reliquien in kunstvoll bearbeiteten Reliquiaren mit einem anderen kostbaren »Fleisch« umkleidet und in triumphale Architekturen gesetzt wurden³, begründeten sie eine Art Sonderraum. Die heiligen Personen, die ihre irdischen Körper verlassen hatten, konnten auf wunderbare Weise in diesen Sonderraum eindringen: Ihre Präsenz wurde für real erklärt, man konnte sie spüren.⁴ Der Ort, der durch die Reliquien in ihren bildlichen Fassungen gebildet wurde, funktionierte wie ein Zwischenraum, durch den die Heiligen aus dem Paradies für die Menschen auf der Erde wirken konnten.

Die Entwicklung in der Präsentation und in der Wahrnehmung der Reliquien sowie der Kultbilder war im 13. Jahrhundert mit zwei Konzepten verbunden, die sich zu jener Zeit verbreiteten. Das erste betrifft das Fegefeuer, ein Zwischenraum, in dem die verstorbenen Christen sich so lange aufhalten mussten, bis sie ihre Sünden verbüßt hatten. Die Läuterungszeit der Seelen im Fegefeuer konnte durch die Intervention der Heiligen verkürzt werden. Daher lässt sich die Benutzung von Reliquien und Bildern während des Fürbittgebets gut nachvollziehen.

Daneben existierte der Ablass mit dem neuen Konzept des so genannten *thesaurus ecclesiae*, des *thesaurus meritorum* oder des Gnadenschatzes. Es gründete auf der Annahme, das Leiden der Heiligen und vor allem Christi hätte einen Überschuss an Gnade bewirkt, der von der Kirche verwaltet und als Erlass von Bußstrafen verteilt werden konnte. Im 11. Jahrhundert setzte die Ablassverteilung ein, die sich in der Folgezeit stark verbreitete, so dass diese Praxis im 13. Jahrhundert bereits zum Allgemeingut kirchlicher Praxis geworden war. Indem die Ablasszeiten bald auch auf die Perioden bezogen wurden, die man im Fegefeuer verbringen musste, wurde der Ablass mit dem Fegefeuer verbunden.⁵

Es wird deutlich, dass Reliquie, Bild und Ablass einen eigenen Wirkungskomplex darstellten. Da durch die Reliquien, die Kultbilder und die Andachtsbilder⁶ der Kontakt zwischen Christen und fürsprechenden Heiligen erzeugt wurde, könnten sie alle als potentielle Medien der Ablassverteilung gelten. Doch in der Realität waren sie es nicht immer. Nach der scholastischen Theorie konnten

3 Zur Typologie der Reliquiare: Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*. Freiburg/Br. 1940. Zu den plastischen Aspekten der Reliquienverehrung: Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult: Zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt 1995.

4 Vgl. Peter Dinzelbacher, *Die »Realpräsenz« der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen*, in: Ders. und Dieter R. Bauer (Hg.), *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*. Ostfildern 1990, 115–174.

5 *Grundlegend zum Ablass: Nikolaus Paulus, Geschichte des Ablasses im Mittelalter*. 3 Bde. Paderborn 1922–1923; Neudruck Darmstadt 2000 mit einer Einleitung von Thomas Lentz und einer Bibliographie zur Ablassforschung nach Paulus.

6 Dieser Begriff wurde in der (vor allem deutschen) Kunstgeschichte zunächst im Hinblick auf formelle Züge und später eher in einem funktionellen Sinn benutzt. Eine ausführliche Darstellung dieser Debatte über Form und Funktion bei: Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar 1996.

Ablässe nur von einem Papst oder einem Bischof zu bestimmten Gelegenheiten verliehen werden, u. a. für die Verehrung von Reliquien⁷ und nur in seltenen Fällen für die Betrachtung von Bildern. Die Entstehung der »Ablabbilder« ab dem 13. Jahrhundert gilt als das Resultat einer Interaktion zwischen päpstlicher Gewalt und populärer Wahrnehmung, die zwei Etappen umfasst: die Ablassgewinnung, die eine offizielle Antwort auf eine schon existierende Verehrung ist, sowie die Nachbildung und Verbreitung der Bilder, wobei Ablassverheißungen auf die Kopien eingeschrieben wurden, was von päpstlicher Seite nicht vorgesehen war.⁸ In diesem Prozess einer Verselbständigung des Ablasswesens entstanden neue ikonographische Typen, die man in späterer Zeit auch ohne Referenz auf einen Ablass antrifft.⁹ Diese Darstellungen gehen meist auf Visionen zurück, andere zeigen Reliquien: das Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika, das zugleich das älteste Ablassbild und das Modell für alle anderen ist¹⁰, und in begrenztem Maße die *Arma Christi*.¹¹

Bei allen anderen hier zu behandelnden Reliquiendarstellungen fehlen die entsprechenden Inschriften, die auf einen Ablass verweisen, weshalb sie nicht als Ablassbilder *sensu stricto* betrachtet werden.¹² Dennoch lässt sich zeigen, dass auch diese Reliquiendarstellungen in Bezug auf Ablässe entstanden und benutzt wurden. Schließlich sollen sie auf die wesentliche Funktion der Ablassbilder hin überprüft werden, nämlich die Weitervermittlung der Wirkung eines Gegenstandes durch Reproduktion.

7 Zur Verbindung von Reliquien und Ablässen: Philippe Cordez, *Les usages du trésor des grâces. L'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Age*, in: Lucas Burkart et al. (Hg.), *Le trésor au Moyen Age. Questions et perspectives de recherche / Der Schatz im Mittelalter. Fragestellungen und Forschungsperspektiven*. Neuchâtel 2005, 55–88, hier 64–68.

8 Vgl. Hans Dünninger, *Ablabbilder. Zur Klärung der Begriffe »Gnadenbild« und »Gnadenstätte«*, in: *Jb. für Volkskunde*, N.F. 8, 1985, 50–91, hier 89. Der Prozess der Ablassverleihung an die Veronika, die Arma Christi und die Gregorsmesse, wird erläutert bei Flora Lewis, *Rewarding Devotion: Indulgences and the Promotion of Images*, in: Diana Wood (Hg.), *The Church and the Arts. Papers read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the ecclesiastical History Society*. Oxford 1992, 179–194. Vgl. auch Hartmut Kühne, *Ostentio reliquiarum. Untersuchung über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilungsweisungen im römisch-deutschen Regnum*. Berlin/New York 2000, 877–896.

9 Zur ersten Verbreitung von Bildern durch Ablässe und ihrer folgenden Autonomisierung vgl. Lewis (wie Anm. 8), 189ff.

10 Lewis (wie Anm. 8), 179.

11 Eine Liste dieser ikonographischen Typen bietet Dünninger (wie Anm. 8), 89, wo allerdings die Arma Christi als Teil der Vision der Gregorsmesse präsentiert werden. Diese beide Themen wurden aber erst am Ende des 14. Jahrhunderts verbunden: Kühne (wie Anm. 8), 895. F. Lewis hat gezeigt, dass die Arma Christi-Bilder in einigen Manuskripten des 14. Jahrhunderts auf einen 1245 für die Reliquien der Pariser Sainte Chapelle verliehenen Ablass zurückgehen: Lewis (wie Anm. 8), 181. Nach Kühne (897) kämen auch andere mit Ablässen versehene Passionsreliquien (die Reichsreliquien, die Reliquien in Bamberg und Trier) in Frage. Einige Bilder stellen die in Nürnberg aufbewahrte heilige Lanze deutlich dar, s. die Beispiele dort, 890.

12 Thomas Lentz wies mich auf dieses wichtige Problem hin.

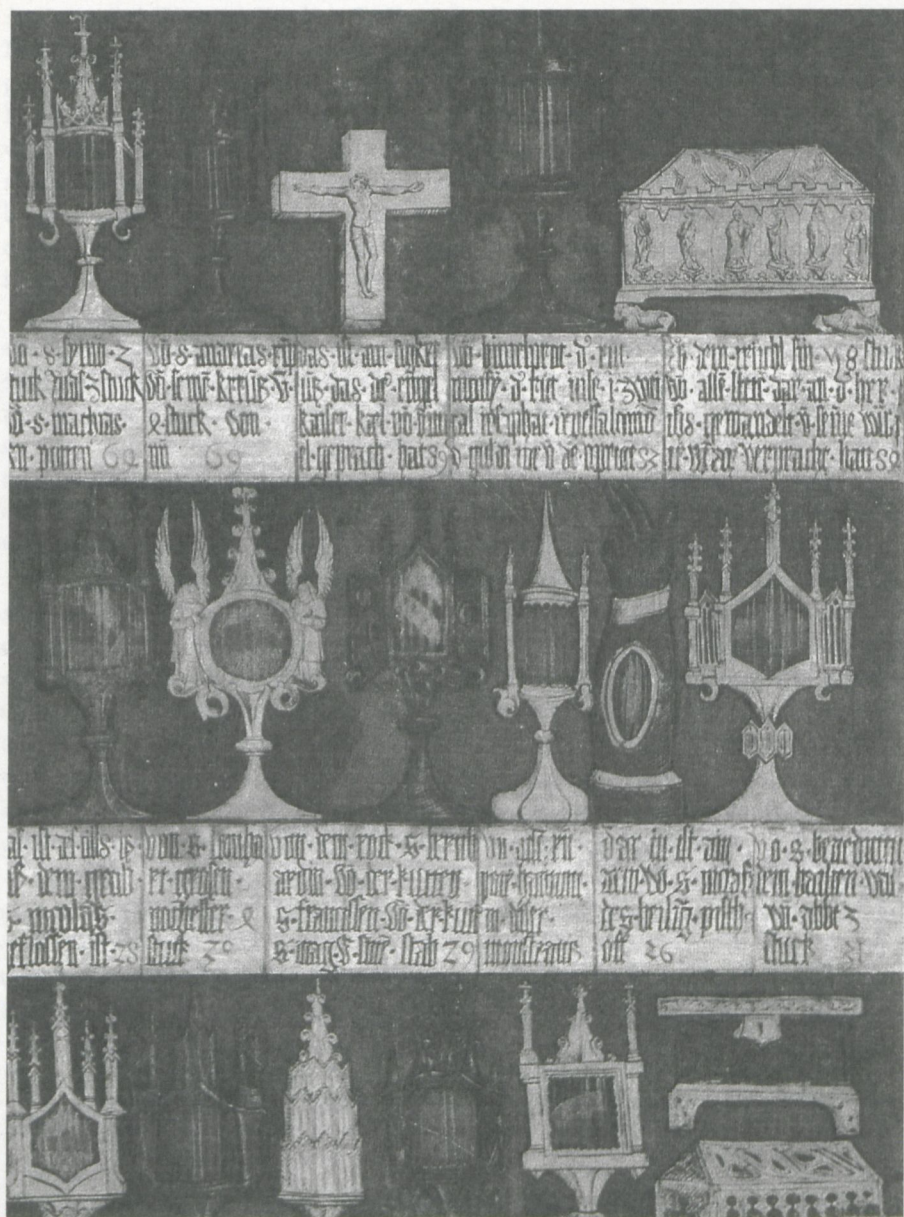


Abb. 1: Altartafel zu Andechs
(Fragment), Öl auf Holz,
1494, Andechs-Erling, Pfarrkirchen-
Stiftung St. Vitus

Reproduzierte Bilder von Reliquien

Die Darstellungen der Reliquien betten sich meist in bestimmte Kontexte ein. Ein anschauliches Beispiel liefert der fragmentarische Flügelaltar von Andechs in Bayern (Abb. 1). Dort sind goldene Objekte vor einem dunkelblauen Hintergrund gezeigt, welcher auf ihre himmlische Qualität verweisen soll.¹³ Solche öffentlichen Darstellungen hatten eine didaktisch-präskriptive Funktion, indem sie zeigten, wie die Reliquien wahrgenommen werden sollten. Zudem ließen öffentliche Darstellungen ehrenvolle Beziehungen zwischen den Reliquien und den jeweiligen Stiftern entstehen, seien es nun Institutionen oder Privatpersonen. Diese Funktion, das Ansehen zu steigern, ist grundlegend für das Verständnis der Rolle der Reliquien als soziale Objekte.

Das Altarbild aus Andechs mit seiner anspruchsvollen bildlichen Repräsentation ist eine einmalige Darstellung, der die in Massen produzierten und weit verbreiteten Bilder gegenüberstehen. Unter den ersten Bildern mit der Darstellung von Reliquien finden sich in Europa die Pilgerzeichen, welche an die Besucher von Kultorten verkauft wurden, um dann im privaten Kontext benutzt zu werden. Sie sind erstmals an einigen Fernwallfahrtsorten in der Zeit zwischen 1050 und 1200 neben anderen, nicht-ikonischen Andenken wie Flüssigkeiten, Staub oder Steinen belegt, die durch die Pilgerzeichen nicht ersetzt, sondern ergänzt wurden.¹⁴ Durch den Kontakt mit den heiligen Körpern wurde die Kraft der Reliquien auf das Material dieser Andenken übertragen. So wurde ihnen eine »magische« Wirkung verliehen, die im Falle der Pilgerzeichen durch die Einführung eines bildlichen Elements erweitert wurde. Dabei handelt es sich meistens um Darstellungen der an den jeweiligen Orten verehrten Heiligen, in einigen Fällen um die ihrer Reliquien und Reliquiare¹⁵ oder um entsprechende Symbole.

13 Der Altar, von dem nur zwei Fragmente erhalten sind, maß ursprünglich ca. 200 × 300 cm (Josef Kirmeier und Evamaria Brockhoff (Hg.), *Herzöge und Heilige: Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*. München 1993, Kat. 106, 186ff. und 250).

14 Zu den Pilgerzeichen: Andreas Haasis-Berner, *Pilgerzeichenforschung – Forschungsstand und Perspektiven*, in: Hartmut Kühne/Wolfgang Radtke/Gerlinde Strohmaier-Wiederanders (Hg.), *Spätmittelalterliche Wallfahrt im mitteldeutschen Raum*. Beiträge einer interdisziplinären Arbeitstagung (Eisleben 7./8. Juni 2002). Berlin 2002, Onlineveröffentlichung der Humboldt-Universität: <http://edoc.hu-berlin.de> (28.08.05), mit einer tabellarischen Darstellung ihrer Geschichte in Kap. 8.

15 Vgl. die Beispiele bei Denis Bruna, *Enseignes de Pèlerinage et Enseignes Profanes*. Kat. des Musée National du Moyen Age, Paris. Paris 1996: Träne Christi 47–49, Veronika 50–57, Tunika Christi 59–60, Volto Santo aus Lucca 64–65 und 353–354, Marienstatue aus Le Puy 95, Marienbild aus Regensburg 354–355, diverse Reliquienbüsten 105–106, 127–129, 155, 164, 201, 211–213. Das Lechentuch Christi aus Lirey (61–62) und das Reliquiar des Johanneshauptes aus Amiens (157–161) werden im Kontext einer Weisung durch Priester dargestellt. Nine Robijntje Miedema, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae* (deutsch/niederländisch). Edition und Kommentar. Tübingen 2002, 369 zitiert andere Beispiele aus Adrianus Maria Koldewij, *Heilig en profaan: laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*. Amsterdam 1995.

Die alltägliche Benutzung der Pilgerzeichen, wie sie durch die Archäologie und die Ikonographie rekonstruierbar ist, lässt die zwei Dimensionen dieser Zeichen erkennen: Einerseits wurden sie wegen ihrer materiellen Kraft auf der Kleidung in der Nähe zum Körper getragen oder dem Grab beigefügt, in die Seine in Paris geopfert oder als Abgüsse auf Glocken aufgelegt, wo ihre heilende Kraft durch die akustische Resonanz der Bronze noch weiter verbreitet wurde. Andererseits dominierte ihre ikonische Funktion, indem man das Zeichen deutlich zeigte, beispielsweise auf einen Hut genäht oder in ein Gebetbuch eingefügt.¹⁶

Diese Übertragung der Wirkung von den Reliquien auf die Pilgerzeichen, gekennzeichnet durch materiellen Kontakt und bildliche Reproduktion, erinnert an die Zusammenhänge des Schweißstoffs der Veronika. Die *vera icona* ist ein *acheiropoietisches*, ein »nicht von Menschenhand erschaffenes« Bild des heiligen Antlitzes Christi. Ihm wurde aufgrund des mechanischen Abdruckverfahrens, völlig ohne menschliche Eingriffe, nachgesagt, als Bild die *Wahrheit* ebenso zu zeigen, wie der Körper Christi in jeder der Hostien *wirklich* präsent war, die ab dem vierten Lateranischen Konzil 1215 den Christen jährlich verteilt werden sollten.¹⁷ Das Produktionsverfahren der Pilgerzeichen ähnelt dem Beispiel des Schweißstoffs der Veronika, insofern auch hier eine Form mechanisch abgebildet wird. Dasselbe gilt auch für Münzen und Siegel, die möglicherweise Vor-Bilder für die Pilgerzeichen waren.¹⁸ Bei Letzteren wurde aber die Blei-Zinn-Legierung nicht geprägt, sondern in steinerne Formen gegossen. Das zeitaufwendigere Gussverfahren verleiht nicht die Autorität des Hammerschlags,

16 Zu dieser letzten Funktion: Kurt Köster, Kollektionen metallener Wallfahrts-Devotionalien und kleiner Andachtsbilder, eingenäht in spätmittelalterliche Gebetbuch-Handschriften, in: Erlesenes aus der Welt des Buches, 1979, 77–130. In einige flämische Stundenbücher (um 1500) wurden Pilgerzeichen gemalt, was einen neuen Grad der Reproduktion darstellt. Vielleicht wollte man diesen Büchern dadurch schon bei der Erstellung den Charakter von bereits benutzten und traditionsreichen Gegenständen verleihen. Nach Mary Carruthers könnten sie auf das Ziel der symbolischen Pilgerreise der betenden Seele gedeutet haben: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge 1998; franz. Übers.: *Le Livre de la Mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*. Paris 2002, 355. Zu den gemalten Zeichen vgl. Kurt Köster, Religiöse Medaillen und Wallfahrtsdevotionalien in der flämischen Buchmalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Zur Kenntnis gemalter und wirklicher Kollektionen in spätmittelalterlichen Gebetbuch-Handschriften, in: *Buch und Welt. Festschrift für Gustav Hofmann*. Wiesbaden 1965, 459–504; Ders., *Gemalte Kollektionen von Pilgerzeichen und religiösen Medaillen in flämischen Gebet- und Stundenbüchern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts: neue Funde in Handschriften der Gent-Brugger Schule*, in: *Liber amicorum Herman Libaers*. Brüssel 1984, 485–535; A. M. Koldewij, *Pilgrim badges painted in manuscripts: a North Netherlandish example*, in: K. van der Horst und J.-C. Klamt (Hg.), *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscripts Illumination in the Netherlands (Utrecht 1989)*. Doornspijk 1991, 211–218.

17 Über das eucharistische Muster bei Bildreproduktionen: Jean-Claude Schmitt, *Cendrillon crucifiée. A propos du Volto Santo de Lucques*, in: Ders. (wie Anm. 1), 217–271, hier 227–230. Vgl. auch die eucharistischen Wunder mit Erscheinung eines Christus-Bildes, z. B. in Orvieto oder Walldürn, Kühne (wie Anm. 8), 899, mit weiterer Literatur.

18 Bruna (wie Anm. 15), 14, erwähnt Siegel ähnliche Zeichen. Als reproduzierte Bilder sind zudem die aus Wachs gegossenen Exvotos zu nennen, die sich jedoch in der Funktion unterscheiden.

ermöglicht jedoch eine präzise Nachbildung bei der Einlassung des flüssigen Metalls in die Gussform. Möglicherweise ist die Funktion des engen Kontakts angelehnt an jene der Berührung heiliger Körper.

Mit den Pilgerzeichen verbreiteten sich also massenweise Gegenstände, die geeignet waren, die in den Reliquien entstandene Bildlichkeit, wenn auch in verminderter Form, aus den wichtigsten Kirchen der Christenheit bis in die Privathäuser der Gläubigen hineinzutragen. Mit der zunehmenden Anzahl der Wallfahrtsorte vermehrten sich ebenso im Laufe des Mittelalters die Pilgerzeichen, um am Ende des 15. Jahrhunderts in ca. 250 Orten produziert zu werden. Vermutlich hatten die Pilgerzeichen produzierenden Kirchen immer auch das päpstliche Ablassrecht inne¹⁹, worin der oben bereits angesprochene Wirkungsmechanismus zwischen Reliquie, Bild und Ablasswesen fassbar ist. Eine durch einen Ablass juristische (oder pseudojuristische) Bestätigung der *virtus* übertragenden Funktion der Pilgerzeichen bleibt aber im Gegensatz zu den Ablassbildern aus.

Die ersten Drucke auf Papier am Ende des 14. Jahrhunderts übernehmen die Funktion der Reproduktion der Kraft der Reliquien durch das Bild²⁰, wobei das Moment der ikonischen Valenz des Bildes gegenüber dem Aspekt des materiellen Direktkontakts mit dem Ursprungsgegenstand zunimmt. Die ersten Holzschnitte wiesen zunächst keine großen Unterschiede zu kleinen handgemalten Bildern auf, die seit dem 13. Jahrhundert existierten.²¹ Der Druck verbesserte die Vervielfältigungsmöglichkeiten und die Qualität der Bilder. Sie konnten größer und koloriert sein.

Wenig später wird der enge Zusammenhang zwischen Reliquien, Pilgerzeichen und Druckverfahren durch eine Geschichte verdeutlicht, die keinen Geringeren als Johannes Gutenberg selbst betrifft: Während der Reliquienweisungen hielten die Pilger häusliche oder in Pilgerzeichen eingefügte und vor Ort verkaufte Spiegel hoch, um die strahlende Kraft der Reliquien aufzu-

.....
19 So Andreas Haasis-Berner, Die Pilgerzeichen des 11. – 14. Jahrhunderts. Mit einem Überblick über die europäische Pilgerzeichenforschung, in: Sebastian Brather/Christel Bucker/Michael Hoepfer (Hg.), Archäologie als Sozialgeschichte. Studien zu Siedlung, Wirtschaft und Gesellschaft im frühgeschichtlichen Mitteleuropa. Festschrift für Heiko Steuer zum 60. Geburtstag. o. O. 1999, 271–277, 275 (Onlineveröffentlichung: <http://www2.hu-berlin.de/sachkultur/pz/haasissteuer.html>, 28.08.05).

20 Pilgerzeichen und Andachts- (besser: Wallfahrts-)bilder werden in einem Band nebeneinander erwähnt: Wolfgang Brückner (Hg.), Wallfahrt – Pilgerzeichen – Andachtsbild. Aus der Arbeit am Corpuswerk der Wallfahrtsstätten Deutschland: Probleme, Erfahrungen, Anregungen. Würzburg, 1982. Diskutiert wird aber die Kontinuität dieser Bilder nur kurz von Hans Dünninger, Kleine Andachtsbilder als Indikatoren für Wallfahrt, in: ebd., 149–160, 152.

21 Wenige von diesen Bildern sind erhalten. Einige, unter diesen auch Veronikabilder, wurden als Votivgabe unter das Chorparkett des Klosters Wienhausen geworfen, wo man sie 1953 gefunden hat. Ausführliche Darstellung des Fundes bei Horst Appuhn, und Christian von Heusinger, Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 4, 1965, 157–238, und Horst Appuhn, Der Fund vom Nonnenchor. Wienhausen 1973.

nehmen.²² Diese Praxis gilt als ein Charakteristikum der Weisungen, die einen physischen Kontakt zu den Reliquien nicht ermöglichen konnten. Im Jahre 1438 gründete Gutenberg ein Unternehmen in Straßburg, um solche Pilgerspiegel für die Aachener Weisung mit Hilfe eines neuen Verfahrens zu produzieren.²³ Später kam mit dem Druck der Bibel abermals eine technische Innovation mit dem Ziel der massenhaften Verbreitung heilender Kraft zur Anwendung, jetzt in Form der heiligen Schrift. Möglicherweise dachte Gutenberg mit den Pilgerzeichen schon daran, das erforderliche Kapital zur Einrichtung seiner Typendruckwerkstatt zusammenzubringen.²⁴ In diesem Sinne hätte man es hier also mit zwei Etappen eines einzigen Projekts zu tun.

Texte und Bilder wurden zu vielen Zwecken durch Druck reproduziert, unter anderem auch, um für einen Wallfahrtsort zu werben. Neben handschriftlichen Geschichtschroniken einer Kirche und ihrer Reliquien wurden auch Mirakelberichte²⁵ sowie zahlreiche ortsbezogene Heiligen- und Marienbilder vervielfältigt. Wie bei den Pilgerzeichen geben die Ikonographie und die Fundorte der Drucke Aufschluss über ihre Funktionen. Sie dienten dem Schutz der Gläubigen, als Andachtsstütze oder der gedanklichen Vergegenwärtigung der Präsenz der Heiligen. So wurden sie in Kästen eingeklebt, im Haus an Wänden aufgehängt oder in Bücher eingefügt.²⁶

Wichtig für die Problematik der Darstellung heiliger Körper sind die illustrierten Reliquienverzeichnisse, in denen Serien von Reliquiaren dargestellt und durch Inschriften identifiziert wurden. Es sind mir 23 Drucke bekannt, die zwischen 1460 und 1520 entstanden und sich auf 17 Kirchen des Heiligen Rö-

22 In Aachen hielten die Pilger neben Spiegeln auch Brote hoch, was an eine nicht-kanonische Variante der Eucharistie denken lässt. Beides wurde 1405 durch den Theologen Nikolaus von Jauer in seinem Traktat *De superstitionibus* zum Aberglauben erklärt und ist daher überliefert. Der Text nennt in einer Liste von abergläubischen Bräuchen: »item speculorum et panum obiectorum ad ostensionem reliquiarum in aquisgrani.« Kurt Köster, Gutenbergs Straßburger Aachenspiegel-Unternehmen von 1438 – 1440, in: Gutenberg-Jb. 1983, 24–44, bes. 33–34.

23 Für dieses Kapitel vgl. Köster (wie Anm. 22). Zur Technik (wahrscheinlich Glas, das mit einer Zange verarbeitet wurde): Heinz-Hugo Schmiedt, Gutenbergs Pilgerspiegel-Manufaktur, in: Gutenberg-Jb. 69, 1994, 22–31.

24 Schmiedt (wie Anm. 23), 22–23.

25 Zu den Chroniken vgl. Anm. 27. Zu den Mirakelberichten: Constanze Hofmann-Rendtel, Wallfahrt und Konkurrenz im Spiegel hochmittelalterlicher Mirakelberichte, in: Wallfahrt und Alltag im Mittelalter und frühen Neuzeit. Wien 1992, 115–131; Harry Kühnel, »Werbung«, Wunder und Wallfahrt, ebd., 95–113, der auch Bilder in seine Überlegungen einbezieht; Gabriela Signori, Wallfahrt, Wunder und Buchdruck um 1500. Jacobus Issickemers »buchlein der zuflucht zu Maria der mutter gottes in alten Odind« (Kaspar Hochferder: Nürnberg, 1497), in: Maria Allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt, 1699–1999. Ausst. Kat. Landshut 1999, 53–66; Dies., Kultwerbung – Endzeitängste – Judenhass. Wunder und Buchdruck an der Schwelle zur Neuzeit, in: Martin Heinzelmann/Klaus Herbers/Dieter R. Bauer (Hg.), Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen. Stuttgart 2002, 433–472.

26 Zu diesen Aspekten: David S. Areford, Introduction: Toward an Archeology of the Early Printed Image, in: Studies in Iconography 24, 2003, 1–4, und Ders., The Image in the Viewers's Hands: The Reception of Early Prints in Europe, in: ebd., 5–42.

mischen Reichs bezogen.²⁷ Diesen Kirchen war eine besondere Liturgie gemein, und zwar die regelmäßige Weisung von Reliquien- und Reliquiargruppen, die zumeist mit überdurchschnittlichen Ablässen verbunden war.²⁸ Dabei handelte es sich um eine Einwirkung der Ablässe auf die Präsentation von Reliquien²⁹ und um eine extreme Erscheinung des oben beschriebenen Komplexes Reliquie-Bild-Abläss: zahlreiche Reliquien, umfangreiche Ablässe und die Bilder als wichtigstes Vermittlungsmedium. Alle illustrierten Verzeichnisse sind mit einem Hinweis auf den während der jeweiligen Reliquienweisung verteilten Ablass versehen.³⁰ Allerdings wird dem Betrachter in keinem der Verzeichnisse ein Ablass angeboten, wie es bei den Ablassbildern üblich ist. Ihre Funktion war darin begrenzt, an den schon erworbenen Ablass zu erinnern oder für ihn zu werben. Dieser Unterschied ist anhand des Entstehungskontextes der Reliquienverzeichnisse nachvollziehbar. Im Gegensatz zu den Ablassbildern, die wegen einer bereits existierenden Nachfrage verteilt und gefälscht wurden, waren die illustrierten Reliquienverzeichnisse das Resultat einer bewussten Werbepolitik: Wäre der Ablass auch durch die Reliquiendarstellungen vermittelt worden, so wäre ein Besuch der Reliquienweisung unnötig gewesen. Diese Bilder weisen auf die *virtus* der Reliquien hin, behaupten aber nicht, sie selbst weiter zu tragen.

Die formale Entwicklung der illustrierten Verzeichnisse soll hier anhand von drei Beispielen verdeutlicht werden. Um 1480 wurde ein großes Flugblatt gedruckt, welches die etwa 30 seit 1423 in Nürnberg aufbewahrten und gezeigten Reichsreliquien im Holzschnitt darstellt (Abb. 2). Die Schneide der heiligen Lanze ist nahezu der originalen Größe entsprechend in der Mitte wiedergegeben und wird von den anderen Reliquien umgeben, deren Zuordnung durch eine beigefügte Beschriftung erläutert wird. Diese Zusammenstellung der Reliquien, die durch ältere Darstellungen als Fresko in der Liebfrauenkirche zu Nürnberg und auf dem Reliquienschrein selbst im Heiliggeistspital inspiriert worden sein könnte,³¹ lässt an die Darstellung der *Arma Christi* denken. Jedes kleine Bild weist auf eine Erzählung hin, in diesem Fall werden dabei die Motive der Passion Christi und der Reichsinsignien verbunden.

27 Vgl. für eine ausführlichere Behandlung meinen Beitrag in Andreas Tacke (Hg.), »Ich armer sundiger Mensch«. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter. Göttingen (im Druck), 37–73; Livia Cárdenas bereitet eine Dissertation zum Thema vor.

28 Kühne (wie Anm. 8), 626–642.

29 H. Kühne beschreibt die Heilumsweisungen als eine Konsequenz (633) und als »Kommunikationsform oder Medium« der »großen Ablässe« (638, 644). Wie oben für die Entstehung der Ablassbilder gesagt, wirkte auch hier die Veronika als Modell, jetzt aber durch ihre Weisung in Rom, die erstmals im Jubiläumsjahr 1300 in Verbindung zu einem Plenarablass stattfand (643).

30 Nur das unten angeführte Nürnberger Blatt trägt einen solchen Hinweis nicht, vielleicht weil die deutliche Referenz auf die *Arma Christi*-Darstellungen, ohnehin ein Typ der Ablassbilder (vgl. Anm. 11), genügte.

31 Das Fresko aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde im 2. Weltkrieg zerstört; der Schrein (zwischen 1438 und 1441) befindet sich im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Dazu und zu einem anderen fragmentarischen Flugblatt: Albert Bühler, Die Hei-

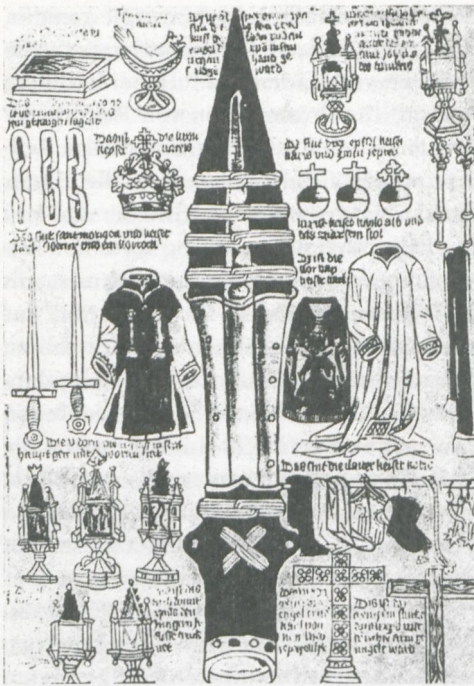


Abb. 2: Hans Spoerer (?),
Flugblatt: die Reichsreliquien,
Nürnberg, Holzdruck,
53,6 × 30,0 cm, um 1480, heutiger
Aufbewahrungsort unbekannt

Als zweites Beispiel ist ein Heft zu nennen, das am 3. März 1493 bei Hans Mair in Nürnberg erschien. In diesem sind die 136 in Bamberg gezeigten Reliquiare auf zwölf Blättern in Quartformat abgebildet (Abb. 3).³² Die Objekte sind wie in der Weisung nach typologischen Kriterien gruppiert, z. B. Armreliquiare, Büsten usw. Es befinden sich vier bis neun auf jeder Seite. Wie auf dem Nürnberger Blatt sind zwar die Bilder schematisch, aber dennoch deutlich unterscheidbar wiedergegeben, selbst wenn es sich um den gleichen Reliquiartyp handelt. Die Texte nehmen im Vergleich zum Flugblatt mehr Platz ein und listen die in den Gefäßen vorhandenen Reliquien auf. Die Bamberger Weisung wurde 1399 von der Domkirche im Kontext einer Auseinandersetzung mit der Stadt etabliert.

Anders verhielt es sich in Wittenberg, wo Kurfürst Friedrich der Weise im Rahmen des Ausbaus seiner Herrschaftsresidenz ab 1503/04 eine Weisung veranlasste. Auch er ließ ein illustriertes Verzeichnis drucken, welches 1509 mit Holzschnitten von Lucas Cranach erschien. Die 117 Objekte sind oft einzeln, maximal bis zu vier auf einer Seite dargestellt, so dass das Buch mit 22 Blättern

.....
lige Lanze. Ein ikonographischer Beitrag zur Geschichte der deutschen Reichskleinodien, in: Das Münster 16/3–4, 1963, 85–116, bes. 97 und 99–102.

32 Renate Klausner, Zur Geschichte des Bamberger Heiltums im späten Mittelalter, in: Magistro Nostro, Festschrift O. Meyer. Würzburg 1956, 79–103; Franz Machilek, Die Bamberger Heiltümerschätze und ihre Weisungen, in: Günther Röhrig (Hg.), Dieses große Fest aus Stein. Lesebuch zum 750. Weihejubiläum. Bamberg 1998, 217–256.

Das ist Sant
Iosmans darobe
des heilige Argus
vnd meretes



So ist in diesem sa-
sch sant benet sa-
lechna des heilige
meretes der ein me-
chuzer Romer geb-
en ist



So ist dar in der
lechnam des heilige
meretes vnd
pafste siner johnas



So ist In diesem
sarch der lechnam
des woidigen heil-
gen sant ysac der ei-
munch gewesen ist



Der selent gäck

In diesem sarch
ist der Lechna. n
des heiligen mer-
des s sant Ebe-
vros der sant por-
ge leiplicher dar-
der gewesen ist



Dye hetinen sein
zwen lechnam zwoe-
ter pebst vñ mereret
seiner genant Pius
vñ der ander gayns



So sein in diesem
sarch der heiligen
weler mereret leich-
nam Santan kuly



Abb. 3: Seite aus: Hans Mair, Illustriertes Reliquienverzeichnis zu Bamberg, Nürnberg, GW 3234. Holzdruck, in 4°, 3. März 1493

Der funff gang



Sum .ij. Ein sil-
berè yberguldt
Arm hant vñ
apffel mit viel
wapper
Ein ganger Arm von
sant Wentzelao
Süma .ij. gückel

Abb. 4: Seite aus: Lucas Cranach, Illustriertes Reliquienverzeichnis zu Wittenberg, Holzdruck, in 4°, 1509

Sum .xij. Ein Silber yberguldt bild sant
Wentzellay
Von sinem Grabe ein gückel Von sinem heiligen gebin .xvij.
partickel Von einem finger ein partickel
Von sinem heiligen Haupt ein partickel Süma .xx. gückel

fast doppelt so umfangreich wie das Bamberger ist. Die Objekte sind viel detailreicher als zuvor dargestellt, nicht in dem Bestreben einer getreuen Abbildung, sondern im Interesse einer besseren Inszenierung.³³ Deutlich wird dies am Beispiel einer Seite, welche die Bilder einer Statuette und eines Arms des hl. Wenzel nebeneinander zeigt (Abb. 4). Die Texte spielen durch die Einführung einer Nummerierung und die Benutzung anderer Drucktypen für die Überschriften, die das jeweilige Objekt beschreiben, eine wichtigere Rolle in der Gestaltung der Seiten. Die Reliquiare sind zudem anders geordnet, indem sie sich an der allgemeinen Hierarchie der Heiligen orientieren: Den »Jungfrauen und Witwen« folgen die »Merteren« usw. Alle Heiligen sollten in Wittenberg präsent sein und zwar gleichzeitig, sowohl während der Weisung als auch dann im Buch.

Die technische Reproduzierbarkeit und der Zusammenbruch des Komplexes Reliquie-Bild-Ablass während der Reformation

Mit der Reformation Luthers setzte eine Krise des Ablasses ein, gleichzeitig wird auch die Praxis der Reliquienverehrung in Frage gestellt: Viele der Reliquienweisungen wurden aufgehoben und damit verschwanden auch die mit ihnen verbundenen Reliquiendarstellungen. Die Reliquienweisung in Wittenberg als dem Zentrum der reformatorischen Bemühungen Luthers steht in dieser Hinsicht an erster Stelle. Es ist bekannt, dass sich kurz darauf der Ikonoklasmus³⁴ entfachen würde. Hier lässt sich die Frage stellen, ob sich die zunehmende technische Vervielfältigung mit diesem abrupten Zusammenbruch des Vertrauens in die wahre Präsenz des Heiligen in den Bildern verbinden lässt.

Überlegungen von Walter Benjamin über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«³⁵ können in diesem Zusammenhang einen Ansatz bieten. Im Zentrum dieses Textes steht das Konzept der Aura. Benjamin fasst den Begriff folgendermaßen: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«³⁶ Die Aura eines Gegenstandes ist also unsichtbar und strahlt aus einem Jenseits: Man kann hier sagen, dass die Aura der Reliquien in ihren bildlichen Fassungen die Wirkung der Heiligen ist.

.....
 33 Livia Cárdenas, *Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch. Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Berlin 2002, 71–110. Siehe auch zu diesem Buch u. a. Kerstin Merkel, *Die Reliquien von Halle und Wittenberg – Ihre Heiltumsbücher und Inszenierung*, in: Andreas Tacke (Hg.), *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg. Bestands- und Ausstellungskatalog*, Erlangen/Nürnberg 1995, 37–50.

34 Zum Ikonoklasmus allgemein: Cécile Dupeux/Peter Jezler/Jean Wirth (Hg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Ausst. Kat. Bern/Straßburg 2000/01*. München 2000.

35 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zweite Fassung [ca. zwischen 1936 und 1939], in: (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Hrg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. VII. Frankfurt/M. 1989, 350–384.

Nach Benjamin bewirkt die technische Reproduktion der Gegenstände eine Minderung oder den Verlust ihrer Aura. Als mögliche Reproduktionstechniken führt er chronologisch den Holzschnitt, die Lithographie und vor allem die Fotografie und den Film an, mit deren Folgen für die zeitgenössische Kunst er sich vorwiegend beschäftigt. Der Guss und die Prägung werden nur bei den Griechen erwähnt und als unwesentlich betrachtet.³⁷ Die hier untersuchten Reliquiendarstellungen, als Pilgerzeichen gegossen und als Holzschnitte gedruckt, werfen aber bereits die Frage nach der massenhaften Reproduktion eines Originals und die Übertragung seiner Wirkung auf diese Reproduktionen auf. Der Grund für die Existenz der Darstellungen heiliger Körper liegt in ihrer Funktion, auf die Übermittlung von Ablässen durch Reliquien und Bilder hinzuweisen oder daran zu erinnern. Diese Funktion macht einerseits den Ablassvermerk, welcher die Weiterführung der Wirkung verdeutlichen würde, auf den Reproduktionen unmöglich. Andererseits kann aber ein funktionstüchtiger Verweis auf ein Original nur erfolgen, wenn seine Reproduktion auf verminderte Weise etwas von dessen Wirkung vermittelt. Der übliche Gebrauch der Pilgerzeichen und der Holzschnitte als wirkende Objekte entspricht dieser Tatsache. Dieses widerspricht Benjamin in der Hinsicht, dass die Technik der Reproduktion an sich, sei es durch materiellen Abdruck oder durch bildliche Kopie, keinen Verlust der Aura bewirkt³⁸. Es ist die Funktion der Reproduktion als solche, die eine Minderung der Aura erfordert. Eine Reproduktion muss von dem Original abhängig bleiben: sonst gerät sie außer Kontrolle und wird zu einem autonomen ikonographischen Typus mit eigener Aura, wie es die Ablassbilder zeigen.

Die Entwicklung der Reliquienbilder von schematischen Zeichen zu anspruchsvollen Holzschnitten führt zu einem anderen Punkt, wo die Benjamin'sche These bestätigt wird. »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Masse die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks«,³⁹ so Benjamin. Tatsächlich waren die Bilder Cranachs freie Interpretationen der Reliquiargestalten, welche die Eigenschaften des Holzschnitts, zu dieser Zeit bereits autonom gewordenen Medium, ausnutzten. Dabei wurde die Beziehung zur Wirkung der Reliquien gelöst: »die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Male in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.«⁴⁰ Mit dem illustrierten Reliquienverzeichnis Cranachs war ein Kunstwerk entstanden, welches die Wittenberger Reliquienweisung im Kontext einer Konkurrenz zu Erfolg bringen sollte. Mit

36 Ebd., 355.

37 Guss und Prägung ebd., 361; die anderen Techniken 351–352.

38 Darauf hingewiesen wurde schon von Herbert Beck und Horst Bredekamp, Die Vervielfältigung des Kunstwerks, in: Wolfgang Bech (Hg.), Kunst um 1400 am Mittelrhein, Ausst. Kat. Frankfurt/M. 1975, 79–89 und von Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Andreas Berndt u. a. (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992, 117–137, 125–133.

39 Benjamin (wie Anm. 35), 356.

40 Ebd.

dem »Zeitalter der Kunst«⁴¹ hatte sich »die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual hat ihre Fundierung auf eine andere Praxis zu treten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.«⁴² Die ständig zunehmende Anzahl der dargestellten Reliquien, die auch eine Differenzierung in der Darstellungsweise erforderte, war ebenso ein Machtzeichen.

Im Mittelalter wurden die Reliquien selten gezeigt, was ihre Weisungen zu besonderen Ereignissen machte.⁴³ Im Gegensatz dazu sollten die virtuosen Bilder Cranachs eher gesammelt und bewundert werden: »Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schosse des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.«⁴⁴

Die Entwicklung der Reliquiendarstellungen, bedingt durch die technische Möglichkeit ihrer Reproduktion, ist Teil eines bedeutenden Phänomens des Spätmittelalters: Der Kultwert vieler Objekte wurde zurückgedrängt, dafür aber ihr Ausstellungswert gesteigert. Dieses führte zu einer anderen Wahrnehmung des Ritus und schließlich zum Zusammenbruch des Komplexes Reliquie-Bild-Abläss in der Reformation. In diesem Zusammenhang sind die Bilder der Reliquien zentrale Erscheinungen.*

.....
41 Nach dem Titel von Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990. Obwohl die Idee einer Entwicklung vom Kultbild zum Kunstbild bei Benjamin existiert, nennt er noch ein Kultobjekt ein Kunstwerk.

42 Benjamin (wie Anm. 35), 356.

43 Ebenda, 358: »Der Kultwert als solcher drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten«, und als Bemerkung dazu Beck und Bredekamp (wie Anm. 38), 89: »Die Gelegenheit zur Ausstellung der Kunstprodukte wächst [...] nicht »aus dem Schoße des Rituals« [wie Benjamin es meint], sondern – um im Bilde zu bleiben – im Schoße des Rituals oder Kultes selbst.«

44 Benjamin (wie Anm. 35), 358.

* Ich bedanke mich für Diskussionen bei Hartmut Kühne, der eine erste Fassung dieses Textes gelesen hat, und bei Thomas Lentjes, in dessen Seminar in Münster ich vortragen durfte. Claudia Nickel gilt besonderer Dank für die Korrektur und sprachliche Bearbeitung des deutschen Textes.