

Ausgewählte Frühdrucke der Dombibliothek Hildesheim – Teil 3

*Ein unbekannter Tunica-Domini-Druck des Jahres 1513.
Mit einem Exkurs über die Darstellung der Tunica Domini
als Teil der Arma Christi.*

Von Andreas Detmer

Ankündigung einer Heilig-Rock-Wallfahrt für das Jahr 1996 durch den Trierer Bischof Dr. Hermann Josef Spital

In seiner Silvesterpredigt des Jahres 1992¹ hat der Trierer Bischof Dr. Hermann Josef Spital mehrere Herausforderungen unserer Gegenwart genannt, die uns Christen nicht gleichgültig sein können: Probleme im Umgang mit Ausländern und Asylsuchenden, Infragestellung von fundamentalen Grundwerten unserer Gesellschaft – wie vor allem der unantastbaren „Achtung vor allem menschlichen Leben“ –, der grausame und unsinnige Krieg im ehemaligen Jugoslawien, die großen Schwierigkeiten beim Zusammenwachsen der beiden lange getrennten Teile Deutschlands und das vergiftete gesellschaftliche Klima, das gerade auch in der Art und Weise, wie die Kirche zum Teil vollkommen unsachlich und bewußt polemisch von Vertretern der öffentlichen Meinungsbildung angegriffen wird, zum Ausdruck kommt. Um diese Situation als Kirche positiv beeinflussen und verändern zu können, um in dieser Zeit ein Zeichen zu setzen, kündigt der Trierer Bischof eine Bistumswallfahrt zum Heiligen Rock an. „Wir wollen uns deutlicher und überzeugender zu Jesus Christus und seiner

¹ Hermann Josef Spital, Zeichen der Hoffnung und des Friedens. Silvesterpredigt 1992 im Hohen Dom zu Trier. Ankündigung einer Bistumswallfahrt zum Heiligen Rock. Hrsg.: Bischöfliche Pressestelle Trier.

Kirche bekennen, damit jeder einzelne und wir alle zusammen Zeichen der Hoffnung und des Friedens werden.“²

Diese Ankündigung hat aber nicht nur für das Bistum Trier Bedeutung. Sie erinnert auch an die weit zurückreichende Geschichte der Tunika, die in der mittelalterlichen Kultur eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. In schriftlichen und bildlichen Zeugnissen hat sie ihre Spuren vor allem im mitteleuropäischen Raum hinterlassen. Die Wallfahrten, die seit 1512 viele Menschen nach Trier geführt haben, ließen zahlreiche Bilder, Drucke und Pilgerzeichen entstehen, und es verwundert nicht, daß sich auch in der Hildesheimer Dombibliothek ein früher Druck mit dem Bild der *Tunica Domini* befindet.

Wenn der Trierer Bischof für 1996 eine Bistumswallfahrt zum Hl. Rock ankündigt, dann tut er dies ganz bewußt, weil er hiermit an ein von der Trierer Bistumsgeschichte vorgegebenes Datum anknüpft. Im Jahr 1196 wurde die Tunika in den neuen Altar des Ostchores feierlich übertragen.³ Dabei hat wahrscheinlich auch eine Zeigung stattgefunden, die sich allerdings auch nur auf die anwesenden Mitglieder des Domklerus bezogen haben könnte.⁴ Bis zum Jahre 1512 ist nach der gegebenen Quellenlage keine weitere Zeigung oder sogar Ausstellung nachweisbar.⁵ Ist damit für den Zeitraum von über 300 Jahren die Tunika aus dem religiösen Bewußtsein verschwunden? Dies ist entschieden zu verneinen, denn die zahlreichen Darstellungen der *Tunica Domini* als Teil der *Arma Christi* belegen den hohen Stellenwert, den die Reliquie und ihr Bild für das Glaubensleben des spätmittelalterlichen Menschen besaßen.

Die Darstellung der *Tunica Domini* als Teil der *Arma Christi*

Unter *Arma Christi* (Abb. 1) sind die Passionsinstrumente zu verstehen, die gleichzeitig auch „Waffen“ (lat. = *arma*) in Christi Erlösungswerk,

² Ebd., S. 3.

³ Vgl. Franz Ronig, *Der Heilige Rock im Dom zu Trier. Eine kurze Zusammenfassung seiner Geschichte, seiner Bedeutung und der Wallfahrten*. In: *Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen*. Ein Katalog zur Gemeinschaftsausstellung des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier und des Städtischen Museums Simeonstift Trier vom 16. Oktober 1992 bis 17. Januar 1993. Trier 1992, S. 117–136, hier S. 121.

⁴ Vgl. ebd., S. 120–121.

⁵ Vgl. ebd., S. 121.

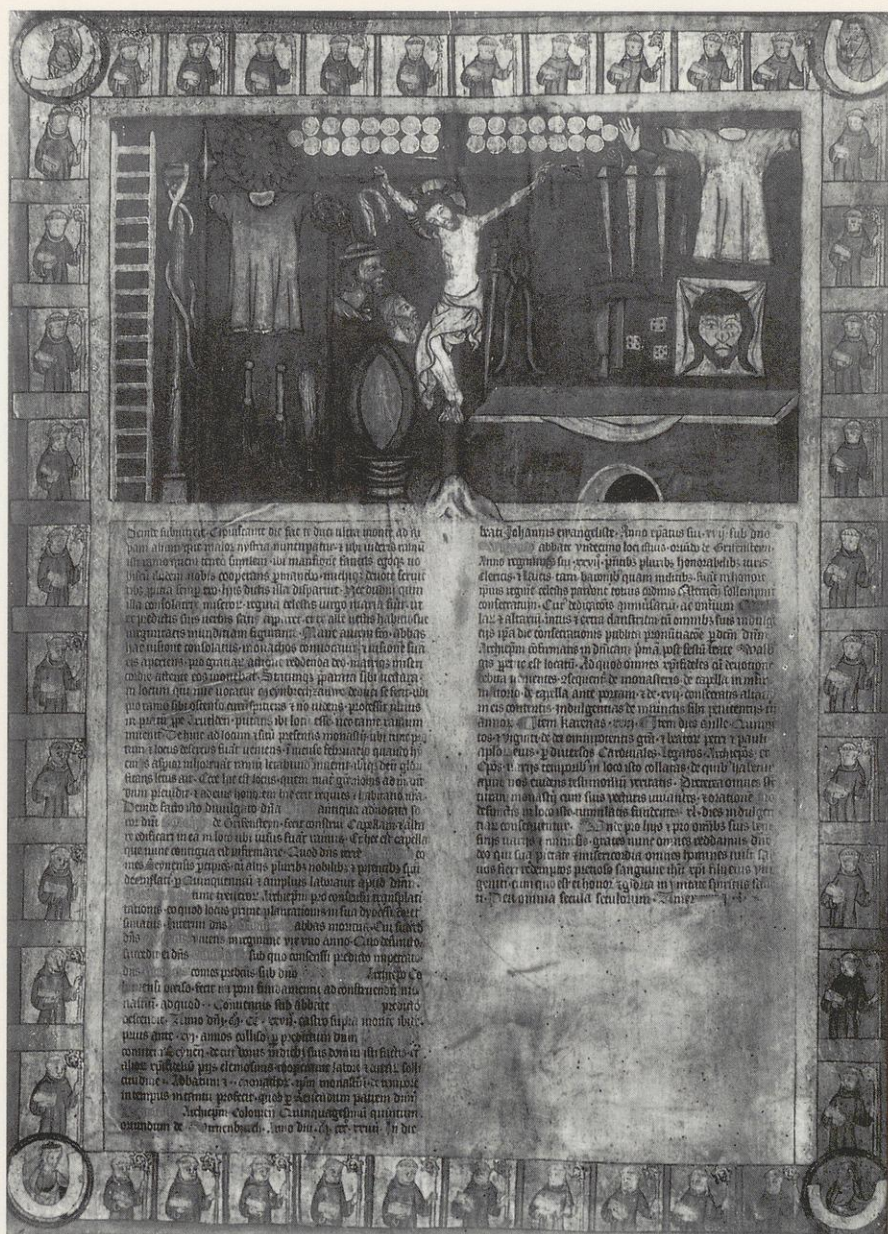


Abb. 1: Marienstätter Tafel (um 1324) mit Darstellung der Arma Christi (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 235), Aufnahme von 1927

also Heils-Instrumente sind. Der Kreuzestod Jesu wurde als die stärkste „Waffe“ gedeutet, weil durch diesen die Erlösung des Menschen „vollbracht“ ist.⁶ Wie kam es zu ihrer Darstellung? Reliquienverehrung⁷ war zunächst wichtig als Verbindung zu den frühen Märtyrern und Heiligen. Sie diente aber nicht nur der Vergegenwärtigung ihres gläubigen Lebens, sondern auch der Vergewisserung von Fürsprache⁸ und Schutz⁹. Ihr Besitz wurde für die einzelnen Gemeinden und Kirchen bedeutsam, weil er – in Verbindung mit dem Gebet – eine besondere Heils- und Schutzfunktion garantierte. Das Ansehen von Kirchen und Klöstern war in der frühen Kirche mit den dort bestatteten Toten bzw. einzelnen Reliquien verknüpft, denn diese bildeten sozusagen die „handfesten“ Argumente als Ergänzung zu der mündlichen Überlieferung und Berufung auf eine Gründerpersönlichkeit.¹⁰ Kirchenpolitisch bedeutet dies, daß der Besitz bestimmter Reliquien, z.B. in Rom oder Konstantinopel, die Inanspruchnahme einer hierarchischen Stellung innerhalb der Kirche untermauern, ja sogar begründen konnte.¹¹

In diesem Zusammenhang wurden auch die einzelnen Passionsreliquien immer wichtiger. Seit Beginn der Kreuzzüge¹² am Ende des 11. Jahrhunderts gelangten zahlreicher als zuvor Reliquien in den Westen. 1099 wurde Jerusalem zum 1. Mal von den Kreuzfahrern erobert und geplündert.¹³ Von noch größerer Bedeutung für den „Reliquienimport“ wurde aber die

⁶ Vgl. die Definition bei Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Band 2: *Die Passion Jesu Christi*. 2. Auflage. Gütersloh 1983, *Arma Christi – Schmerzensmann*: S. 198–245, hier S. 198.

⁷ Vgl. Bernhard Kötting, *Reliquienverehrung, ihre Entstehung und ihre Formen*. In: *Ecclesia peregrinans. Das Gottesvolk unterwegs. Gesammelte Aufsätze*. Bd. 2. (Münsterische Beiträge zur Theologie. 54/2). Münster 1988, S. 61–74; Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München 1994, S. 149–166.

⁸ Vgl. Bernhard Kötting, *Heiligenverehrung*. In: *Ecclesia peregrinans* (wie Anm. 7), S. 75–84, hier S. 75–77; Angenendt, *Heilige und Reliquien* (wie Anm. 7), S. 80–84.

⁹ Vgl. Kötting, *Reliquienverehrung* (wie Anm. 7), S. 64–65; Angenendt, *Heilige und Reliquien* (wie Anm. 7), S. 155–158.

¹⁰ Dieses Ansehen wiederum hatte ganz konkrete wirtschaftliche Auswirkungen, weil es einen Zustrom von Gläubigen und Pilgern nach sich zog, die untergebracht und gepflegt werden mußten und die der Gemeinde Pilgerspenden einbrachten.

¹¹ Vgl. Kötting, *Reliquienverehrung* (wie Anm. 7), S. 70–71.

¹² Vgl. Jonathan Riley-Smith, *Kreuzzüge*. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 5. München und Zürich 1991, Sp. 1508–1519.

¹³ Vgl. Riley-Smith, *Kreuzzüge* (wie Anm. 12), Sp. 1510.

Eroberung Konstantinopels im Jahr 1204.¹⁴ Eindrucksvoll wird dieser Vorgang von dem Kreuzfahrer Robert de Clari beschrieben:

„Als die Stadt eingenommen war und die Pilger Unterkunft gefunden hatten, wie ich Euch erzählt habe, und die Paläste erobert worden waren, da fand man in den Palästen unermeßliche Reichtümer. (*Es folgt die Beschreibung des Kaiserpalastes und seiner Kapellen.*) Eine von diesen nannte man Heilige Kapelle. (...) In dieser Kapelle fand man viele kostbare Reliquien. Man fand dort zwei Stücke des Kreuzes, dick wie ein menschliches Bein und eine halbe Klafter lang. Man fand die Eisenspitze der Lanze, mit der unserem Herrn die Seite durchbohrt worden war, und die beiden Nägel, die man ihm durch Hände und Füße geschlagen hatte. In einem Kristallfläschchen fand man einen großen Teil seines Blutes. Man fand das Gewand, mit dem er bekleidet war und das man ihm auszog, nachdem man ihn nach Golgatha geführt hatte. Man fand die geheiligte Krone, mit der er gekrönt war; sie war aus Stechginster, so spitz wie der Dorn einer Ahle. Man fand ein Stück des Gewandes der Mutter Gottes, den Kopf Johannes' des Täufers und so viele andere kostbare Reliquien, daß ich Euch wirklich nicht deren Anzahl nennen kann.“¹⁵

¹⁴ Vgl. Hans Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen. In: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Hrsg. von Anton Legner. Bd. 3. Köln 1985, S. 173–183, hier S. 173–174. Belting erläutert hier auch die politischen Gründe für die Eroberung, die hauptsächlich in dem Streben der Venezianer nach handelswirtschaftlicher Vormachtstellung zu sehen sind; außerdem bildeten die geraubten Reliquien als sicheres „Pfand“ für zu erwartende Pilgerspenden ein Kapital, das für mehrere gotische Kirchenbauten verwendet werden konnte.

¹⁵ Deutsche Übersetzung von Anton Legner, veröffentlicht in Anton Legner, *Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall*. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hrsg. von Anton Legner. Bd. 3. Köln 1978, S. 169–183, hier S. 174.

„Quant le chités fu prise et li pelerin se furent herbergié, si com je vous ai dit, et li palais furent pris, si trova on tant de riqueches es palais que trop. (...) si en i avoit une que on apeloit le Sainte Capele, (...) Dedens chele capele, si trova on de molt rikes saintuaires, que on i trova deus pieches de la Vraie Crois aussi grosses comme le gambe a un homme et aussi longues comme demie toise, et si trova on le fer de le lanche dont Nostre Sires eut le costé perchié, et les deux cleus qu'il eut fichiés par mi les mains et par mi les piés; et si trova on en une fiole de cristal grant partie de sen sanc; et si i trova on le tunike qu'il avoit vestue, que on li despoulla quant on l'eut mené au mont de Cauvaire; et si trova on le beneoite corone dont il fu coronés, qui estoit de joins marins aussi pounans comme fers d'alesnes. Et si i trova on de le vesteure Nostre Dame, et

Mit der Ankunft der Reliquien im Westen¹⁶, dem *adventus reliquiarum*¹⁷, begann eine neue Phase der Reliquienverehrung, in der die Passionsreliquien eine hervorgehobene Rolle spielen sollten.¹⁸ Diese Entwicklung ist nicht denkbar ohne die theologischen Voraussetzungen, die in Form einer immer weiter entfalteten Passionsmystik¹⁹ geschaffen wurden. Bernhard von Clairvaux (1090–1153) hat in seinen Passionsmeditationen den heilsnotwendigen Zusammenhang zwischen dem Opfer Jesu und der Schuld der Menschen betrachtet.²⁰ Diese meditative Vertiefung in das menschliche Leiden Jesu, welches im Kreuzestod gipfelte, wurde von Bonaventura (1221–1274)²¹ fortgesetzt und ist besonders prägnant in den früher Bonaventura zugeschriebenen, um 1300 verfaßten *Meditationes vitae Christi*²² zum Ausdruck gekommen. In diesen Meditationen wird der

le kief monseigneur saint Jehan Baptistre, et tant d'autres rikes saintuaires illuec, ne vous porroie mie aconter ne dire le verité.“ Les Classiques français du moyen âge. Ed.: Ph. Lauer. Paris 1924, LXXXII, S. 81–82.

Wenn bei Robert de Clari auch „le tunike qu'il avoit vestue, que on li despoulla quant on l'eut mené au mont de Cauvaire“ aufgezählt wird, dann kann dieses 1204 beschriebene Gewand natürlich nicht mit dem 1196 im Trierer Dom bezeugten Gewand identisch sein. Es soll und kann hier aber nicht auf die „Echtheit“ der verschiedenen Tuchreliquien eingegangen werden, sondern nur auf die Bedeutung, welche die *Tunica Domini* als Teil der Arma Christi für die spätmittelalterliche Kunst und die auf diese bezogenen Andachtsformen hat.

¹⁶ Vgl. Belting, Die Reaktion der Kunst (wie Anm. 14), S. 174.

¹⁷ Anonymus Halberstadensis, Gesta Episcoporum Halberstadensium: „Hunc autem adventus reliquiarum diem dominus episcopus statuit per dyocesan universam, videlicet 16. Kal. Septembris, annua revolutione esse celebrem ac sollempnem.“ MGH SS 23, S. 73–123, hier S. 121.

¹⁸ Besonders erwähnt werden muß hier die Ste Chapelle in Paris, in der ein Teil der Reliquien aus der Kapelle des Kaiserpalastes in Konstantinopel, vor allem die Dornenkrone, verehrt wurde. Vgl. Belting, Die Reaktion der Kunst (wie Anm. 14), S. 174.

¹⁹ Zur Mystik des Spätmittelalters siehe vor allem: Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990, (Zweiter Teil) und Bd. 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993; Zur Passionsmystik siehe außerdem: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. (Fortuna vitrea. 12). Tübingen 1993, und hierin als Überblick besonders: Ulrich Köpf, Die Passion Christi in der lateinischen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, S. 21–41.

²⁰ Vgl. Alberich Altermatt, Christus pro nobis. Die Christologie Bernhards in den „Sermoes per annum“. In: *Analecta Cisterciensia* 33 (1977), S. 3–176.

²¹ Vgl. Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 406–438.

²² Vgl. Kurt Ruh, „Meditationes vitae Christi“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 6. Berlin (u. a.) 1987, Sp. 282–290.

Leser aufgefordert und angeleitet, sich in das Leiden Jesu von Station zu Station zu vertiefen, es sich zu vergegenwärtigen, gleichsam vor Augen zu halten.²³ Die Andachten der Leidensinstrumente, welche aus dem gleichen religiösen Bedürfnis heraus entstehen, sind als Stationsmeditationen konzipiert, in der einzelne Passionsinstrumente die einzelnen Stationen vertreten.²⁴ 1353 wird von Papst Innozenz VI. das Fest „De armis Christi“ für Deutschland und Böhmen eingeführt, welches am Freitag nach der Osteroktav gefeiert wurde.²⁵ Der Sinn dieses Tages ergibt sich zum einen aus der Anknüpfung an die Passion Jesu, welche zwei Wochen vorher am Karfreitag gefeiert wurde, zum anderen aber aus dem Zeitpunkt nach der Feier der Auferstehung, wodurch eine Deutung der Arma als Siegeszeichen betont wird.

Die Darstellungen der Arma Christi entsprechen einer im Spätmittelalter sehr verbreiteten religiösen Haltung und sind deshalb in zahlreichen Bildern auf den verschiedensten Trägern, als Tafelbilder, auf Tüchern, als Darstellungen in Gebetbüchern oder auf Einblattdrucken, überliefert. Eine der frühesten Darstellungen ist auf der Kruzifixtafel (Abb. 2) der beiden Marienstätter Tafeln (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 235), die um 1324 entstanden²⁶, zu sehen: Über dem Gekreuzigten, der als „Hauptwaffe“ im Mittelpunkt des Bildes steht, sind die 30 Silberlinge mit der zurückgebenden Hand zu sehen. Ganz links außen steht die Leiter der Kreuzabnahme (oder Kreuzbesteigung?), daneben die Geißelsäule mit dem Band der Fesselung und die Lanze des Longinus. Unter der Dornenkrone sind das Purpurgewand, zwei Geißeln und eine Rute zu sehen. Es folgen der Schwammstab mit dem Essigeimer, neben dem Stab die Köpfe²⁷ eines Hohenpriesters und eines Spötters, und über dem Kopf des Hohenpriesters die Augenbinde Jesu. Zwischen den beiden Köpfen und dem Essigeimer ist besonders groß die Herzwunde Jesu abgebildet. Auf der

²³ Vgl. ebd., Sp. 282–283.

²⁴ Vgl. Schiller, *Ikonographie* (wie Anm. 6), S. 204.

²⁵ Siehe unten Anm. 39, *Dasein und Vision*, A 136.

²⁶ Vgl. Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*. Band 1. München 1967, Nr. 3; Vor Stefan Lochner. *Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*. (Katalog) Wallraf-Richartz-Museum Köln 29. März bis 7. Juli 1974. Hrsg.: Gert von der Osten. Köln 1974, Nr. 5; Rainer Budde, *Köln und seine Maler 1300–1500*. Köln 1986, Nr. 4.

²⁷ Mit der Abbildung von Köpfen oder Händen sollten Passionsstationen stenogrammartig dargestellt werden, die sich durch Gegenstände nicht verdeutlichen ließen. Vgl. Schiller, *Ikonographie* (wie Anm. 6), S. 205.



Abb. 2: *Marienstätter Tafel*
(Ausschnitt von Abb. 1), Aufnahme von 1927

rechten Seite neben dem Gekreuzigten sind das Schwert des Petrus, die Zange der Kreuzabnahme, darunter das Grab Jesu mit dem Grabtuch zu sehen. Über dem Grab sind der Hammer der Kreuzigung, links davon das Messer, mit dem die Soldaten die übrigen Kleider Jesu zerteilten, rechts die drei Würfel, mit denen sie um das Untergewand, die *Tunica Domini*, würfelten, abgebildet, daneben das Schweißstuch der Veronika und darüber die drei Kreuznägel²⁸ und die *Tunica Domini*.²⁹ Der Betrachter dieses Bildes konnte anhand der einzelnen Arma den gesamten Leidensweg Jesu nachvollziehen und dabei das Erlösungswerk Christi erfahren.

²⁸ Die Größe der Kreuznägel soll wie auch bei der Herzwunde Jesu die Bedeutung dieser Arma veranschaulichen. Vgl. Schiller, *Ikonographie* (wie Anm. 6), S. 205.

²⁹ Die hier abgebildeten Arma erinnern auffällig an die Beschreibung Robert de Claris. Die bildhafte Übereinstimmung mit den Reliquien aus der Kapelle des Kaiserpalastes in Konstantinopel belegen auch 2 Reliquienkataloge aus dem 12./13. Jahrhundert, die noch aus der Zeit vor der Eroberung Konstantinopels stammen. Sie sind in deutscher Übersetzung abgedruckt bei Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 2. Auflage. München 1991, S. 584–587.

Es war auch möglich, über einzelne Arma besonders zu meditieren und mehrere miteinander gedanklich zu verbinden. Zum Teil liefert hier die Hl. Schrift selbst Interpretationshilfen. Die Tunika ist direkt über dem Schweißstuch der Veronika zu sehen. Veronika aber wird nach der Legende mit der blutflüssigen Frau identifiziert³⁰, die das Gewand Jesu berührte und durch ihren Glauben geheilt wurde:

„Nun drängte sie sich in der Menge von hinten an ihn heran und berührte sein Gewand. Denn sie sagte sich: Wenn ich auch nur sein Gewand berühre, werde ich geheilt. Sofort hörte die Blutung auf, und sie spürte deutlich, daß sie von ihrem Leiden geheilt war. Im selben Augenblick fühlte Jesus, daß eine Kraft von ihm ausströmte, und er wandte sich in dem Gedränge um und fragte: Wer hat mein Gewand berührt? Seine Jünger sagten zu ihm: Du siehst doch, wie sich die Leute um dich drängen, und da fragst du: Wer hat mich berührt? Er blickte umher, um zu sehen, wer es getan hatte. Da kam die Frau, zitternd vor Furcht, weil sie wußte, was mit ihr geschehen war; sie fiel vor ihm nieder und sagte ihm die ganze Wahrheit. Er aber sagte zu ihr: Meine Tochter, dein Glaube hat dir geholfen. Geh in Frieden! Du sollst von deinem Leiden geheilt sein.“ (Mk 5,27–34. Text der Einheitsübersetzung)

Das abgebildete Christusporträt soll aber auch ein ganz konkretes Bild, nämlich die in Rom in St. Peter verehrte *Vera Icona* oder *Veronica*, das „wahre Porträt“ Christi³¹, wiedergeben. Diese Tuchreliquie wurde in Rom seit etwa 1200 verehrt und übernahm dabei Kultfunktionen, die zuvor das sogenannte „Tuchbild“ (*Mandylion*) in Konstantinopel hatte.³² Seit dem Jahr 1216, in welchem von Papst Innozenz III. ein eigenes Gebet³³ zu

³⁰ Vgl. Johannes H. Emminghaus, Veronika. In: Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Auflage. Bd. 10. Freiburg 1965, Sp. 728–729.

³¹ Vgl. hierzu vor allem: Belting, Bild und Kult (wie Anm. 29), S. 233–252.

³² Vgl. ebd., S. 233.

³³ „Herr, Du hast uns, die wir mit dem Licht Deines Antlitzes gezeichnet sind (signatis), als Dein Andenken (memoriale) das dem Schweißstuch der Veronica eingedrückte Bild (sudario impressam imaginem) hinterlassen. Gewähre uns um Deiner Passion und des Kreuzes willen, daß, so wie wir nun auf Erden dieses im Spiegel und im Gleichnis (per speculum et in enigmate) anbeten und verehren dürfen, wir Dich als Richter dereinst auf der guten Seite (securi) von Angesicht zu Angesicht (facie ad faciem) erblicken werden.“ Übersetzung aus den „Chronica Majora“ des Matthew Paris von Hans Belting, veröffentlicht in Belting, Bild und Kult (wie Anm. 29), S. 604.

diesem Bild eingeführt und ein Ablass von 10 Tagen für alle davor Betenden erlassen wurde³⁴, war die *Veronica* auch ein Gnadenbild, das von vielen Rompilgern aufgesucht wurde. Durch die Integration (von Abbildungen) der *Veronica* in die Arma-Christi-Darstellungen wurde auch hierfür der Bildstatus eines Gnadenbildes erreicht, weshalb später so viele Bilder der Arma Christi mit Ablastexten verknüpft werden konnten. Die unmittelbare Nachbarschaft³⁵ der beiden Tuchreliquien *Tunica Domini* und *Veronica*, die ohnehin durch die Legende und die Hl. Schrift miteinander verbunden waren und als echte Berührungsreliquien bereits ein hohes Ansehen hatten, hat möglicherweise die Funktion der Tunika-Abbildung in Richtung vom Andachtsbild zum Gnadenbild beeinflusst. Auf jeden Fall gilt für die Darstellungen der Arma Christi insgesamt, daß die von Hans Belting unterschiedenen Existenzformen des Bildes im Mittelalter³⁶, Kultbild, Andachtsbild und Gnadenbild, bei ihnen miteinander verbunden sind.

Wenn bei diesem frühen Tafelbild die Arma Christi in einem Dokument, einer offiziellen Darstellung der Geschichte des Klosters Marienstatt, an zentraler Stelle, als Mittelpunkt des Bildes, verwendet werden, dann zeigt dies die hohe Wertschätzung des Arma-Bildes schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Dieses Bild war geeignet, als Identifikationsobjekt, als „Markenzeichen“, für religiöse Gemeinschaften zu fungieren, und diente so nicht nur der Andacht, sondern auch der Selbstdarstellung.³⁷ Es bleibt aber nicht bei den Bildern für Ordensgemeinschaften, sondern einzelne Darstellungen werden immer häufiger im privaten Bereich für Andachtszwecke verwendet. Die Einführung des Festes „De armis Christi“ im Jahr 1353 durch Papst Innozenz VI. ist deshalb bereits als Reaktion der Kirche auf vorhandene Formen der Bild-Verwendung zu werten, die eine Integration in den offiziellen Kirchenraum und dadurch eine gewisse Lenkung

³⁴ Vgl. Belting, Bild und Kult (wie Anm. 29), S. 247.

³⁵ Sie findet sich zwar nur auf einem Teil der Arma-Christi-Bilder, aber auch wenn beide Tuchreliquien nicht direkt neben- oder übereinander abgebildet sind, ist doch durch die Aufnahme der *Veronica* eine Veränderung des Bild-Status gegeben, die sich auf alle Teile des Bildes, also auch auf die Tunika, auswirkt.

³⁶ Vgl. Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981, S. 25–52.

³⁷ Belting hat diesen Gesichtspunkt für die frühen Laienbruderschaften im Italien des 13. Jahrhunderts erläutert; vgl. Belting, Das Bild und sein Publikum (wie Anm. 36), S. 43–44 und S. 47–48.

ermöglichen sollte.³⁸ Dem entspricht auch, daß in der Karwoche vor die Altarmensa sogenannte „Füraltartücher“ mit den Darstellungen der Arma gehängt wurden, um der Passionsmeditation zu dienen.³⁹ Aber diese Lenkung ist doch nur sehr eingeschränkt möglich. Mit den technischen Revolutionen der Papierherstellung, der Erfindung des Holzschnittes und schließlich der Entwicklung des typographischen Druckverfahrens entstanden Möglichkeiten, breite Bevölkerungsschichten mit religiösen Bildern⁴⁰ und dazugehörigen Texten zu versorgen, und der reißende Absatz zeigt, wie groß das Bedürfnis hiernach war. Die Darstellungen in Stundenbüchern, auf Tafelbildern und später auf Einblattdrucken beeinflussen sich gegenseitig und stehen in bezug auf ihre formale Gestaltung zueinander in ständiger Wechselwirkung.⁴¹ Außerdem hatten die Auftraggeber und Käufer einen nicht zu gering zu schätzenden Einfluß auf die Bilder, indem sie bestimmte Arma für besonders wichtig hielten, eine genaue Vorstellung von der Gesamtkomposition hatten oder eine besondere religiös-psychologische Interpretation (ausgedrückt durch Körperhaltung, Gesichtszüge, Blickrichtungen, Farbgebung etc.) wünschten.⁴²

Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die vor allem auf den Einblattdrucken zu lesenden Ablaßtexte zu sehen. Die abenteuerliche Höhe dieser Ablaßversprechungen kann nur dadurch erklärt werden, daß die Gläubigen aufgrund ihrer Glaubensvorstellungen⁴³ ein sehr starkes Bedürfnis nach

³⁸ Vgl. zu diesem Aspekt Belting, ebd., S. 44–45.

³⁹ Vgl. *Dasein und Vision. Bürger und Bauern um 1500*. Ausstellung im Alten Museum vom 8. Dezember 1989 bis 12. Februar 1990. Gesamtleitung: Günter Schade. Berlin 1989, A 136 (Autor: Eva Mühlbacher). Vgl. außerdem Reiner Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*. Klagenfurt 1988.

⁴⁰ Vor der Entwicklung der xylographischen und typographischen Druckverfahren wurden bereits – in eingeschränkterem Umfang – gemalte Andachtsbilder hergestellt. Ein sehr wichtiger Fund zu dieser Frühgeschichte der Andachtsbilder wurde in Wienhausen gemacht; vgl. hierzu 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), S. 157–238. Hier werden auch mehrere der seltenen Papierreliefs, darunter zwei Darstellungen mit dem Schmerzensmann und den Arma Christi (Nr. 85 und 86), vorgestellt!

⁴¹ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum* (wie Anm. 36), S. 45. „Man muß sich vor Augen halten, daß Bildkult nicht nur im öffentlichen, sondern auch im semiöffentlichen bzw. korporativen und im privaten Bereich stattgefunden hat.“ Ebd., S. 45.

⁴² Vgl. ebd., S. 46–48.

⁴³ Vgl. Reinhard Schwarz, *Die spätmittelalterliche Vorstellung vom richtenden Christus – ein Ausdruck religiöser Mentalität*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*

Ablässen hatten und die Verkäufer der Drucke mit der von ihnen „erfundenen“ Höhe der Ablässe – gutgläubig oder geschäftstüchtig, oder beides⁴⁴ – der „seelischen Notlage“ entgegenkamen. Dabei wird in den Texten, die in der Regel die Ablassverkündung mit dem Sprechen eines Gebetes verbinden, die Zahl der Jahre oder Tage nicht immer explizit durch Zahlenangaben, sondern oft durch einen bildhaften Vergleich ausgedrückt. Auf einem vermutlich aus Ulm stammenden, um 1470 entstandenen Einblattdruck mit dem Schmerzensmann und den Arma Christi heißt es: „Wer dis gebet spricht mit andacht der het als mengen tag aplas als menig wonden unser herr ihs xps het enphangen durch unsern willen: (...)“⁴⁵. Die Zahl der erhaltenen Wunden wurde mit 6666 angegeben, weshalb hier in der Vorstellung der Gläubigen ein Ablass von 6666 Tagen gewonnen wurde!⁴⁶ In diesem Vergleich zwischen den Wunden, die Jesus „durch unsern willen“ erhalten hat, und der Zahl der Ablassstage kommt aber – auf einer anderen Ebene – auch wieder die Bernhardinische Passionsmystik zur Geltung. Das Leiden Jesu – durch die Zahl der Wunden bildhaft ausgedrückt⁴⁷ – und der Nachlaß der Sünden-

32 (1981), S. 526–553. Die Bedeutung der Gerichtsvorstellungen für das Bemühen um Ablässe zeigt auch das Gebet zur Veronica; siehe oben Anm. 33. Zur Thematik der Jenseitsvorstellungen siehe: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln. Konzept und Gesamtedaktion: Peter Jezler. 2. Aufl. Zürich 1994.

⁴⁴ Vgl. Hans Dünninger, Ablassbilder. Zur Klärung der Begriffe ‚Gnadenbild‘ und ‚Gnadenstätte‘. In: Jahrbuch für Volkskunde. Neue Folge 8 (1985), S. 50–91, hier S. 52.

⁴⁵ Wilhelm Ludwig Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1969, Nr. 877. Abgebildet auch bei Dünninger, Ablassbilder (wie Anm. 44), S. 91.

⁴⁶ Vgl. Nikolaus Paulus, Geschichte des Ablasses im Mittelalter. Bd. 3. Paderborn 1923, S. 296. Paulus bezieht sich hier auf die Angaben in verschiedenen gedruckten Gebetbüchern; vgl. ebd., S. 293. Es ist aber davon auszugehen, daß, wenn nicht dem Käufer eines Einblattdruckes diese Zahl bereits bekannt war, ihn spätestens der Händler hierauf hinwies.

⁴⁷ Die Zahl 6666 bezieht sich auf Schöpfung und Erlösung der Welt durch Christus. „Die *aetas sexta* ist die Zeit der Inkarnation und Passion Christi: Wie Gott den Menschen am sechsten Tage erschaffen hat, so hat er ihn im sechsten Weltalter erlöst. Die Zeitangaben der Passion stützen diese Beziehung zwischen Sechszahl und Erlösung, denn am Tage vor dem Sabbat, also am sechsten Tage, wird Christus gekreuzigt, und alle vier Evangelien wählen als genauere Zeitangabe die sechste Stunde: Nach Mt 27,45 / Mc 15,33 / Lc 23,44 beginnt zu diesem Zeitpunkt die den Tod Christi begleitende Finsternis, nach Jo 19,14–16 wird Christus zur sechsten Stunde von Pilatus zur Kreuzigung freigegeben (...)“ Heinz Meyer und Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. (Münstersche Mittelalter-Schriften. 56). München 1987, Sp. 450.

schuld⁴⁸, womit letztlich die Erlösung des Menschen gemeint ist, werden zueinander in Beziehung gesetzt. Die im Spätmittelalter drängend empfundene Erlösungsbedürftigkeit der Menschen und das erlösende Opfer Jesu sind aufeinander bezogen. Dieser theologische Hintergrund steht hinter den zahlreichen Darstellungen der Arma Christi, als deren Teil auch die *Tunica Domini* zu sehen und zu meditieren war.

Ein lateinisches Reliquienverzeichnis des Jahres 1513

1512 wird auf Drängen Kaiser Maximilians durch Erzbischof Richard von Greiffenklau der Hochaltar des Trierer Domes geöffnet und die Tunika nach 316 Jahren wieder gezeigt.⁴⁹ Die erste Zeigung des Hl. Rockes fand am 14. April in Anwesenheit des Kaisers und zahlreicher Bischöfe und Geistlicher statt, erst am 3. Mai wurde die Reliquie, nach lautem Rufen, auch dem Volk gezeigt.⁵⁰ Hierdurch wurde die erste spontane Wallfahrt zum Hl. Rock ausgelöst. Schon 1513 fand, zwischen dem Pfingstmontag und dem 2. Sonntag nach Pfingsten, die zweite Wallfahrt statt⁵¹, bei der wieder große Menschenmengen nach Trier pilgerten. Die ersten Drucke⁵² entstehen noch im Jahr 1512. Diese Reliquienverzeichnisse, welche von Franz Rudolf Reichert beschrieben wurden⁵³, enthalten Daten und kurze Schilderung der Auffindung, Angaben der beteiligten Personen, Aufzählung der Reliquien und (bis auf die ersten Drucke) eine Abbildung der

⁴⁸ Vgl. Dünninger, Ablaßbilder (wie Anm. 44), S. 55–56.

⁴⁹ Vgl. Ronig, Der Heilige Rock (wie Anm. 3), S. 122.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 122–123.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 124.

⁵² Vgl. Emil van der Vekene, Kaspar Hochfeder. Ein europäischer Drucker des 15. und 16. Jahrhunderts. (Bibliotheca bibliographica Aureliana. 52). Baden-Baden 1974, Nr. 110–111, 114–115, 117–118, 122, 127; Franz Rudolf Reichert, Trierer Heilumsschriften. In: Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse. Hrsg. von Franz J. Ronig. (Treveris Sacra. 4). Trier 1991, S. 167–184.

⁵³ Vgl. Reichert, Trierer Heilumsschriften (wie Anm. 52), S. 170–173. Reichert hat die bisher bekannten Reliquienverzeichnisse untersucht und die Reihenfolge ihrer Entstehung mit den Buchstaben a) bis d) gekennzeichnet. Als bibliographische Nachweise werden von ihm die Titel-Nummern und Holzschnitt-Nummern von Vekene, Kaspar Hochfeder (wie Anm. 52) angegeben. Irrtümlich wird in Abb. 1 nicht das Titelblatt des Verzeichnisses a), sondern das des Verzeichnisses c) wiedergegeben!

Anno dñi. AD. ccccc. xij.
Reliquie plurimorū sctō
 rū z sctāz nouissimerepte: p renerē
 dissimū i xpo patrē z dñm: dñm Ri
 chardū electū et pfirmatū archip̄su
 lem Treuerensem: vnacū venerabilibus dñis cano
 nicis capitularibus eiusdē ecclesie. Ad instantiam ino
 uictissimi Illustrissimi quoq; principis Maximilia
 ni Romanorū Imperatoris semper augusti.



Abb. 3: Titelblatt des lateinischen Reliquienverzeichnisses von 1513
 (Dombibliothek Hildesheim, Sign.: 2 Jd 3092f [2 an],
 Blattformat 190 x 144, Satzspiegel 147 x 96)

Tunika. Unser Druck⁵⁴ (Abb. 3) stellt aufgrund seines Inhaltes die zweite lateinische Fassung dar und muß deshalb noch vor dem bei Reichert unter c) beschriebenen Reliquienverzeichnis⁵⁵ gedruckt worden sein. Er enthält 1. die Auflistung der bei der Öffnung des Hochaltars anwesenden Mitglieder des Domkapitels⁵⁶, 2. die Namen der anwesenden Kurfürsten, Bischöfe, Herzöge, Markgrafen und Gesandten⁵⁷, 3. die Aufzählung der in den drei Reliquienbehältern des Hochaltars enthaltenen Reliquien⁵⁸ und 4. den Bericht über die Öffnung des silbernen Schreines am 22. April 1512 und die Aufzählung der dort enthaltenen Reliquien⁵⁹. Der in den Text des Reliquienverzeichnisses c) übernommene Bericht über den Abbruch des Nikolauschores am 13. April 1513 und die dort gefundenen Reliquien ist hierin nicht enthalten. Dieses Reliquienverzeichnis, bei Reichert unter b) beschrieben⁶⁰, ist aber in unseren Druck als 5. und 6. Blatt miteingebunden! Beide Drucke haben außerdem das gleiche Wasserzeichen. Hieraus kann gefolgert werden, daß sie gleichzeitig hergestellt und vertrieben wurden – und zwar nach dem Abbruch des Nikolausaltars am 13. April und wahrscheinlich noch vor dem Beginn der Wallfahrt am Pfingstmontag des Jahres 1513. Dieser Zeitraum wird auch durch den abgebildeten Titelholzschnitt⁶¹ unterstützt. Er ist wesentlich sorgfältiger in der Ausführung als der Holzschnitt⁶² der ersten lateinischen Fassung von 1512, der in der Teilaufgabe des Reliquienverzeichnisses a) zu sehen ist⁶³, aber noch nicht

⁵⁴ (A)Nno d[omi]ni. M.ccccxij. // Reliquie plurimoru[m] s[an]cto // ru[m] [et] s[an]ctar[um] nouissime rep[er]te: p[er] reuere[n]s= // dissimu[m] i[n] [christ]o patre[m] [et] d[omi]n[u]m: d[omi]n[u]m Ri // chardu[m] electu[m] et [con]firmatu[m] archip[re]su // lem Treuerensem: ... / [(Wahrscheinlicher Verfasser, Bl. 2^r): ... Cristofero de Rineck. Custode ...]. – [Metz: Kaspar Hochfeder, nach 13. April 1513]. – [4] Bl.: TH (Vekene, Nr. 204); 4^o.

⁵⁵ Vekene, Kaspar Hochfeder (wie Anm. 52), Nr. 118.

⁵⁶ Bl. 2^r: „... vna cu[m] venerabilibus d[omi]nis canonicis Capitularibus ecclesie Treueren[sis] p[re]dicte vid[e]licet Eberhardo de Hohenfylge preposito. ...“.

⁵⁷ Bl. 2^v: „... Principes sacri i[m]perij romani. ... No[m]i[n]a Ep[iscop]oru[m] Ducu[m] et Marchionu[m]. ... Nomina ambasiatorum. ...“.

⁵⁸ Bl. 3^r–3^v: „... Jn prima Cista. ... Jn secunda cista. ... Jn tercia Cista. ...“.

⁵⁹ Bl. 3^v–4^v: „... ANno domini. M.ccccx. xii. vicesima s[e]c[un]da mensis Aprilis. ...“.

⁶⁰ Vekene, Kaspar Hochfeder (wie Anm. 52), Nr. 117.

⁶¹ Ebd., Holzschnitt Nr. 204. Aufgrund der Verwendung in unserem Druck müßte dieser Holzschnitt eine Nummer zwischen Nr. 171 und Nr. 172 erhalten. Dort würde er auch von seiner formalen Gestaltung her einzuordnen sein.

⁶² Ebd., Holzschnitt Nr. 171.

⁶³ Ebd., Nr. 114.

durch die Aufhängevorrichtung der ersten organisierten Wallfahrt von 1513 formal bestimmt, wie dies beim Holzschnitt⁶⁴ (Abb. 4)⁶⁵ des Reliquienverzeichnisses c) der Fall ist.

Es liegt also nahe, daß dieser Druck mit seinem ansprechenden Holzschnitt sozusagen als Handblatt für die anreisenden Pilger hergestellt und verkauft wurde. Dabei ist nicht unwichtig, daß die Rückseite des Titelblattes unbedruckt ist, so daß dieses Blatt von den übrigen Blättern mit den Textinformationen abgetrennt und als Andachts- und Erinnerungs-Blatt im Privatraum – in der Regel dem Schlafzimmer – der Laien oder in der Zelle der Ordensmitglieder aufgeklebt werden konnte. Für zahlreiche Wallfahrer war ohnehin das Bild der Tunika wesentlich wichtiger, da sie die lateinische Sprache nicht beherrschten. Natürlich wurden aus diesem Grund auch deutschsprachige Drucke⁶⁶ hergestellt. Unter diesen waren die Einblattdrucke⁶⁷ (Abb. 5) besonders praktisch, da sie auf einer Seite Bild- und Textinformation lieferten und so ohne Schwierigkeiten in Bücher eingeklebt oder an Zimmerwänden angebracht werden konnten. Vielleicht war an einigen Wänden auch noch eine Darstellung der Arma Christi zu sehen. Die in den drei Jahrhunderten vor der „Entdeckung“ der Tunika

⁶⁴ Ebd., Holzschnitt Nr. 172.

⁶⁵ Hier wird das Titelblatt des deutschsprachigen Reliquienverzeichnisses (Vekene, Nr. 127, Exemplar der Zentralbibliothek Zürich) wiedergegeben, auf dem derselbe Holzschnitt abgebildet ist. Die erste Auflage dieses Verzeichnisses (Vekene, Nr. 122) wird bei Reichert unter d) beschrieben. Diese 1. Auflage enthält denselben Holzschnitt wie unser Druck (Anm. 54, Abb. 3) und untermauert damit die behauptete Reihenfolge der Holzschnitte (Vekene, Holzschnitt Nr. 171 → Nr. 204 → Nr. 172).

⁶⁶ Siehe oben Anm. 65 und Abb. 4.

⁶⁷ Siehe: Reichert, *Trierer Heilumsschriften* (wie Anm. 52), S. 172 Anm. 36; Christoph Wels, Ein unbekanntes Folioblatt über den „Heiligen Rock“ zu Trier. In: *Kurtrierisches Jahrbuch* 12 (1972), S. 37–45. Für die niederdeutschen Einblattdrucke siehe: Conrad Borchling und Bruno Claußen, *Niederdeutsche Bibliographie. Gesamtverzeichnis der niederdeutschen Drucke bis zum Jahre 1800*. Bd. 1: 1473–1600. Neumünster 1931–1936, Nr. 515, 516 und 517. Nr. 515 wurde beschrieben von Ernst Voulliéme, *Zur Bibliographie der Trierer Heiligtumsbücher*. In: *Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 17 (1893), S. 57–58. Nr. 516 gehört – nach freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Robert Schweitzer – zu den Drucken der Stadtbibliothek Lübeck, die im 2. Weltkrieg ausgelagert, in die Sowjetunion verbracht und seitdem verschollen sind; vgl. Robert Schweitzer, *Die alten und wertvollen Bestände der Stadtbibliothek. Entstehung der Sammlung, Geschichte der Auslagerung, Bedeutung der Rückkehr*. In: *Der Wagen* 1992, S. 73–105, 269–278. Nr. 517 (Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock) wird in Abb. 5 wiedergegeben.

XVII
56/17
Als man zaltt nach der geburt
Christi. M. LLLLL. vnd. xij.

Dff mitwochen in den Osterfeyertagen ist der froenals
tar des grossen stiftes Sant Peters in der heyligen stat
zu Ttyer vffgethou worden. mit vil loeblichen vñ gros
wirdigem heyltumb. wie hernach gedruckt stet.



Abb. 4: Titelblatt des deutschen Reliquienverzeichnisses (um 1514?)
(Zentralbibliothek Zürich, Sign.: Zw MvK A 71₁₇,
Blattformat 204 x 144, Satzspiegel 155 x 100)

im Trierer Dom weit verbreitete Bild-Andacht der Leidensinstrumente hat sicher auch dazu beigetragen, daß seit 1512 viele Menschen nach Trier gelaufen sind, so wie es der zeitgenössische Dichter Johann Kurtz in seinem Gedicht „Von vnnsers herren Jesu Christi Rock, ...“⁶⁸ berichtet, um die *Tunica Domini* zu sehen.

⁶⁸ „Von vnnsers herren Jesu Christi Rock, Sant Matern, Stuck von dem heyligen Creutz, anderem heyligthum, zu Trier gefunden von Keyserlicher Maiestat. Ich bin eylentz glofften gen Trier, Das ich die newe mer erfier, ...“ Karl Bertram, Johannes Kurtz. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Spätmittelalters. Diss. Greifswald 1931, S. 83–86. Vgl. Frieder Schanze, Johann Kurtz. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 5. Berlin (u. a.) 1985, Sp. 463–468, hier Sp. 466.