Däumer · Kalisky · Schlie (Hg.)
Über Zeugen

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von
Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Matthias Däumer · Aurélia Kalisky
Heike Schlie (Hg.)

Über Zeugen

Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Forschungsprojekt und die Drucklegung wurden mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft unter dem Förderkennzeichen WE 1001/9-1 gefördert.

Umschlagabbildung:
Sachsenspiegel, Lehenrecht Lnr 5 §1, 14 Jh., cod. Pal. germ. 164,
fol. 2v., Universitätsbibliothek Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5732-5

„Überzeugen“ im Kontext religiösen Wissens – Testimoniale
Vernetzungen im *Wittenberger Heiltumsbuch* von
Lucas Cranach und in Dürers *Marter der Zehntausend*

Das Generieren und die Vermittlung von religiösem Wissen ist in der Vormoderne von Strukturen und Praktiken unterschiedlicher Zeugenschaftskonzepte und -strategien geprägt. In das Netz solcher Praktiken sind Dinge wie Reliquien und Artefakte sowie menschliche Akteure eingebunden. Am Beispiel der Wittenberger Reliquiensammlung Friedrichs des Weisen von Sachsen und ihrer medialen Aufbereitung durch Lucas Cranach und Albrecht Dürer soll in dieser Studie ein solches Netz der Zeugenschaftspraxis in seiner Bedeutung für eine Wissensgesellschaft um 1508/09 analysiert werden. Das 1509 erschienene *Wittenberger Heiltumsbuch* mit Holzschnitten von Lukas Cranach, das die Reliquien und Reliquiare aus der genannten Sammlung in ein zusammenhängendes, bildliches Kompendium setzt, und Dürers Tafel mit der *Marter der Zehntausend* von 1508, die gleichfalls für den Kontext eben dieser Sammlung in der Schlosskirche in Wittenberg in Auftrag gegeben wurde, sind – zumindest aus einer klassischen kunsthistorischen Perspektive – von derart unterschiedlicher Natur, dass bisher zwischen ihnen kein mediengeschichtlicher Zusammenhang im Sinne eines in funktionaler Hinsicht kooperierenden Werkensembles oder einer Objektgesellschaft gesehen wurde. Die Sammlung Friedrichs des Weisen, die weder allein Friedrichs Frömmigkeit geschuldet noch ausschließlich ein höfisches Prestigeunternehmen war, muss als eine Art enzyklopädisches Projekt im Kontext des beginnenden Sammlungswesens verstanden werden.¹ In der Sammlung ging es nicht nur darum, die *virtus* der Heiligen möglichst in Vollständigkeit zu vereinigen, sondern religiöses Wissen zu ordnen und zu systematisieren. Sowohl das *Heiltumsbuch* als auch Dürers Tafel sind operativer Teil dieser Systematisierung, in der das Element der Zeugenschaft keine unwesentliche Rolle spielt.

Die Reliquiensammlung Friedrichs des Weisen

Bei der Sammlung handelte es sich um eine der bedeutendsten ihrer Art. Situiert war sie in der Schlosskirche in Wittenberg, die allen Heiligen geweiht war. Dieses Patrozinium entsprach dem Bestreben Friedrichs, in der Sammlung Reliquien von

1 Vgl. Birgit Ulrike Münch: „Saints amidst the Inferno: Humanism in Wittenberg's Pre-Reformation Art: A new exegesis of Dürer's Martyrdom of the Ten Thousand“, in: Walter S. Melion u.a. (Hg.): *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments 1400–1700*, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 635–666, hier S. 651.

so viel Heiligen wie möglich zu versammeln. 1506 wurden bereits Lobgedichte auf die Sammlung verfasst; 1509 waren es 1.678 Stücke, 1513 beinhaltete sie 5.262 Reliquien, im Jahre 1520 war sie schließlich auf die stattliche Anzahl von 19.013 angewachsen, die an Allerheiligen in zwölf sogenannten Gängen in einer Heiltumsweisung gezeigt wurden. Besonderes Interesse hatte Friedrich der Weise an Reliquien der Hl. Ursula und ihrer 11.000 Jungfrauen: Ihnen war der gesamte dritte Gang gewidmet, und obwohl die Sammlung dem Inventar von 1518 zufolge eine große Anzahl dieser Reliquien besaß, hatte sich Friedrich erfolglos an die Äbtissin von St. Ursula in Köln gewandt, um weitere Reliquien zu erhalten. Das kostbarste Reliquiar der Sammlung hingegen war ein figürliches Reliquiar in Form eines Königs mit Krone und Lilienstab, der ein kleines Ostensorium mit einem Dorn aus der Dornenkrone Christi hielt.² Die Sammlung verzeichnete auch bedeutende Reliquien der zehntausend Märtyrer, u. a. zwei ganze Gebeine. Dies ist zuweilen als Grund für die Wahl des Bildthemas von Dürers Tafel angeführt worden;³ das Argument greift allerdings deutlich zu kurz, wenn man bedenkt, dass die Reliquiensammlung Tausende von Reliquien beinhaltete und die Reliquien der zehntausend Märtyrer im *Heiltumsbuch* nicht besonders hervorgehoben sind.

Die Aufträge an Dürer und Cranach fallen genau in eine Zeit, in der Friedrich seine Sammlungstätigkeit intensivierte und Reliquien aus ganz Europa und dem Heiligen Land zusammentrug. Reliquiensammlungen visualisieren als Ensemble *pars pro toto* den irdischen *Thesaurus Ecclesiae*, bestehend aus den Werken der Heiligen, welcher der Heilssicherung diene. Doch in der Frühen Neuzeit haben diese Sammlungen eine weitere Funktion. Wie die Artefakte und die natürlichen Objekte in den Kunst- und Wunderkammern in einer Art enzyklopädischem Sinn den Kosmos abbilden, so systematisiert die Reliquiensammlung die gesamte Heilsgeschichte, verkörpert sie und macht sie gegenwärtig. Das rein theoretisch denkbare, aber nie erreichbare Ziel ist, Partikel von allen Reliquien bzw. allen Heiligen zu erhalten: In jedem einzelnen Partikel, und sei er noch so klein, ist die *virtus* des Heiligen als wirkende Kraft enthalten. Das Sammeln der Reliquien ist zugleich eine Akkumulation von Zeugenschaft: Die Reliquien machen nicht nur die Blutzeugen, die Märtyrer, gegenwärtig, sondern auch all die heilig gesprochenen Bekenner, die in einer anderen Form Zeugnis vom christlichen Glauben abgelegt haben. Die Märtyrer haben jedoch immer noch eine ganz besondere Bedeutung, anfangs war das Kirchenfest Allerheiligen ihnen allein gewidmet. Die Reliquien, welche die *virtus* der Heiligen tragen und mit denen die Heiligen nach wie vor auf Erden zeugen, sind nicht nur die materiellen Überbleibsel ihrer Körper, ihre Ge-

2 Ingetraut Ludolphy: *Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463–1525*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 355.

3 Zuletzt von Paul M. Bacon: „Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 Martyrdom of the Ten Thousand Christians“, in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82 (2013), S. 1–25, DOI: 10.1080/00233609.2012.754490, S. 2. Bacon verweist auf die zwei Reliquiare, die jeweils Reliquien vom Anführer Achatius selbst (fünfter Gang) und den zehntausend Rittern enthalten (vierter Gang). Letzteres ist ein großer vergoldeter Kasten, der zwei Gebeine und weitere 23 Partikel enthält (ebd., Abb. 4 und 5).

beine, auch nicht nur die Gewänder, die sie an ihrem Zeugenkörper getragen haben. Friedrich der Weise versammelte in seiner Kollektion unter den Sekundärreliquien gerade auch die Marterwerkzeuge, die in die Körper der Heiligen eingebracht waren, ihn verletzt und zerstört, ihn zum Bluten gebracht hatten etc. Die Blutzeugenschaft der Märtyrer transformiert sich zu einer Zeugenschaft der Reliquien, wenn sie beispielsweise Wunder wirken und so nicht nur die Heiligkeit ihrer Herkunft, sondern auch das Wirken Gottes und den christlichen Glauben an sich bezeugen. So ist auch eine Heiltumsweisung zu verstehen: Wenn die Reliquien an Allerheiligen in ritualisierten „Gängen“ als Akteure auftreten, bezeugen sie die hagiographische Geschichte der Kirche, das Bekenntnis der Heiligen und die Gegenwart der himmlischen Ecclesia.

Unabhängig von dieser Zeugenfunktion der Reliquiensammlung ist Dürers Tafel mit der *Marter der Zehntausend*, auf die er sein Selbstporträt inmitten des Geschehens gesetzt hat, als Beispiel für die Augenzeugenschaft des Künstlers untersucht worden. Aber wie funktioniert Zeugenschaft am Anfang des 16. Jahrhunderts in den kulturellen Praktiken des Wissens und Erkennens? Die Sichtweise der kulturhistorischen Forschung, der Maler authentifiziere das Dargestellte und legitimiere seine Rolle als Mediator, indem er sich als Augenzeuge positioniert, ist sicher nicht falsch, aber in gewisser Weise modern verkürzt. Was bedeutet es, wenn Dürer sich als *arbiter* (Mitwisser) und *testis oculatus* (Augenzeuge) bildlich inmitten der Blutzeugenschaft christlicher Märtyrer inszeniert? Welche semantischen Felder einer Begrifflichkeit von Zeugenschaft können und müssen wir hier veranschlagen? Welchen Gestus der Zeugenschaft nimmt das Bild als Ganzes in dem Kontext ein, für den es gedacht ist? Es reicht nicht aus, die innerbildlichen Strukturen der Bezeugungen zu analysieren: In dem Ereignis der Bildrezeption innerhalb der Wittenberger Reliquiensammlung, die Reliquien der zehntausend Märtyrer enthielt, verbindet sich die mediale Zeugenschaft des Bildes mit der materiellen Zeugenschaft der Reliquien zu einem komplexen Gestus der Bezeugung eines religiösen Wissensgehaltes. Und wie zu zeigen sein wird, operiert das *Heiltumsbuch* ebenfalls mit Elementen von Zeugenschaft, weshalb seine Medialität nicht ohne eine Berücksichtigung der Einschreibung von Zeugenschaftsstrukturen zu erfassen ist. Das Entscheidende ist ein Netz aus zeugenden Gesten: das Sammeln selbst als Sicherung von Zeugenschaft, die Weisung der Reliquien, ihre Verbildlichung, Ordnung und Kommentierung im *Heiltumsbuch* und bei Dürer die komplexe Verbildlichung der *Marter der Zehntausend* mit ihrem Kompendium von verschiedenen Martern. In dieses Netz stellen sich die menschlichen Akteure selbst als Zeugen ein.

Bezeugen – Überzeugen – Erzeugen

Um den Zeugenschaftskonzepten der beginnenden Neuzeit näherzukommen, wird hier zunächst der Weg einer Erschließung der historischen Semantik der Zeugenschaftsbegriffe gewählt. Es versteht sich und ist auch schon untersucht worden,

dass sich vormoderne Zeugen- und Zeugniskonzepte von der modernen Zeugniskgültigkeit und Zeugenpraxis unterscheiden:⁴ Dies ist schnell festzustellen, wenn man vormoderne Szenarien des Bezeugens mit modernen Verfahren vergleicht. Hier ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Rechtspraxis sich nicht deshalb verändert, weil sich das Zeugenkonzept verändert, sondern dass vielmehr die sich ablösenden Zeugenpraktiken mit einer veränderten Rechtsauffassung einhergehen. Meines Erachtens muss man näher an den Zeugenschaftsbegriffen selbst arbeiten, um die kulturgeschichtlichen Verschiebungen erfassen zu können. Deshalb wird hier eine Analyse des frühneuzeitlichen Gebrauchs von Zeugenschaftsbegriffen angedacht, die heute nicht im Zusammenhang eines juristischen oder nichtjuristischen Zeugenwissens verwendet werden. Dies ist im Rahmen dieser Studie natürlich nur ansatzweise möglich und müsste für eine Bewertung von Zeugenschaft als Wissenskategorie der Frühen Neuzeit sehr viel breiter unternommen werden.

Bevor der Ausdruck des ‚Überzeugens‘ im 18. Jahrhundert eher den Termini der Rhetorik zugeschlagen wurde, war er ein Begriff im Kontext des juristischen Zeugnisses: Jemanden zu überzeugen bedeutete seit dem 13. Jahrhundert, ihn durch eine ausreichende Zahl an Zeugen oder Zeugnissen einer Tat zu überführen, im Sinne des lateinischen *convincere*: Eine Person wird einer Straftat (mithilfe von Zeugen) ‚überzeugt‘. Es sei eines von vielen Exempla aus dem *Grimmschen Wörterbuch* genannt, aus Johann Balthasar Schupps *Etlichen Tractätlein* von 1663: „Ich lobe darin die ehrbarkeit der handwercksleute, welche keinen in ihrer gesellschaft leiden, welcher überzeugt ist, dasz er hurerey oder ehebruch begangen habe.“⁵ Hier ist „überzeugt“ im Sinne von ‚einer Straftat überführt‘ ein rein juristischer Begriff. Spätestens im 16. Jahrhundert wird der Begriff auch in Kontexten des Erkenntnisgewinns bzw. der Wissenserzeugung verwendet, in denen ein Subjekt durch Zeugenschaft eines Irrtums überzeugt, d. h. überführt wird und von Irrtum zu Wissen gelangt. Entscheidend ist, dass die Zeugnisse und Zeugen ein größeres Gewicht haben müssen als das, was als Wissensgrundlage mit dem vorangehenden Irrtum verbunden ist. Auf dem Reichstag zu Worms lehnt Luther den Widerruf seiner These ab mit den Worten: „Nisi convictus fuero testimoniis scripturarum aut ratione evidente (nam neque Papae neque conciliis solis credo, cum constet eos et erasse sepius et sibi ipsis contradixisse), victus sum scripturis a me adductis et capta conscientia in verbis Dei, revocare neque possum nec volo quicquam, cum contra conscientiam agere neque tutum neque integrum sit.“⁶ Noch in den Deutschen Reichstagsakten aus dem 19. Jahrhundert wird das lateinische *convincere* (überführen, widerlegen) mit ‚überzeugen‘ übersetzt. Dies ist aber nur richtig hinsichtlich der alten, zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr gebräuchlichen Bedeutung:

4 Vgl. beispielsweise den Beitrag von Benoît Garnot in diesem Band.

5 Johann Balthasar Schupp: „Die erbare Hure“ (1659), in: ders.: *Doct. Ioh. Balth. Schuppii Schriftten*, hg. von Anton Schupp, Hanau 1663, S. 519, vgl. DWB, Bd. 23, Sp. 676.

6 Martin Luther: *Werke*, Weimarer Ausgabe, 1883–2009, Bd. 7, Weimar: Böhlau 1931, S. 838, 4–8 (1521).

Wenn ich nicht durch Zeugnisse der Schrift und klare Vernunftgründe überzeugt werde; denn weder dem Papst noch den Konzilien allein glaube ich, da es feststeht, daß sie öfter geirrt und sich selbst widersprochen haben, so bin ich durch die Stellen der heiligen Schrift, die ich angeführt habe, überwunden in meinem Gewissen und gefangen in dem Worte Gottes. Daher kann und will ich nichts widerrufen, weil wider das Gewissen etwas zu tun weder sicher noch heilsam ist.⁷

Es ging in Worms jedoch nicht um Luthers subjektive Überzeugung, sondern um seine objektive Überführung. Gemeint war im heutigen Sprachgebrauch: ‚Wenn ich nicht durch Zeugnisse der Schrift widerlegt (eines Irrtums überführt) werde.‘ Das ‚Überzeugen‘ im modernen, spätestens im 19. Jahrhundert üblichen Sprachgebrauch entspricht schließlich eher dem lateinischen *persuadere*. Die Besonderheit des alten Begriffs des Überzeugens ist der ihm zugehörige Genitiv, Träger des Vergehens oder des Irrtums, dessen jemand ‚über-zeugt‘ wird. Das Verb ist in beiden Bedeutungen transitiv, d. h., es führt die Person im Akkusativ mit sich; doch in der alten Bedeutung wird jemand vor den Augen anderer einer Sache überführt, in der neueren Bedeutung wird er als Subjekt zu einer Meinung geführt. Seit dem 18. Jahrhundert verschwindet der Genitiv (des Verbrechens bzw. des falschen Wissens): Nun wird man positiv *von* etwas überzeugt. Es dürfte aber deutlich geworden sein, dass der moderne Begriff des ‚Überzeugens‘ die juristische Konnotation des ‚Überführens‘ durchaus noch in sich birgt. Beide Bedeutungen trägt im Übrigen noch der vom lateinischen *convincere* entlehnte französische Begriff *convaincre*, der sowohl ‚überzeugen‘ im rhetorischen Sinn, ‚überreden‘ als auch ‚überführen‘ meinen kann. Im Englischen gab es eine aufschlussreiche Ausdifferenzierung der Lehnworte von *convincere*: Während für *to convince* neben ‚überreden‘ und ‚überzeugen‘ in den aktuellen Wörterbüchern als veraltete Bedeutung noch ‚verurteilen‘ genannt wird, bedeutet *to convict* ‚verurteilen‘ bzw. ‚überführen‘.

Wenn wir von Konzepten und Funktionen der Zeugnenschaft in der Frühen Neuzeit reden, ist die historische Semantik weiterer Begriffe zu berücksichtigen, wie das ‚verzeugen‘ und das ‚gezeugen‘.⁸ Das Wort ‚Bezeugen‘ dürfte dasjenige mit der wohl größten Form- und Bedeutungskontinuität sein. Allerdings bezeugt man im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit weniger *etwas* als *jemanden*: Man bezeugt eine Person (im Akkusativ) einer Tat.⁹ Im absoluten Gebrauch (ohne Akkusativ oder Genitiv) herrschte das heute nicht mehr gebräuchliche ‚gezeugen‘ vor.¹⁰ Für unseren Zusammenhang ist gleichwohl interessanter, dass der Begriff des ‚Erzeugens‘ im Mittelhochdeutschen u. a. auch im Sinne des juristischen Bezeugens ver-

7 Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Zweiter Band [Der Reichstag zu Worms 1521], bearb. von Adolf Wrede, Gotha: Perthes 1896, n. 80, S. 581–582.

8 Im Gegensatz zum ‚Überzeugen‘, das im 18. Jahrhundert eine neue Bedeutung annimmt, verschwindet sein weniger gebräuchliches Synonym ‚Verzeugen‘ aus dem hochdeutschen Sprachgebrauch; vgl. DWB, Bd. 25, Sp. 2577–2578.

9 DWB, Bd. 1, Sp. 1797 bis 1799. Wenn eine Person einer Tat ausreichend bezeugt ist, ist sie der Tat überzeugt.

10 Vgl. DWB, Bd. 7, Sp. 7026–7042.

wendet wurde.¹¹ So gebraucht Hartmann von Aue mhd. *erziugen* im *Gregorius* und im *Iwein* ausschließlich im Sinn von ‚bezeugen, zeugen, beweisen‘, im *Erec* dagegen zusätzlich im Sinne von ‚machen, produzieren, herstellen‘.¹² Die entsprechenden Fundstellen im Mittelhochdeutschen veranlassten die Grimms, als Etymologie des ‚(Be-)Zeugens‘ nicht mehr wie in seiner ursprünglichen Annahme das (Am-Ohr-)Ziehen des Zeugens vor Gericht anzunehmen, sondern das ‚(Her-)Vorbringen‘, ‚Vorführen‘ des Zeugen vor Gericht im Sinne von *producere* und *proferre*. Damit sind der Gebrauch, die Bedeutung und die Ableitungen des juristischen ‚Bezeugens‘ (zumindest in der Vormoderne) mit dem Begriff und der Vorstellung des ‚Erzeugens‘ so eng geführt, dass es nahezu undenkbar ist, dass zwischen der Kunstproduktion und dem Bezeugen dessen, was da vorgeführt wird, nicht automatisch ein Zusammenhang gegeben war, zumal wenn es in diesem ‚Produzierten‘ schon inhaltlich um Themen der Zeugenschaft ging. Zwar lässt sich die Bedeutung des ‚Erzeugens‘ als ‚Bezeugen‘ im Hochmittelalter sehr viel häufiger nachweisen als zu späterer Zeit, aber zumindest im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts wird es noch so verwendet, zum Beispiel bei Paracelsus.¹³ Das ‚Erzeugen‘ und das ‚Bezeugen‘ haben sich in der Geschichte des juristischen Zeugnisses erst zu einem Zeitpunkt ausdifferenziert, als der Zeuge nicht mehr als ein Zeugnis ‚produzierender‘ Bürge, sondern primär als Zeuge eines Geschehnisses und – in einer Idealsicht – als neutrales Aufnahme-, Speicher- und Wiedergabemedium verstanden wurde. Das ‚Überführen‘ wiederum löste das ‚Überzeugen‘ eventuell ab, weil sich in der Strafverfolgung das Beweisverfahren änderte und beispielsweise der Indizienbeweis gegenüber dem Zeugenbeweis an Bedeutung zunahm.¹⁴ Der Begriff des ‚Überzeugens‘ wurde damit frei für seine heutige nicht-juridische, rhetorische Bedeutung, in der das ‚-zeugen‘ ein gleichsam metonymisch zu nennender Restbestand ist.

Das Interesse dieser Studie gilt einerseits dem im Begriff des ‚Überzeugens‘ angelegten Aspekt der Quantität der Zeugen oder Zeugnisse und andererseits der Bedeutung des ‚Überzeugens‘ als des Überführens einer Irrlehre oder eines Unglaubens, die von der juristischen Bedeutung des Überführens abgeleitet ist. 1589 schreibt Johannes Pomarius (Johannes Baumgarten) in der *Groszen Postilla*, Christus habe einen Mann „seines unglaubens mit darzeigung seiner [...] wunden und negelmal überzeuget und gleubig gemacht“. ¹⁵ Durch das Zeugnis der Zeichen von Christi Heilstat ist der Mann in seinem Unglauben überführt. Gerade dieses Beispiel zeigt, wie sich der Begriff des ‚Überzeugens‘ von der Bedeutung, jemanden durch Zeugenbeweise einer Tat zu überführen, zu jener Bedeutung wandelt, die heute alleine

11 DWB, Bd. 3, Sp. 1086–1089.

12 Hartmut von Aue-Portal der Universität Trier, <http://hvauep.uni-trier.de/dictionary.php?q=context&letter=e&lemma=erziugen&grammar=swv> (letzter Zugriff 23.01.2015).

13 „so ich mich doch in das ergib/ nichts zu schreiben/ dann was ich vor gott erzeugen mag und darff.“ Paracelsus: *Grosse Wundartzney: Erster Theil ... , Von allen Wunden, Stich, Schuß, Brendt, Thierbiß, Beinbrüch, Hahn und Rab*, 1562 (Augsburg: Steyner 1536, unpaginiert), S. 36^v.

14 Siehe dazu den Beitrag von Benoît Garnot in diesem Band.

15 Johannes Pomarius: *Grosze Postilla*, Wittenberg 1589, I, 432^a; vgl. DWB, Bd. 23, Sp. 676.

gilt: jemanden mit einer gezielten Herstellung von Evidenz (in diesem Fall: einer „darzeugung“) bzw. mit glaubwürdiger Argumentation zu einer Meinung zu bringen bzw. Gewissheit in ihm zu erzeugen. Christus überführt mit dem zeigenden Verweis auf seine Wundmale einen Mann seines Unglaubens und macht ihn so gläubig, d. h. überzeugt ihn von der Wahrheit christlichen Glaubens. Genau diese doppelte Konnotation, ein Überführt-Werden als Objekt einer investigativen Maßnahme einerseits und ein Überzeugt-Werden als erkenntnisfähiges Subjekt auf dem Weg zum bekenntnisfähigen Subjekt andererseits, findet sich in Luthers Erklärung auf dem Wormser Reichstag.

Negative Zeugenschaft

Das Beispiel aus der *Groszen Postilla* ist für den Kontext dieser Studie auch deshalb aufschlussreich, weil hier von der Zeugenschaft des gemarterten Körpers die Rede ist, für welche die Deixis („darzeugung“) keine unerhebliche Rolle spielt. Die Zeugenschaft des gemarterten Körpers Christi spielt nicht erst im Auferstehungsnarrativ der Bibel eine Rolle: Sie beginnt mit dem Ecce Homo, einer veritablen Ausstellung des gefolterten Körpers durch Pilatus, der Christus nicht verurteilen will. Zudem präsentiert der römische Statthalter den Hohepriestern den dornengekrönten Christus und sagt ihnen dreimal, dass er ihn nicht zum Tode verurteilen kann, weil er keine Schuld an ihm findet (Lk 23, 4–22). Die christologische Deixis des gemarterten Leibes entspringt somit einem veritablen Rechtsdiskurs. Es ist dies das erste Zeugnis des Pilatus,¹⁶ welches in dieser Dreiteiligkeit die kurz zuvor erfolgte dreifache Verleugnung Christi durch Petrus spiegelt.¹⁷ Dass diese biblischen Episoden der Marterung des Leibes auch in der mittelalterlichen Rezeption als Szenarien von Zeugenschaft in den Fokus genommen wurden, zeigen die Texte mittelalterlicher Passionsspiele, wenn beispielsweise die Schergen Christus während der von ihnen vorgenommenen Dornenkrönung verhöhnen, die Dornenkrone als ein das Königtum Christi bezeugendes Ding benennen und dabei unfreiwillig die wahre Natur Christi bezeugen:

wan die dinge betzugen uns nu
das der im hymmel und uff erden
ein gekronter konig sal werden.¹⁸

¹⁶ Zum zweiten Zeugnis mit der Anfertigung des Kreuzestitulus siehe unten.

¹⁷ Die dreifache Verleugnung Christi durch Petrus ist eine indirekte Bezeugung Christi als Messias, da Christus sie vorhergesagt hat. Das Zeugnis besteht hier in der Erfüllung der Prognose. Dies ist insofern von Bedeutung, als dass Prophetie und Zeugnis in einem komplementären Verhältnis stehen: Während das Zeugnis eine Wahrheitsaussage über ein vergangenes Geschehnis ist bzw. sein soll, ist die Prophetie eine Wahrheitsaussage über ein zukünftiges Ereignis.

¹⁸ „Frankfurter Passionsspiel“, in: Richard Froning (Hg.): *Das Drama des Mittelalters. Zweiter Teil: Die Passionsspiele*, Stuttgart: Union 1881 (Deutsche National-Literatur 14,2), S. 355–532, hier Vers 3522–25; zit. nach: Jan-Dirk Müller: „Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel“, in: Claudia Öhlschlager/Birgit Wiens (Hg.): *Körper – Gedächtnis –*

Die Verhöhnung Christi und die ironisch aufgerufene Zeugenschaft der Dornenkrone, die für die Schergen im herabwürdigenden Gestus nur bedeuten kann, dass es sich bei Christus *nicht* um einen König handle, wird im Heilsplan zur wirklichen Zeugenschaft für die Passion Christi, mit der dieser die Menschheit erlöst. Diese Form der unfreiwilligen Zeugenschaft bezüglich des Leidens, Sterbens und Auferstehens des Christuskörpers ist bereits in der biblischen Passionserzählung Programm. Hierzu gehört eine weitere, Pilatus zuzuschreibende Zeugenschaft. Direkt vor der Kreuzigung lässt er einen Titulus oben am Kreuz befestigen, der Christus in den Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) als den König der Juden bezeichnet. Es wird explizit im Bibeltext vermerkt, dass sehr viele Juden den Titulus lasen, weil die Schädelstätte nahe an der Stadt lag. Die folgende Stelle ist paradigmatisch, was die neutestamentliche Zeugenschaft anbetrifft: Die Hohepriester wenden ein, Pilatus solle nicht etwa schreiben ‚König der Juden‘, sondern dass Christus lediglich behauptet habe, er *sei* der König der Juden. Die Antwort des Pilatus besiegelt dann heilsschriftlich ein gleichsam unwiderrufliches Zeugnis zum Königtum Christi: „Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben“ („quod scripsi, scripsi“, Joh. 19,22).

In ein weiteres unfreiwilliges Zeugnis ist der gleiche Pilatus verwickelt, der auf Geheiß der Hohepriester das Grab Christi versiegeln und es von Soldaten bewachen lässt. Es soll verhindert werden, dass die Jünger den Leib stehlen und behaupten, Christus sei auferstanden. Während der Moment der Auferstehung selbst im Narrativ der Bibel als Leerstelle verbleibt, öffnet ein Engel am Ostersonntag den versiegelten Verschluss des leeren Grabes: Die Soldaten sind nicht nur Zeugen dieser Erscheinung, sondern auch dafür, dass niemand den Leib gestohlen haben kann (Mt 27,62–28,7). All diesen Formen der Zeugenschaft ist das Moment der Überführung gemein: Die Zeugen ‚praktizieren‘ Unglauben und werden ihres Unglaubens überführt, wodurch sie selbst zu Zeugen werden. Interessant ist zudem, dass sie selbst die Zeichen und die Sprache des Zeugnisses produzieren (die Dornenkrone, die Marterzeichen am Körper, den Titulus, die Bewachung des leeren Grabes etc.). Diese Zeugnisstruktur ist eine absolut essenzielle für das Neue Testament, in dem sie nicht nur ergänzend neben der Augenzeugenschaft der Anhänger Christi steht, sondern durch letztere nicht ersetzt werden kann. Zwar sind die Anhänger diejenigen, die das Zeugnis schließlich als Apostel verbreiten, ihr Bericht jedoch wird gerade gestützt durch die Narrative, in denen die ‚Ungläubigen‘ zu unverdächtigen und somit verlässlichen Zeugen werden. Schließlich wird diese Zeugnisstruktur auch maßgeblich für die Blutzeugenschaft der Märtyrer: Produziert wird das Szenarium der Zeugenschaft nicht nur vom Märtyrer selbst, sondern auch von denjenigen, die den Glauben an Christus durch die Vernichtung des Körpers des Christen beseitigen wollen. In dem Handeln dieser ‚unfreiwilligen‘ Zeugen und den materiellen Bedingungen dieses Handelns liegt die Evidenzerzeugung über die christliche Wahrheit begründet. Es ist genau diese Evidenz, welche die Künstler

Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 75–92, hier S. 78.

gleichsam im Bild festschreiben, wenn sie all diese durch die genannte Zeugnisstruktur entstandenen Zeichen in Bilder umsetzen.

Es sei festgehalten, dass die oben deutlich werdende Verbindung von juridischer und religiöser Zeugenschaft, die bereits im Neuen Testament angelegt ist und dort quasi die alttestamentliche Evidenz des direkten Handelns Gottes ersetzt, in den christlichen Wissenskulturen und Wissensgemeinschaften ganz grundsätzlich eine Nachfolge findet. So gebraucht Luther die Bedeutungs dualität des ‚überzeugens‘ zwischen ‚jemanden einer weltlichen Straftat überführen‘ und ‚jemanden mittels eines Aufgebotes religiösen Wissens seines Irrtums überführen‘ absolut parallel.¹⁹

Mediale Akkumulation von Zeugenschaft

Es soll hier die Rede sein von Akkumulationen und Vernetzungen von Zeugenschaft in der Frühen Neuzeit, allerdings nicht im Kontext juridischer Zeugenschaft, sondern im Kontext des religiösen Wissens. Es geht weiterhin um einen Begriff von Zeugenschaft, der im Bild verhandelt und durch die Kunst in erkenntnistheoretischer Hinsicht verwaltet wird. Für Derrida waren ‚Zeugenschaft‘ und ‚Autorschaft‘ untrennbar verbunden; er geht zwar von einem Modell des juridischen Bezeugens aus, überträgt die Geste des Bezeugens jedoch auf das Medium. Seine Zeugnistheorie ist somit auch eine Medientheorie, die besagt, dass das verantwortliche Zeugnis mit der Poetik des Mediums vermittelt ist²⁰ und dass das Medium in diesem Fall auch die Performanz des Bezeugens leisten muss.²¹

Was hat das Bild mit Zeugenschaft zu tun? Für die Fotografie und den Film lässt sich das noch insoweit beantworten, als dass die Kamera und das sie bedienende Subjekt dem festgehaltenen Ereignis notwendigerweise beiwohnen und somit im Prozess des Ereignisses seine Zeugen werden. Ob das Bild es bezeugen kann oder ob der Fotograf das Ereignis durch die Fotografie bezeugt, ist allerdings eine sehr viel kompliziertere und auch umstrittene Frage. Aus dieser Perspektive lässt sich die Frage, ob ein Maler ein weit zurückliegendes Ereignis aus der christlichen Hagiographie in einem Gemälde bezeugen kann, dass wiederum notwendigerweise in den Details fiktiv ist, scheinbar leicht mit einer klaren Verneinung beantworten. Jedoch

19 Vgl. dazu die folgenden Textstelle: „Das ist nun der unterschied zwischen Christi reich und der welt Reich, das Christus alle leuthe zu sunder machet, aber er lests dobei nicht bleiben. Denn es folget drauff, das er sie absolviret. Die arme hure stehet in nöthen. Es ist kein schertz mitt ihr, sie ist der that überzeugt und sie wird fur dem richter verklaget.“ („Die erste Predigt über das achte Capit. am Sonnabend vor Michaelis gethan“ (1531), in: Martin Luther: *Werke*, Weimarer Ausgabe, 1883–2009, Bd. 33, Weimar: Böhlau 1907, S. 505b.

20 Nach Derrida gilt für den Autor-Zeugen: „tout témoignage engage une expérience poétique de la langue“; Jacques Derrida: *Poétique et politique du témoignage*, Paris: Herne 2005, S. 9.

21 Vgl. Jacques Derrida/Bernard Stiegler: *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris: Galilée 1996. Vgl. Michael Wetzl: „Der Denker als Zeitzeuge. Derrida über Zeugnis und Beweis“, in: Hans-Joachim Lenger/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*, Bielefeld: transcript 2007, S. 209–220, hier S. 212, zu Jacques Derrida: *Poétique et politique du témoignage* (Anm. 20).

bewegen wir uns hier nicht im Bereich von Zeitzeugenschaft oder juridischer Zeugenschaft, sondern unter den Bedingungen von christlich-religiöser Zeugenschaft, und diese ist im Wesentlichen von zwei Zeugenschaftskategorien geprägt. Zum einen sind dies die Zeugenketten einer Offenbarungsreligion, in denen immer nur das erste Glied der Kette im Prozess des Ereignisses selbst Zeuge wurde, d. h. einen direkten Zugang zu dem zu bezeugenden Ereignis hatte. Das nächste zeugende Subjekt wird Zeuge durch das Zeugnis der ersten Instanz der Kette, nicht durch das Ereignis selbst. Die zweite Kategorie ist das die Offenbarung beglaubigende Bekenntnis des Märtyrers oder auch des Eremiten, die im Gegensatz zum Wortzeugnis im Tatzeugnis, d. h. handelnd, von etwas Zeugnis ablegen. Hier spielt keine Rolle, ob sie bei dem zu bezeugenden Ereignis, zum Beispiel dem Heilstod Christi, Zeuge geworden sind. Damit hat der Künstler zwei Möglichkeiten, selbst den Status eines Zeugen zu beanspruchen: Entweder formuliert er ein Bekenntnis in der Anverwandlung der Sichtbarkeiten in seinem Bild an die Evidenz einer Blutzugenschaft oder er stellt sich explizit in eine Zeugenkette. In dieser geht es, wohlverstanden, nicht nur um das Tradieren des Zeugniswissens, sondern um den Gestus des Bezeugens jedes einzelnen Gliedes in der Kette. Zu betonen ist weiterhin, dass es beim religiösen Zeugnis nicht um Glauben geht, sondern um so verstandenes religiöses Wissen.

Der Maler kann bezüglich dieses religiösen Wissens ein Weiteres tun, ohne selbst explizit als Zeuge aufzutreten: Er kann die Rolle der Zeugenschaft innerhalb seiner Malerei diskursivieren, auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht. Und vor allem dann, wenn in der Malerei Augenzeugenschaft verhandelt wird, d. h., wenn jemand im Prozess eines Ereignisses Zeuge wird, um es im Bezeugen anderen vor Augen zu stellen, haben wir es mit Konstellationen zu tun, die es dem Maler unter Umständen nahelegen, auch den medialen Status der Malerei selbst zu reflektieren. Damit bewegen wir uns in einem Feld, in dem es explizit um eminente Fragen der Bild- und Kunsttheorie geht. Dies betrifft beispielsweise das Verhältnis von Malerei und Evidenz und lässt sich in der Regel eher in komplexen Kunstwerken nachweisen: D.h., die Frage nach der Diskursivierung der Zeugenschaft im Bild ist eine bildwissenschaftliche Frage, die an das mit Aspekten der Zeugenschaft operierende Kunstwerk gestellt werden muss. Die Fragen lauten im Folgenden entsprechend, wie im Bild/in der Kunst das Phänomen und die erkenntnistheoretische Rolle der Zeugenschaft diskursiviert wird, in Gestalt einer *méta-témoignage*,²² und wie diese Diskursivierung in der Kunst aktiviert bzw. bild- und kunsttheoretisch erweitert wird, um Aussagen über das Bild/die Malerei selbst zu treffen.

Dürers Tafel

In den letzten Jahren ist Dürers Tafel mit der Inserierung seiner selbst sowie des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Konrad Celtis als ein besonderer Ausdruck humanistischen Gedankenguts gewürdigt worden, im Anschluss an die Forschung Edgar

22 Vgl. Derrida, *Poétique et politique du témoignage* (Anm. 20), S. 18: „témoignage sur le témoignage“.

Bierendes, der die humanistischen Bestrebungen Friedrichs des Weisen als wichtigen Faktor des Werkes von Lucas Cranach d. Ä. herausgearbeitet hat.²³ Mir geht es hier weniger um die Frage, was genau an Dürers Tafel (Abb. 1) einem ‚humanistischen‘ Interesse geschuldet ist, sondern um eine genaue Analyse am Bildmedium selbst, wie hier ein Wissen um die christlichen Urszenen eines Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation generiert,²⁴ gespeichert, vermittelt und funktionalisiert wird. Ich setze dabei den Kontext eines bestimmten, auch humanistisch geprägten Erkenntnisinteresses und ein humanistisch geprägtes Selbstverständnis von kurfürstlicher Herrschaft aufseiten Friedrichs des Weisen voraus. So wie Friedrich mit verschiedenen Strategien durch Historiographen und Künstler eine ‚germanische Antike‘ innerhalb des sächsischen Territoriums und eine auf die versprengten Trojaner zurückgehende Genealogie seiner Herrschaft (re-)konstruieren lässt, bindet er mit der Reliquiensammlung die Generierung des Thesaurus Ecclesia an den Ort Wittenberg.

Wenn es galt, ein Bild mit der Reliquiensammlung in Verbindung zu bringen, welches eine ähnliche Akkumulation an Zeugenschaft leisten konnte wie die Sammlung selbst, und wenn nicht nur die Blutzeugenschaft der frühen Märtyrer, sondern der Akt weiterer Formen der Zeugenschaft gezeigt werden sollte, so eignete sich aus verschiedenen Gründen kein Bildtypus besser als die *Marter der Zehntausend*. Die Legende entstand im Hochmittelalter zur Zeit der Kreuzzüge und sollte vermutlich dazu dienen, die Motivation und Opferbereitschaft der Kreuzfahrer zu erhöhen. Dem Narrativ zufolge ließ sich um 140 n. Chr. eine 9000 Mann starke armenische Legion des Römischen Reiches unter Achatius nach dem Sieg einer Schlacht durch den Bischof Hermelaos am Berg Ararat taufen. Den Sieg hatte ihnen ein Engel samt ihrem eigenen Martyrium vorausgesagt. Durch dieses Bekenntnis herausgefordert, ließ der römische Kaiser Hadrian sie daraufhin durch sieben orientalische Fürsten foltern und töten. Der Legende nach ertrugen die Soldaten die Martern so unerschütterlich und standhaft, dass weitere tausend, die Zeugen dieser Massentötung wurden, sich bekehrten und mit den anderen in Dornen geworfen bzw. gekreuzigt wurden. Dieses Detail der Legende ist für eine Diskursivierung der Zeugenschaft in Dürers Bild nicht unwesentlich: Die tausend Augenzeugen werden durch die Blutzeugenschaft der 9000 ‚überzeugt‘, d. h. ihres Unglaubens mit einer schieren Übermacht des Zeugnisses überführt, um sich dann selbst in ein und demselben Narrativ vom Augenzeugen zum Blutzeugen zu wan-

23 Edgar Bierende: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München: Deutscher Kunstverlag 2002.

24 Bacon: „Humanism in Wittenberg“ (Anm. 3), S. 3. Angeregt durch Bierendes Analyse der Mythenbearbeitung am kursächsischen Hof zur Etablierung einer eigenen ‚antiken‘ Tradition, wertet er die Motivwahl der *Marter der Zehntausend* als Bezug auf „the earliest known history of the Holy Roman Empire of the German Nation in its ongoing struggle against the enemies of the faith“.

deln. Diese inhaltlichen Bildfiguren stehen für die Annahme, die ein Zeugnis erst zu einem solchen macht, im Sinne von Derridas *counter-signature*.²⁵

Die Legende selbst hat über das Martyrium als Massenphänomen hinaus einen besonderen Konnex zur Thematik der Zeugenschaft. Man vermutet, dass das Motiv des Sturzes in die Dornen von einem römischen Strafritual abgeleitet ist: Straftäter, die falsches Zeugnis abgelegt hatten, wurden vom Tarpejischen Felsen hinuntergestoßen.²⁶ Im Narrativ der christlichen Legende wandelt sich das von Hadrian innerhalb des römischen politisch-religiösen Systems unterstellte ‚falsche Zeugnis‘ zum geltenden Zeugnis des wahren Gottes, durch eine Blutzugenschaft sehr vieler Zeugen, deren Zahl sich gar durch eine Über-Zeugung im Akt der Blut-Bezeugung erhöht. Für den *martyr* gilt die gleiche Inversionsstruktur wie bei den oben analysierten Bibelstellen: Die Bekenner sollen sichtbar für ihr angeblich falsches Zeugnis bestraft werden, womit aber dann ein wahrhaftiges, echtes Zeugnis generiert wird.

Auf den ersten Blick erscheint die Tafel Dürers als ein von einem *horror vacui* geprägtes Werk. Die gesamte Bildfläche ist mit Szenen der Martyrien gefüllt, von denen keine als Hauptszene das Auge für einen Moment still stellen könnte. Dürer und Celtis sind als der *historia* nicht zugehörige Bildfiguren als das entscheidende Kompositionselement in das Zentrum gesetzt. Sie werden mit relativ viel Freiraum umschlossen, was an den wenigen Überschneidungen mit anderen Figurengruppen deutlich wird, und stechen zudem durch das Alleinstellungsmerkmal ihrer zeitgenössischen, schwarzen Kleidung heraus (Abb. 2). Wir lassen den Blick von der zentralen Gruppe ausgehend schweifen, d. h., dass unser ‚Sehen‘ ein durch diese Gruppe vermitteltes ‚Sehen‘ ist. Trotzdem kann man in den zusammengesetzten, sie umgebenden Marterszenarien eine gewisse Ordnung ausmachen. Die Figurengruppe des unteren Registers hat in etwa den gleichen Maßstab: Hier werden verschiedene Einzelmartyrien gezeigt, die an Christus selbst und den Aposteln orientiert sind. Am linken Rand sieht man zwei Gekreuzigte, von denen einer eine Dornenkrone trägt. Karel van Manders Aufmerksamkeit wurde derart von dem christusähnlichen Gekreuzigten angezogen, dass er die Tafel als „Kreuzigung“ mit „vielen anderen Martern“²⁷ beschrieb. Rechts daneben bereiten die Schergen weitere Kreuzigungen vor: Ein Mann, der gerade entkleidet wird, scheint mit einem weiteren christusähnlichen Märtyrer mit Dornenkrone zu verhandeln und erinnert so an den guten Schächer. Die doppelte Betonung der Dornenkrone verweist auf die wichtigste Reliquie, den Dorn in der Reliquiensammlung. Zugleich ist die Ver-

25 Peter Brunette/David Willis: „The Spatial Arts. An interview with Jacques Derrida“, in: dies.: *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge 1994, S. 19.

26 Der Berg auf Dürers Tafel gleicht in verblüffender Weise dem Tarpejischen Felsen – ob Dürer diese Zusammenhänge klar oder auch in Hinblick auf sein Werk wichtig waren, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wenn es kein Zufall ist, wäre denkbar, dass er einen Bezug zu Rom setzen wollte – das wäre aber weiter zu untersuchen.

27 „Ferner hat er [Dürer, H. S.] im Jahr 1507 Adam und Eva in Lebensgröße gemalt und im Jahre 1508 eine Kreuzigung oder ein Martyriumbild mit der Kreuzigung Christi und vielen anderen Martyrien.“ Carel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 mit Anmerkungen von Hans Floerke, München: Müller 1906, S. 58.

Abb. 1 Albrecht Dürer, Marter der Zehntausend, 1508, Öl auf Holz (auf Leinwand übertragen), 99 × 87 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

ähnlichung der Martyrien mit dem Tod Christi²⁸ ein probates Mittel, das Martyrium als expliziten Zeugungsakt bezüglich der Passion Christi bildevident in Szene zu setzen. Vor dieser Gruppe ist ein Mann mit Augenbinde im Begriff wie beispielsweise Paulus mit dem Schwert enthauptet zu werden; ein weiterer Enthaupteter

28 Vgl. Peter Skrine: „Dürer and the Temper of his Age“, in: Charles R. Dodwell (Hg.): *Essays on Dürer*, Manchester: University Press 1973, S. 24–42, hier S. 32.

Abb. 2 Konrad Celtis und Albrecht Dürer (Detail Abb. 1)

liegt zu seinen Füßen. Auf der rechten Seite werden Männer unter den Befehlsges-
ten der Turbane tragenden persischen Fürsten erschlagen.

Im Mittelgrund beginnt rechts von der Dürer-Celtis-Gruppe ein langer Zug von
Märtyrern, die von den Schergen auf den Berg im Hintergrund getrieben werden.

Links von Dürer und Celtis führt ein Bischof eine Reihe von Menschen an und scheint mit einem der Befehlshaber zu debattieren. Auch in diesem Register gibt es wie im Vordergrund eine Art isokephalische Reihung der Köpfe, in die hier die Querbalken der Kreuze einbezogen sind, was dem Bild ebenfalls eine gewisse Ordnung verleiht.

Den Hintergrund beherrscht der Berg: Auf seiner Vorderseite kommt der um den Felsen herumgeführte Menschenzug wieder zum Vorschein, die Märtyrer werden von hier nach unten gestoßen und von den Dornen aufgespießt, dem Text der Legende entsprechend.²⁹ Die sichtbaren, freien und unbelaubten Dornenzweige lenken die Aufmerksamkeit auf die Analogie zwischen diesen und den Dornenkronen des Vordergrunds: Dürer weist an dieser Stelle auf eine weitere Christoformitas hin. Zudem erscheinen auch hier weitere Tötungsarten: Die Märtyrer werden gesteinigt, gezeißelt und mit Speisen, Lanzen und Messern erstochen. Sehr auffällig ist, dass von dem Leichenberg in den Dornen mehrere Rinnsale Blutes nach vorne und unten fließen, an denen ein Hund leckt (Abb. 2). Trotz der Fülle an Figuren wirkt die Darstellung sehr geschlossen, weil keine Bewegung aus dem Bild, über den Rahmen hinweg führt – im Gegenteil, es gibt eine Fülle an Rahmenfiguren, die alle zur Mitte gewandt sind: im Hintergrund oben Pferd und Reiter, der Gekreuzigte unten links, auf der rechten Seite unten mehrere Folgen aus dem Gefolge Hadrians bzw. des ihn vertretenden Befehlshabers.

Das Bild Dürers folgt weder dem Narrativ der spätmittelalterlichen Überlieferungen noch früheren bildlichen Fassungen der Legenden, sondern bildet eine eigene Logik und Struktur aus. Frühere bildliche Darstellungen zeigen lediglich den Tod der Märtyrer in den Dornen, weil dies eine Art Alleinstellungsmerkmal der Legende ist. Anders verfährt Dürer: Es gibt kaum eine Tötungsart in den Martyriologien und in der Hagiographie, die Dürer nicht abgebildet hätte; er beschränkt sich hier auch nicht auf die diversen Folterungen in den komplexeren Legendenüberlieferungen des 15. Jahrhunderts. Der Bildtypus eröffnete die Möglichkeit, Martyrien in all ihren denkbaren Formen in Szene zu setzen, den Akt der Blutzeugenschaft selbst in all seinen grausamen Facetten. Es geht nicht nur um die Vielzahl an Zeugen, sondern auch um die Vielzahl an möglicher (Blut-)Zeugenschaft in Form von unterschiedlichen Martern.

Die *Marter der Zehntausend* ist ein ausgesprochen vielfiguriges Bild; zu sehen sind etwa 120 Figuren. Dürer versucht als erster, das Ereignis quasi *in totum* zu zeigen, was nur in einem mit dem Berg verbundenen Kunstgriff möglich ist. Er deutet in seiner Wahl der Komposition an, dass sich alle 10.000 Märtyrer, wenn auch zum allergrößten Teil verdeckt, im Bild befinden. Im Mittelgrund nimmt ein

29 Dürer konnte sich folgender Quellen bedienen: *Heiligenleben* (1472, gedruckt von G. Zeuner, Augsburg); *Passional-Das ist der Heiligen Leben* (1488, A. Koberger, Nürnberg); Bamberger Vollbrevier (1484). Vgl. Friederike Klauner: *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien – 4 Jahrhunderte europäischer Malerei*, Salzburg: Residenzverlag 1978, S. 70. Vgl. dazu und zu der Identifizierung des Bischofs Hermelaos (und nicht Achatius) Christoph Stöcker: „Dürer, Celtis und der falsche Bischof Achatius. Zur Ikonographie von Dürers ‚Marter der Zehntausend‘“, in: *Artibus et Historiae* 5 (1984), S. 121–137.

Menschenzug seinen Anfang, der um den Berg herum und auf ihn hinauf geführt wird, und an dessen Ende die Märtyrer in die besagten Dornen und auf aufgestellte Spieße geworfen werden. Virtuell befinden sich alle Märtyrer im Bereich des Bildraumes, wenn auch die größte Anzahl durch den Felsen ‚verdeckt‘ ist. Die zahlreichen, in den schriftlichen Fassungen der Legende nicht verbürgten Tötungsarten müssen im Kontext der Reliquiensammlung gelesen werden: Die *Marter der Zehntausend* ruft als bildliches Zeugnis alle Märtyrerreliquien der Sammlung auf. Oder anders formuliert: Das bildliche Zeugnis steht als stellvertretende Repräsentation für die Zeugenschaft der in der Reliquiensammlung vertretenen Märtyrer, d. h. eine Zeugenschaft, die in der Heiltumsweisung aktualisiert wird.

Die Legende und der Bildtypus bieten aber noch ein Weiteres, das die Thematik des Zeugens besonders hervorhebt: Das Blutzeugnis der 9000 Märtyrer führt bereits in der Legende selbst zu einer Annahme des Zeugnisses durch die 1000 Augenzeugen der Martern, die ihrerseits durch ihre Augenzeugenschaft zu ‚Überzeugten‘ werden, und zwar ganz in der Bedeutung des Überzeugens als Überführen. Durch das kumulative Blutzeugnis der Legionäre werden sie ihres Unglaubens überzeugt, d. h. überführt, und werden ihrerseits im Martyrium zu Blutzeugen. Es ist vermutlich dieses Narrativ gemeint, wenn der Bischof Hermolaos (Achatius von Melitene) an der Spitze seines Gefolges mit einem der Schergen debattiert. Doch selbst der Betrachter des Bildes ist als Augenzeuge angesprochen: Auch wenn ihm aufgrund seines Bekenntnisses keine Verfolgung droht, soll er doch durch die Akkumulation von Zeugenschaft in die Zeugenkette eintreten oder gar seines eigenen (latenten) Unglaubens ‚überzeugt‘ werden.

Dass Dürer und Konrad Celtis nun inmitten der Darstellung als bildliche Figuren der Zeugenschaft auftreten, ist keine neue Feststellung. Für sie gilt, was für Selbstbildnisse in Assistenz innerhalb von Historienbildern generell zu konstatieren ist: Der Maler (Zeichner, Bildschneider etc.) legt im Selbstporträt nicht nur seine Signatur an, um sich als den Schöpfer des vom Betrachter Gesehenen zu deklarieren, sondern suggeriert, vor oder vielmehr im Schöpfungsakt Zeuge der dargestellten Historie geworden zu sein. Seine bildkörperliche Präsenz und sein Blick auf die Szene bilden das ab, was im Englischen mit dem Verb *to witness* auch abgedeckt wird (Zeuge von etwas werden). Gleichzeitig jedoch ist er der alleinige Hervorbringer der (fingierten) Szenerie, d. h., er bezeugt sie in diesem Hervorbringen – im Englischen entspricht dieses Bezeugen sowohl *to witness* als auch *to testify*. In der einen Figur fallen entsprechend beide Formen bzw. Stadien der Zeugenschaft in eins, verbunden mit einer Manifestation einer *Gleichzeitigkeit* des Momentes der sich ereignenden Augenzeugenschaft und der (eigentlich nachfolgenden) Bezeugung des Gesehenen. Dass dies überhaupt möglich ist, bedingt der Status des Bildes und seine Medialität. Oder anders gesagt: Nur im Medium des Bildes ist es möglich, dass eine Figur Zeuge eines Ereignisses wird und *damit* zugleich und unmittelbar bezeugt.

Im Unterschied zu den meisten Selbstbildnissen in Assistenz steht Dürer hier mit seinem Begleiter unübersehbar im Zentrum des Bildes. Ernst Ullmann charak-

Abb. 3 Signatur Dürers (Detail Abb. 1)

terisierte diese Selbstbildnisse wie folgt: „[E]r [Dürer] ist es, der die Vision geschaut hat und der ihr Gestalt verlieh.“³⁰ Dürer trägt einen Stab, in dessen Gabelung ein Zettel eingeschoben ist, der die Signatur des Bildes trägt. Dieser Stab entspricht in seiner Machart den Botenstäben, in denen schriftliche Botschaften überbracht wurden und der als rechtssymbolisches Zeichen die Gültigkeit und Authentizität der Botschaften verbürgt.³¹ Seit sich die schriftliche Botschaft an Stelle der mündlichen durchgesetzt hatte, waren diese von der Kirche geweihten Stäbe oben gegabelt; das in diese Gabel gesteckte Schriftstück stand somit in medialer, materieller und symbolischer Hinsicht auch in kirchlichem Schutz. Dürer spielt auch mit dem Zettel selbst auf diese Praxis an, da der Zettel hier zwar entfaltet zur Erscheinung kommt, durch die Faltung des Papiers aber die übliche geschlossene Überbringung andeutet. Der Text lautet: „Iste faciebat anno domini 1508/Albertus Dürer alema-

30 Ernst Ullmann: „Albrecht Dürer: Die Entwicklung seines Selbstbewusstseins im Spiegel von Selbstbildnissen und Schriften“, in: Irving Lavin (Hg.): *World Art. Themes of Unity in Diversity* (Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art), University Park: Pennsylvania State University Press 1989, Bd. 2, S. 493–496, hier S. 494.

31 Vgl. Hugo Kehr: *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin: Gebr. Mann 1934, S. 51. Vgl. auch Münch: *Saints amidst the Inferno* (Anm. 1), S. 645.

nus/AD“ (Abb. 3).³² Das „iste“ erscheint – vom Rest des Textes abgetrennt – links vom Stab und entspricht damit dem Weisegestus des Konrad Celtis, der auf eine der Hauptszenen nach links weist, auf den Disput zwischen einem der Befehlsträger des Massakers und dem gefesselten Bischof sowie auf die beiden Gekreuzigten links am Bildrand. „Iste“ ist das, was vom Künstler bezeugt wird, der Inhalt der ‚Botschaft‘. Sie ist von ihm doppelt signiert, denn die ausführliche Signatur selbst ist wiederum mit dem Künstlermonogramm signiert. Hier allerdings wird auch deutlich, dass der Bote quasi seine eigene Botschaft überbringt: Während der geweihte Botenstab in der Regel beglaubigt, dass Signatur und Siegel tatsächlich von einem fürstlichen Absender stammen, ist Dürer hier Sendbote und Absender zugleich. Yvonne Yiu hat darauf hingewiesen, dass Dürers Signierstab den auf der Bildfläche unmittelbar benachbarten Folterwerkzeugen ähnelt, insbesondere dem großen Hammer unterhalb der ‚Botschaft‘.³³ Sie schließt daraus, dass die Signatur ‚Dies hat Albrecht Dürer gemacht‘ sich nicht nur auf das Bild, sondern in gewissem Sinne auch auf das Massaker im Bild bezieht: Dieses Massaker hat Dürer mit seinen Malwerkzeugen angerichtet. Daher sei auch nicht gemeint, dass Dürer das Martyrium der 10.000 als Augenzeuge bezeuge, sondern er bezeuge nur das mit seinen Werkzeugen von ihm bearbeitete Medium selbst. Diese These ist, wie ich finde, in medientheoretischer Hinsicht von einer bestechenden Eleganz. Yiu blendet jedoch den Zusammenhang des Bildes mit der Reliquiensammlung aus. Innerhalb dieser sind die Marterwerkzeuge selbst keine Werkzeuge mehr, sondern heilige Dinge, die mit den Körpern in Berührung gekommen und deshalb Behältnisse der göttlichen *virtus* sind. Bei der Heilumsweisung wird diese *virtus* für den Sündenablass gegenwärtig und wirksam gemacht. Dürer betont diese Verbindung von Werkzeugen und Märtyrerkörpern, indem er sehr auffällig das Blut an den Werkzeugen sichtbar macht. Besonders gut ist dies an dem überdimensionalen hölzernen Hammerwerkzeug rechts von Dürer zu erkennen, dessen Holzoberfläche vom Blut bedeckt ist und das so eine Analogie zur hölzernen Bildtafel bildet, die Dürer mit Farben bedeckt hat. Gleichzeitig fließt das Blut aus den Körpern über den Boden bzw. über die Tafel, in Figurationen, die ebenfalls der Form der Werkzeuge gleichen. Das zeugende Blut der Märtyrer ist die zeugende Farbe Dürers, die er mit seinen Werkzeugen zu einer Offenbarung verdichtet. So macht das Bild in einem komplementären Sinn den Akt der Zeugenschaft sichtbar; es diskursiviert Zeugen-

32 Dass Dürer hier ‚alemanus‘ (süddeutsch) und nicht ‚germanus‘ schreibt, hängt eventuell mit einem Dürer-Epigramm des Konrad Celtis zusammen, in dem Celtis Dürer („Alberte, Almanis pictor clarissimae terris“) als zweiten Phidias und zweiten Apelles nennt, der die Maler der anderen europäischen Länder weit überträfe. Das Epigramm mit Übersetzung bei Jörg Robert: „Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der Germania illustrata“, in: *Der frühe Dürer*, Ausstellungskatalog hg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2012, S. 65–77, hier S. 71.

33 Vgl. Yvonne Yiu: „Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: Wolfram Drews/Heike Schlie (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München: Fink 2011, S. 247–270, hier S. 259.

schaft mit diversen Strategien, macht sie zum Thema: Letztlich ist es doch das Bild, die mit Farbe bestrichene Tafel, die zeugt.

Das Konzept einer Zeugenschaft des Künstlers, die Dürer hier auf verschiedenen Ebenen formuliert, ist nicht einfach zu fassen. Die Kombination einer Augenzeugenschaft, einer Ortszeugenschaft an der räumlichen Kreuzung der Geschehnisse mit der von Yiu angesprochenen Bezeugung des Mediums durch die Angleichung von Signaturstab und Marterwerkzeugen könnte darauf hin deuten, dass das Hauptanliegen des Bildes für Dürer darin bestand, ein bildliches Modell der künstlerischen Zeugenschaft zu erarbeiten.

Es spricht vieles dafür, dass er dieses Modell in Dantes (*Divina Commedia*) gefunden hat. Die Vermutung, dass die Inserierung des Doppelporträts von Dante inspiriert ist, äußerte vor Wilhelm Waetzoldt,³⁴ Peter Skrine,³⁵ Friederike Klauner,³⁶ Brigitte Roux³⁷ und Birgit Ulrike Münch³⁸ zuallererst Hugo Kehrer, der als einziger in den Vorbildern sehr konkret und meines Erachtens naheliegend und zutreffend die Illustrationen Botticellis zur *Commedia* sah,³⁹ was danach niemand mehr aufgegriffen hat.⁴⁰ Die entsprechenden Illustrationen Botticellis, die Dürer kurz vor der Arbeit an diesem Bild auf seiner zweiten Italienreise in Florenz gesehen haben muss, sprechen für die gezielte Übernahme einer poetischen bzw. bildlichen Konstellation, in der der Autor von einem (toten) Dichter durch ein zu bezeugendes Szenarium geführt wird. Besonders deutlich wird dies am Blatt zum achten Höllenkreis (Hölle, XVIII. Gesang): Die linke Figurengruppe Dante/Vergil entspricht formal so eindeutig der Gruppe Dürer/Celtis, dass es sich kaum um einen Zufall handeln dürfte (Abb. 4). Konrad Celtis, der am 4. Februar 1508 verstorbene Freund, Humanist, Historiograph und nicht zuletzt Dichter (*poeta laureatus*) ist

34 Wilhelm Waetzoldt: *Dürer und seine Zeit* (1935), London: Allen & Unwin 1938, S. 38 („wandelt das Freundespaar durch die Hölle der Menschenquälerei wie Dante und Vergil durch die Schrecken der Hölle?“).

35 Skrine: „Dürer and the Temper of his Age“ (Anm. 28), S. 33.

36 Friedrike Klauner: „Gedanken zu Dürers Allerheiligenbildern“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 75 (1979), S. 57–92, hier S. 61.

37 Brigitte Roux: „Nel mezzo de cammin. Dürer et Celtis, témoins du Martyre des dix mille chrétiens“, in: Carolin Behrmann/Elisabeth Priedl (Hg.): *Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, München: Fink 2014.

38 Münch, „Saints amidst the Inferno“ (Anm. 1), S. 654–659.

39 Kehrer: *Dürers Selbstbildnisse* (Anm. 31), S. 50: Dürer „hat sich nicht allein in dieses mordende Gewühl hineingewagt, in Begleitung des treuen Pirckheimers schreitet er hindurch – wie Dante mit Vergil.“ In der hier gesetzten Fußnote nimmt er an, dass Dürer sowohl Dante gelesen als auch die Entwürfe Botticellis zu der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481 gesehen habe. Münch sieht als Vorbild für die Gruppe die Holzschnittillustration zu Dantes *Commedia* von 1481, erwähnt aber nicht die entsprechenden Entwürfe Botticellis. Münch: „Saints amidst the Inferno“ (Anm. 1), S. 657 und Fig. 13. Meines Erachtens muss Dürer die Entwürfe selbst gesehen haben, da die Holzschnitte nur Ausschnitte der Entwürfe zeigen und die Verähnlichungen der Märtyrer und der in der Hölle Gemarterten nur so zu erklären sind.

40 Klauner sieht als direktes Vorbild das Selbstbildnis Luca Signorellis mit Frau Angelico im Fresko mit der Geschichte des Antichristen im Dom von Orvieto, welches ebenfalls auf das Modell Dante/Vergil zurückgehen soll, was ich formal weniger überzeugend finde; vgl. Klauner: „Gedanken zu Dürers Allerheiligenbildern“ (Anm. 36), S. 61.

Abb. 4 Sandro Botticelli, Illustrationen zu Dantes „Divina Commedia“, 18. Gesang des Inferno, um 1482-1490, Feder auf Pergament und Deckfarben, 32,3 x 47 cm, Berlin SMPK, Kupferstichkabinett

Dürers Führer durch die Landschaft der Martern. Friedrich der Weise hatte sich bei Friedrich III. dafür eingesetzt, Celtis mit dem Titel ‚Poeta Laureatus des Römischen Reiches‘ zu versehen, als dem ersten ‚deutschen‘ Dichter.⁴¹ So fällt es Celtis in der Nachfolge Vergils zu, den Künstler zu begleiten und seine Vision zu kommentieren. Er ist es, der auf die Kreuzigung am linken Bildrand weist, während im Vorbild Vergil den Weisegestus ausführt (Abb. 2 und 5).

Es gibt weitere formale Anregungen für verschiedene gemarterte Figurengruppen, die Dürer gerade aus diesem Blatt gezogen haben kann: Dies gilt besonders für die Bildfiguren am Fuß des Berges (Abb. 6-8). Da es im Wesentlichen um ein Modell der Zeugenschaft des Künstlers ging, mit dem überzeugend sichtbar gemacht werden kann, was man sonst nicht erfahren kann, war die Divergenz des gemarterten Märtyrerkörpers und des gemarterten Sünders bei der Übernahme der Ikonographie wohl unproblematisch. In semantischer Hinsicht ist zwischen den Martern in der Hölle und den irdischen Martern an Heiligen ja eher von einer

41 Vgl. dazu Erwin Panofsky: „Conrad Celtes and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification“, in: *Art Bulletin* 24 (1942), S. 39–54, hier S. 41. Wie wichtig dieser Titel für Celtis war, zeigt der entsprechende selbstbewusste Verweis auf dem Titelblatt des *Quatuor liber amorum* mit der Edition von Celtis' Liebeslegien. Vgl. dazu Robert: „Dürer, Celtis“ (Anm. 32), S. 65 f.

Abb. 5 Vergil und Dante (Detail Abb. 4)

Inversion zu sprechen: Beides ist aber vom Dichter/Maler in seiner jeweiligen Kunst zu bezeugen.

Dass Dürer hier ein Dante'sches Modell des Erkennens bzw. der Wissensübermittlung aufgreift, ist innerhalb eines Engagements zu sehen, das ihn mit Celtis verband. Die deutschen Humanisten waren bestrebt, die eigene Kunst und Kultur als legitime Nachfolge der römischen bzw. früheren italienischen Kultur herauszustellen: Neben der politischen *translatio imperii* gelte auch eine *translatio studii* bzw. *translatio artium*.⁴² Wie sehr die methodologischen Bemühungen dabei auf Konzepten der Zeugenschaft beruhen, hat Jörg Robert gezeigt, der die Methodik mit Begriffen wie ‚Empirie‘, ‚Autopsie‘ und ‚Erfahrung‘ belegt und mit einem Zitat aus der Praefatio der *Amores* (Quatuor libri amorum) des Celtis belegt, in der auf ein anderes Werk, die *Germania illustrata*, verwiesen wird:

Es gibt genug Leute, die sich rühmen, Gallien, Spanien, Polen, Ungarn, ja sogar die Länder in Übersee bereist zu haben. Ich aber halte einen deutschen Philosophen für ebenso rühmenswert, der die Grenzen seines Sprachraums, die verschiedenen Bräuche, Gesetze, Sprachen, Regionen, das Aussehen schließlich, die Affekte und die verschiedenen körperlichen Eigenheiten selbst gesehen und beobachtet hat.⁴³

Die Philosophen sind demnach entdeckende *peregrinatores*,⁴⁴ die von dem Erfahren zeugen, und bereits Robert hat darauf verwiesen, wie sehr sich die Medialisierungen von Celtis' Begriff einer ‚Germania‘ und von Dürers Reisen ähneln. Die

⁴² Robert: „Dürer, Celtis“ (Anm. 32), S. 66.

⁴³ Conrad Celtis: *Amores* (1502), hg. von Felicitas Pindter, Lipsiae: Teubner 1934, Praefatio § 53, zit. nach: Robert: „Dürer, Celtis“ (Anm. 32), S. 67. Zur Bedeutung des Reisens und der Reiseliteratur für die Entwicklung eines Konzepts von Augenzeugenschaft vgl. Andrea Frisch: *The Invention of the Eyewitness. Witnessing and Testimony in Early Modern France*, Chapel Hill, NC: U.N.C. Dep. of Romance Languages 2004.

⁴⁴ Vgl. Robert: „Dürer, Celtis“ (Anm. 32), S. 75.

Abb. 6 Von Teufeln geführte und gemarterte Figuren in Botticellis Illustration
(Detail Abb. 4)

Abb. 7 Gemarterte Figuren auf Dürers Tafel (Detail Abb. 1)

Abb. 8 Von den Schergen geführte und gemarterte Figuren auf Dürers Tafel
(Detail Abb. 1)

Erschließung des Ereignisses der *Marter der Zehntausend* ist als ein von Dürer und Celtis bereister Ort formuliert, an dem eine Erfahrung möglich ist, von der wiederum berichtet und gezeugt werden kann. Das Motiv der ‚Reise‘ ist hier wichtig, weil es für eine authentische Erfahrung steht, die nicht durch ‚Miterleben‘ charakterisiert ist, sondern in einer Beobachtung des Geschehnisses am Ort selbst besteht. André Chastel hat die zentrale Stellung Dürers und Celtis‘ mit dem Status Dürers als Visionär oder Träumer bezeichnet, der von der Vision bzw. dem Traum umgeben ist.⁴⁵ Doch ‚Vision‘ wäre auch und viel sinnvoller von der Peripherie des Bildes her möglich. Die zentrale Stellung der Figurengruppe Dürer/Celtis versinnbildlicht vielmehr, dass das Dargestellte nur durch den vom Künstler vollzogenen Akt des Durchschreitens des Ereignisses für den Betrachter offenbar werden kann. Für das

⁴⁵ André Chastel: „Zu vier Selbstbildnissen Albrecht Dürers aus den Jahren 1505 bis 1511“, in: Ernst Ullmann (Hg.): *Kunst im Aufbruch*, Leipzig: Karl-Marx-Univ. 1972, S. 37–46, hier S. 43.

‚Durchschreiten‘, das dem ‚Bezeugen‘ vorausgehen muss, ist der von Wilhelmy beschriebene klare räumliche Zusammenhang aller Szenen notwendig, der in Dürers Holzschnitt mit der *Marter der Zehntausend* (um 1497) noch nicht gegeben war.⁴⁶ Es sei hier bezüglich der Verschmelzung des Reise- und des Erkenntnismotivs noch angemerkt, dass Dante selbst mit dem Dante/Vergil-Narrativ auf die Funktionsstelle des ‚Angelus Interpres‘ zurückgreift, die lange vor Dante in apokryphen Apokalypsen und Himmelsentrückungen etabliert wurde und sowohl im Judentum als auch im Christentum eine religiös vermittelnde Rolle spielte. In diesen Jenseitsreisen treffen die entrückten Visionäre auf Engel, die sie auf ihrer Reise führen und ihnen Fragen zu dem bereisten Ort und ihren Sinnzusammenhängen beantworten.⁴⁷ Insofern steht Dürers Inventio in einer Tradition von Zeuggennarrativen mit einer doppelten Struktur. Der Visionär (z. B. Henoch im *Wächterbuch* des *Ersten Henochbuchs* oder Paulus in der *Paulusapokalypse*)⁴⁸ wird entrückt, um im Folgenden (als ‚Schriftsteller‘) vom Himmel und seinen Offenbarungen zeugen zu können. Der Engel fungiert einerseits als Führer in der Situation des Zeuge-Werdens und vermittelt dem Zeugen zusätzlich ein Wissen über das unmittelbar Erfahrene; der Engel ist entsprechend – nach Matthias Däumer – als „Zeugenschaftshelfer“⁴⁹ zu bezeichnen. Dante stellt insofern eine Inversion her, indem er sich einerseits in die Nachfolge der jüdischen und christlichen Visionäre stellt, sich aber nicht von einem Engel durch die Hölle führen lassen kann, was ihm die Möglichkeit eröffnet, sich innerhalb der Diegese mit dem Führer Vergil in eine zweite Nachfolge zu stellen, in die der antiken Dichtung. Dürer wiederum schließt einerseits an die Zeugenstruktur des Visionären und der Jenseitsreise an, stellt sich aber als ‚Autor‘ oder vielmehr ‚Bildsteller‘ wiederum künstlerisch in die Nachfolge Dantes und seinen Dichterfreund Celtis in die Nachfolge Vergils. Bei Dante und bei Dürer geht es um auf künstlerischem Wege zu produzierende Erkenntnis, die in sich die Marker der alten, doppelten Zeugenkonstellation trägt.

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf die wenigen Überschneidungen der Konturen der Dürer-Celtis-Gruppe zu verweisen. Rechts überschneidet allerdings das überdimensionale Hammerwerkzeug den Mantel Dürers und geht eine formale Verbindung mit seiner Signatur ein, rechts ist es der Weisegestus eines der Wider-

46 Petra Wilhelmy: *Studien zur Zeitgestaltung im Werk Albrecht Dürers*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1995, S. 62.

47 Zum Angelus Interpres siehe den Beitrag von Matthias Däumer in diesem Band. Vgl. dazu auch ders.: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 249 ff. und, spezifischer, ders.: „*arcana verba quae non licet homini loqui*“. Tabuisierung und visionäre Bezeugung in der *Paulusapokalypse*“, in: Alexander Dingeldein/Matthias Emrich (Hg.): *Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2015, S. 159–186. Zum Angelus Interpres und zum Engel als Reisebegleiter vgl. zudem Michael Mach: *Entwicklungsstadien des jüdischen Engelglaubens in vorrabbinischer Zeit*, Tübingen: Mohr 1992, S. 142–146.

48 Zur *Paulusapokalypse* vgl. Däumer: „*arcana verba*“ (Anm. 47), S. 174; zum *Wächterbuch* vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

49 Däumer: „*arcana verba*“ (Anm. 47), S. 174.

sacher des Bischofs Hermelaos, der den Weisegestus des Konrad Celtis spiegelt. Dies sind die Schlüsselfiguren eines ‚Interagierens‘ zwischen *historia* einerseits und ihrer verbürgenden Medialisierung und Bezeugung andererseits. Dies ergibt insofern Sinn, als dass das Bild in der Reliquiensammlung mit den Marterwerkzeugen und den Knochen der Heiligen in einer bestimmten, gegenseitig wirkenden Konstellation von Zeugenschaft steht – ob das Bild auch in entsprechende Performanzen einbezogen war, muss hier offenbleiben. In der Sammlung steht das Bild als historisierende Metonymie für die Versammlung der Märtyrer, ihrer Martyrien und der Märtyrerwerkzeuge, die ihre Körper durchdrungen hatten. Gleichzeitig werden auch geographische bzw. topographische Überblendungen ins Bild gesetzt, wenn der Ararat in der Gestalt eines ‚weißen Berges‘ mit ‚Wittenberg‘ in Verbindung gesetzt wird.⁵⁰ In diesem Zusammenhang wäre zu überlegen, ob die Reliquien bzw. (auch figürlichen) Reliquiare, die als Akteure in der *Heiltumsweisung* in ‚Gängen‘ auftreten, ebenfalls als *peregrinatores* zu bezeichnen wären, die an den Ort Wittenberg gelangt sind, um dort die Zeugenschaft der Heiligen fortzusetzen und zu aktualisieren.

Die Bedeutung des Bildes zur Wissensübermittlung hat Dürer selbst in seinem kunsttheoretischen Schrifttum explizit formuliert und dabei Termini verwendet, die dem ‚Zeugen‘ zumindest verwandt sind. Die Gemälde zeigen ein Wissen und Möglichkeiten der Erkenntnis an: „Dan dy kunst des molens wärt geprawcht jm dinst der kirchen vnd dordurch *angetzeigt* daz leiden Christi, behelt awch die gestalt der menschen noch jrem absterben. Dy messung des ertrichs, wasser vnd der stern ist verstantlich worden durch daz gemell vnd würt noch menschen vill künt durch *antzewung* der gemell“.⁵¹ Hier schreibt er meines Erachtens nicht zufällig „antzewung“ (Anzeugung), das ‚Anzeigen‘ mit dem ‚Zeugen‘ verschmelzend. Das ‚(An-)zeigen‘ wird in der *Marter der Zehntausend* gleich mehrfach mit dem ‚Zeugen‘ verbunden: Die inszenierte Augenzeugenschaft, das Durchschreiten des Ereignisortes führt zu zwei verschiedenen Bezeugungen: der Weisegestus des Konrad Celtis und sein Blick zum Betrachter des Bildes, das ‚Machen‘ (*faciebat*) des Bildes durch den Maler und die Beglaubigung durch die Signatur.

Angezeigt wird das Blut der Blutzeugen nicht nur durch das Verteilen von roter Farbe auf der grundierten Tafel. Kommen wir zurück zu dem auffälligen Motiv des Hundes, der an den Rinnsalen leckt. Dieses Motiv ist in einer Leerstelle der sonst so dichten Figurenbesetzung derart deutlich hervorgehoben, dass es eine besondere Bedeutung haben muss. Es mag naheliegen, hier eine christologische Referenz an Ps. 22 zu sehen, der auf die Kreuzigung bezogen wird und entsprechend auf die

50 Die Überlegung, den Berg mit Wittenberg in Verbindung zu bringen, regte Ruth Slenczka an. Zum Ararat als Zeugenberg vgl. auch Aurélia Kalisky: „Der Ararat als Zeugenberg des armenischen Gedächtnisses“, in: *Trajekte* 26 (2013), S. 35–39.

51 Albrecht Dürer: *Schriftlicher Nachlass*, hg. von Hans Rupprich, Bd. II, Berlin: Dt. Verein f. Kunstwissenschaft 1966, S. 115, Z. 50–59 (Hvh. H. S.).

Marter der Zehntausend hätte übertragen werden können.⁵² Es erinnert aber auch an frühe Darstellungen von Autopsien, in denen es die Bedeutung haben mag, die Evidenz von Fleischlichkeit und Körperflüssigkeiten bei der Sektion zu betonen. In der oft angeführten Miniatur der Autopsie in einer Handschrift mit der französischen Übersetzung von *De proprietate rerum* des Barholomäus Anglicus sitzt ein Hund unter dem Sektionstisch und hebt den Kopf genau unter dem Blutrinnsal, das durch den gerade ausgeführten Schnitt in den Körper entsteht.⁵³ Der Hund im Kontext der Autopsie kann allerdings auch die Funktion eines Indikators haben: So diene die Fütterung eines Hundes mit den Gedärmen des Verstorbenen dem Nachweis von Gift im Körper des Sezierten.⁵⁴ Im Bild Dürers ist der Hund ebenfalls ein Indikator der Substanz des fließenden Blutes der Blutzeugen, wenn man so will. Oder anders gesagt: Der das Blut aufleckende Hund ist eine Evidenzfigur, der die Materialität und Substanz des Blutes in seinem Agieren als körperliche Aufnahme der Bildsubstanz bezeugt – und damit auch die Blutzeugenschaft selbst bezeugt.

ZEIGEN und ZEUGEN – Das Heiltumsbuch

Das nur ein Jahr später entstandene *Wittenberger Heiltumsbuch*, das die wichtigsten bei den Heilumsschauen gewiesenen Reliquien und Reliquiare mit detaillierten Bildern und Beschreibungen aufführt, muss ebenfalls als Teil einer Gesamtplanung gesehen werden, mit der die Sammlung als Schatz heiliger Substanz und als Offenbarungsinstrument systematisch aufgewertet werden sollte. Auch hier erscheint – auf dem Eingangsblatt – ein Doppelporträt zeitgenössischer Personen, das von Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann, obwohl traditionell an dieser Stelle in Heiltumsbüchern Schutzheilige dargestellt werden (Abb. 9).⁵⁵

Livia Cardenas deutet dies als „sakrale wie auratische Legitimation des dynastischen Anspruches“;⁵⁶ die nachfolgenden Reliquien treten quasi als Bürgen für die dynastische Lineage zwischen dem Fürsten und seinem Nachfolger auf.⁵⁷ Man

52 „Denn Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt; sie haben meine Hände und Füße durchgraben. Ich kann alle meine Knochen zählen; sie aber schauen zu und sehen auf mich herab. Sie teilen meine Kleider unter sich und werfen das Los um mein Gewand.“ (Ps. 22, 17–19; Schlachter 1951).

53 Bartholomaeus Anglicus: *De proprietatibus rerum*, ins Französische übers. von Jean Corbichon, Illuminationen vom Boucicaud Master, c. 1400–25. BnF MS Français 9141, fol. 56. Bibliothèque nationale, Paris.

54 Hinweis von Ortrun Riha.

55 Vgl. dazu Kerstin Merkel: „Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heiltumsbücher und Inszenierung“, in: *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek*, Bestands- und Ausstellungskatalog hg. von Andreas Tacke, Erlangen: Univ.-Bibliothek Erlangen-Nürnberg 1994, S. 37–50, hier S. 40.

56 Livia Cardenas: *Die Textur des Bildes. Das Heiltumsbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*, Berlin: Akaemie-Verlag 2013, S. 318.

57 Im Fall des *Hallenser Heiltumsbuch* von 1520 spricht Cardenas explizit von der Zeugnisfunktion der Reliquie für den Anspruch einer Lineage. Hier ist das Reliquiar des Hl. Joachims nichts ande-

**De yezaiung des hochlobwürdi-
gen hailigthums der Stifft
kirchen aller hailigen zu
wittenburg**

Abb. 9 Lucas Cranach d.Ä., Titelbild, 22 x 16,5 cm, Wittenberger
Heiltumsbuch, Wittenberg 1509

Abb. 10 Lucas Cranach d.Ä., Schlosskirche Wittenberg, 22 x 16,5 cm, Wittenberger Heiltumsbuch, Wittenberg 1509

könnte eine Legitimationswirkung aber auch umgekehrt lesen: Die Fürstenbrüder treten – wie die Heiligen, die sie an dieser Stelle im Buch ersetzen – als Gewährsleute oder Bürgen des Folgenden auf. Das Blatt hat insofern ein Alleinstellungsmerkmal, als dass es sich im Gegensatz zu den folgenden Holzschnitten um einen Kupferstich handelt. Er wurde für die Ausgabe B entwickelt, die wohl der verworfenen Ausgabe A, von der nur ein Exemplar überliefert ist, folgte.⁵⁸ Das Titelblatt der Ausgabe A trägt nur das kurfürstliche Wappen. Eine weitere Veränderung war, dass in der Ausgabe A noch nicht wie in Ausgabe B die Anzahl der Reliquienpartikel genannt war. Die Zufügung des Doppelporträts und die Zählung der Partikel sehe ich als Maßnahmen einer ‚Evidenzstrategie‘, die sowohl den enzyklopädischen Charakter als auch den Zeugnisaspekt verstärkt.

Aufschlussreich für die mediale Funktion des Heiltumsbuches ist sein Titel („Dye zaigung des hochlobwürdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg“), der explizit sagt, dass es sich um eine Zusammenfassung der Weisung selbst („zaigung“) handelt. Cardenas hat darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu älteren Heiltumsbüchern im *Wittenberger Heiltumsbuch* auf jeder Doppelseite an-

res als eine Porträtbüste des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I.: „Das Zeugnis des Heiligen in Form seiner Reliquie wird in und mit seinem Behältnis der Reliquienbüste zum Zeugen einer behaupteten und symbolischen Lineage.“ (ebd., S. 265). Diese symbolische Lineage – der Hl. Joachim ist als Vater Mariae Mitglied der Hl. Sippe – steht natürlich mit dem dynastischen Anspruch Joachims I. in Verbindung.

58 Vgl. dazu ebd., S. 161–168.

gegeben ist, um den wievielten Gang es sich handelt.⁵⁹ Das Buch ist also als Medium ein Ersatz für die nur selten stattfindende Weisung, in welcher die Heiligen in Gestalt ihrer Reliquien als Zeugen auftreten. Im Buch zeugen die fürstlichen Verwalter des Kirchenschatzes von ihrer Authentizität bzw. von der Übereinstimmung der Abbildungen des Buchmediums mit den auftretenden Reliquiaren in der Weisung. Und es bleibt hier nicht bei der Zeugenschaft der Fürsten: Cranach hat im Kupferstich mit dem Doppelporträt auf der Brüstung sehr auffällig seine Schlangensignatur gesetzt, unter ein weiteres ‚Werkzeug‘ der Frömmigkeit, den Rosenkranz in der Hand Friedrichs des Weisen. Das Buch wird als eine vom Künstler vorgetragene „zaigung“ der Reliquien ausgewiesen. Eine weitere Besonderheit des *Wittenberger Heiltumsbuch* ist, dass der Einleitungstext keine Gebete und Fürbitten enthält, sondern eine Genealogie der Wettiner und eine Aufzählung von Friedrichs historisch verstandenen Taten im Sinne einer Laudatio. Hier wird die Reliquiensammlung in zeitlicher und dynastischer Hinsicht heilsgeschichtlich verortet; oder anders gesagt: Genealogie und Hagiographie verschränken sich im Sinne von Heils- und Herrschergeschichte. Der erste Punkt in dieser Einleitung betrifft jedoch die Nennung des Beginns der Sammlung mit der Dornreliquie, die Rudolf, Herzog von Sachsen, für seine gewährte Waffenhilfe von Philipp VI., König von Frankreich, geschenkt bekam. So wird die Dornenkrone, die auf Dürers Bild so prominent erscheint, zum Initial der Sammlung. An dieser Stelle wird deutlich, dass Friedrich und Johann auch als Bürgen für die Anciennität der Herkunft der Reliquien und damit für ihre Echtheit bürgen. Es folgt eine Beschreibung der Ausstattung der Schlosskirche, hiernach die Genealogie der Wettiner. Die Schlosskirche ist als Ort der Verehrung aller Heiligen erneut genannt; und es wird deziert auf die Unternehmung des Buchmediums und seine Funktion eingegangen:

Vnd alle Cristglaubige menschen zu aplas un außleschung yrer sunde Auch zuerlangung ewiger seligkeit gereytzt vnd bewegt werden mögen So ist dem almechtigen Maria der lobwirdigsten vnnd hochgebenedeytisten Junckfrawen vnd mutter gots. Allen lieben heiligen. Vnnd dem gantzen hymelischen hehr zu sonderlichem lob vnd ehrerbietung furgenomen alles vnd yedes gedachter löblichen Stifftkirchen hailigthum mit seyne zirlichen beheltnussen In diß büchlein stuckweyß verzaichen abmalen vnd drucken zu lassen.⁶⁰

Hierauf folgend wird der Termin der Weisung sowie der zu erwerbende Ablass genannt. Am Ende des Textes wird wieder auf die Bilder verwiesen: „Vnd volgt die *zaigung* des hailigthumbs diser maß vnd gestalt.“⁶¹ Diejenigen, die ‚zeigen‘ und damit denen gegenüber von der Heilsgeschichte ‚zeugen‘, die „zu aplas bewegt werden mögen“, ⁶² sind der Logik des Buches und seiner Ordnung zufolge wiederum

59 Vgl. ebd., S. 152. Auf jeder Versoseite steht die Zahl des Gangs (z. B. „Der drit gangk“), auf jeder Rectoseite steht „Dis heilighums“.

60 Lucas Cranach: *Wittenberger Heiltumsbuch. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Wittenberg 1509*, Unterschneidheim: Walter 1969, nicht paginiert.

61 Ebd. (Hvh. H. S.)

62 Ebd.

die Fürstenbrüder (während die tatsächliche Weisung von einem Priester vorgenommen wurde).

Die Tafel Dürers und das *Wittenberger Heiltumsbuch* kontextualisieren die Reliquiensammlung in einer historischen Doppelklammer, in der Zeigung und Zeugenschaft zentrale Kategorien sind. Der Doppelzeugenschaft von Celtis und Dürer antwortet die Doppelzeugenschaft der beiden Ernestiner. Auf der Versoseite des Porträts der Fürstenbrüder ist die Schlosskirche Wittenbergs dargestellt, die nicht nur den Ort der Aufbewahrung des Schatzes ins Bild setzt, sondern auch den Raum, in dem die Heiligen in Gestalt ihrer Reliquien als Zeugen während der Heilumsweisung ‚auftreten‘. Das Bild ersetzt hier den Raum der rituellen Handlung.

Es lassen sich weitere Details ausmachen, die einen Zusammenhang zwischen Tafelbild und Heiltumsbuch herstellen. Die Darstellung der Wittenberger Schlosskirche auf der Versoseite des fürstlichen Doppelbildnisses ist einerseits sehr abbildgetreu von der Nordseite dargestellt, andererseits erhebt sich links hinter ihr ein gewaltiger Berg, der mit der Topographie Wittenbergs nichts zu tun hat und mit seinen schroff ansteigenden Felsen an den Berg Ararat auf Dürers Tafel erinnert (Abb. 10).⁶³ Auch hier verbindet der (gedruckte) Berg das Bildmedium mit dem Namen der Stadt Wittenberg: ‚Wittenberg‘ nimmt somit im Heiligen Römischen Reich die Nachfolge des Berges Ararat an. Auch sonst scheint heiligen Bergen eine besondere Rolle zugeschrieben zu werden. Die zehnte Seite des siebten Gangs zeigt nicht wie ausnahmslos alle Seiten der einzelnen Gänge eine Reliquie oder ein Reliquiar, sondern ein heilsgeschichtliches Narrativ, Christus am Ölberg (Abb. 11). Unter ‚Ein Oelbergk‘ sind verschiedene Reliquien aufgeführt, die alle mit den Heiligen Bergen der Schrift zu tun haben, u. a. Partikel vom brennenden Dornbusch, von Golgotha und vom Ölberg selbst. Zwei Reliquien führen das Passionsblut und das eucharistische Blut Christi zusammen: zum einen Erde aus Jerusalem, die das Blut Christi aufgesogen hat, zum anderen ein mit dem Blut Christi besprengtes Korporale. Wir erinnern uns an dieser Stelle an die auffälligen Blutrinnale, die vor dem Berg auf dem Tafelbild über den Erdboden laufen. Dass dies alles keine Zufälle sind, zeigt der Umstand, dass der Ölberg mit der merkwürdig aufgepfropften Vegetation, insbesondere mit den abgestorbenen Zweigen auf der rechten Seite, sehr stark an eine Formation des Berges Ararat im Tafelbild erinnert, und zwar seitenverkehrt, was die direkte Übernahme des Vorbilds für die Bearbeitung der Druckplatte nahelegt.

Auch die typologische Verbindung von verschiedenen Martyrien im Bild ist sowohl für die Tafel Dürers als auch für das *Heiltumsbuch* festzustellen. So wird der auf einer kostbaren Schale des Goldschmiedehandwerks präsentierte Schädel von einem der Märtyrer der Thebäischen Legion aus dem Gefolge des Hl. Mauritius gemeinsam mit einem Schwert „von der gesellschaftt sant Mauricy“⁶⁴ gezeigt und damit suggeriert, genau dieses Schwert habe diesen Schädel vom Rumpf getrennt

63 Vgl. Cardenas: *Die Textur des Bildes* (Anm. 56), S. 148.

64 Cranach, *Wittenberger Heiltumsbuch* (Anm. 60).

dis heiligthums

Sum .x. Ein Ölbergk

Von der Kutten Aaron drey partickel Von 8 Kutten Moysi. ij. ptic.
 Vom Busch den Moyses sach brynnen vnd nicht verset wardet j. ptic.
 Von ein Corporal besprengt mit dem blut Christi ein partickel
 Von der erden besprengt mit dem Blut christi ein partickel
 Von dem berg Caluarie. ix. ptickel Von dem Ölbergk. ij. ptickel
 Summa. xix. partickel

Sum .xi. Ein grosse schone silberen yber-
 gult Monstrantz mit zweyen engeln obe
 ein Crucifix mit Maria vnd Johanne. tj

Abb. 11 Lucas Cranach d.Ä., Gebet am Ölberg,
 22 x 16,5 cm, Wittenberger Heiltumsbuch, Wittenberg 1509

dis heiligthums

Zum .viii. Ein gantz haupt Vnd Ein
 Schwert von der gesellschaft sant Mau-
 ricy
 Summa .ij. partickel
 s.

Abb. 12 Lucas Cranach d.Ä., Mauritius-Reliquien, 22 x 16,5 cm,
 Wittenberger Heiltumsbuch, Wittenberg 1509

(Abb. 12). Gleichzeitig verweist das Schwert auf das zu den Reichskleinodien gehörende Reichsschwert, das seit 1315 als Mauritius-Schwert galt.⁶⁵ Die Präsentation des Schädels auf der Schale wiederum erinnert in dieser Form an die sogenannten Johannesschüsseln mit dem Haupt des Täufers, in dessen Nachfolge der thebäische Ritterheilige mit dieser Inszenierung gestellt wird.⁶⁶ Diese Mehrfachkodierungen und Ableitungen sind der Übertragung aller Arten von Martyrien auf die Zehntausend Märtyrer in Dürers Tafel vergleichbar. Bemerkenswert ist weiterhin, dass die figürlichen Reliquiare im Heiltumsbuch im Unterschied zu ihren Vorzeichnungen im Weimarer Skizzenbuch „Momente der Bewegung und Belebung“⁶⁷ erhalten, wie bereits Cardenas bemerkte. Der Schwung der Gewänder, „wehende Haare“ sowie eine „räumliche Inszenierung der Figuren“⁶⁸ tragen dazu bei, die Reliquiare selbst so weit wie möglich als Akteure einer virtuellen Weisung im Buch erscheinen zu lassen.

Fazit

Die Analyse sollte zeigen, wie Zeugenschaftsstrategien und -gesten zur Konstitution und Aktualisierung von religiösem Wissen zu Beginn der Frühen Neuzeit in einem dichten Netz religiöser, politischer, medialer und künstlerischer Praktiken eingesetzt werden. Akteure in diesen Praktiken sind nicht nur die beteiligten Personen, sondern beispielsweise die Reliquien, die in Gängen als Zeugen eines christlichen Glaubens und seiner Institutionalisierung ‚auftreten‘. Das *Wittenberger Heiltumsbuch* und die Tafel Dürers dienten beide der medialen Aufbereitung der Reliquiensammlung, haben aber innerhalb des Netzes von Zeugenschaftspraktiken unterschiedliche Funktionen, die an den Rezipienten des Zeugnisses gerichtet sind: Während sich die Tafel am Ort der Sammlung befand und dort ein gelehrtes Reflexionsmoment ihrer Bedeutung ist, war das *Heiltumsbuch* ein mobiles Distributionsmedium der Reliquiensammlung. Die Medien dienen einer Perpetuierung der mit der Blutzeugenschaft der Märtyrer verbundenen Zeugenschaftsszenarien.

Die künstlerische Herausforderung an Dürer war die, ein Bild für den Kontext der Reliquiensammlung zu schaffen, das auf den enzyklopädischen Anspruch und die Akkumulation von religiöser Zeugenschaft reagierte und an beidem teilhatte. Inhaltlich akkumuliert er Akte der Zeugenschaft, indem er alle erdenklichen Martyrien zeigt, mit denen auch andere Märtyrer identifiziert werden können. Er will den mit Farbe bestrichenen Bildkörper so eindringlich machen wie den gemarterten Zeugenkörper selbst, im Sinne der ‚Über-Zeugung‘. So, wie die 1000 historischen Augenzeugen der Marter der ersten 9000 Legionäre ihres Unglaubens, über-

65 Vgl. Bernd U. Hucker, Der schwarze Heilige - Mauritiusverehrung im Kloster Ebbsf, in: Nathalie Kruppa/ Jürgen Wilke (Hg.): *Kloster und Bildung im Mittelalter*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 197-228, hier S. 215.

66 Vgl. Cardenas: *Die Textur des Bildes* (Anm. 56), S. 173.

67 Ebd., S. 175

68 Ebd., S. 176.

zeugt‘ wurden, wird der Rezipient des Bildes im Kontext der Reliquiensammlung mit einer multimedialen Akkumulation von Zeugenschaft konfrontiert, in der er selbst nicht nur überzeugt, sondern selbst zum Zeugen wird. Dürer thematisiert die Ketten der Zeugenschaft, die so wichtig waren für die Verbreitung des Christentums, als eine mediale Kette, und er diskursiviert die Zeugenschaft im zentralen Abbild seiner Person, einschließlich einer Reflexion, wie das Bild selbst als Erkenntnismittel, d. h. in diesem Fall als ein Medium zum ‚Über-Zeugen‘ des Unglaubens fungieren kann.

Bildnachweise

Blümle

- Abb. 1, 4, 5 Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels/photo: J. Geleyns –
Ro scan
Abb. 2, 6, 7 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Volker H. Schneider
Abb. 3, 8, 9 Courtesy of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Gift of Mrs. Sarah Harrison (The Joseph Harrison, Jr. Collection)
Abb. 10 Charles C. Coleman (Hg.): *Mr. Peale's Museum, Charles Willson Peale and the first Popular Museum of Natural Science and Art*, New York: Norton 1980, S. 37

Schlie

- Abb. 1–3, 7, 8 Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1991 (2. neubearb. Auflage), S. 125, Abb. Tafel 111
Abb. 4–6 Alexandra Grömling / Tilman Lingesleben: *Botticelli*, Köln: Könemann 1998, S. 106, Abb. 119
Abb. 9–12 Archiv der Autorin