

„HEILIGE SPITZENDECKCHEN“ AUS PAPIER

Stanzspitzenbildchen des 19. Jahrhunderts

Innerhalb der millionenfach produzierten, kleinformatigen Andachts- und Heiligenbildchen des 19. Jahrhunderts bilden die Stanzspitzenbilder nicht nur wegen ihrer Bedeutung als Medien der Populärkultur und religiösen Volkskunst, sondern auch aus material- und objektwissenschaftlicher Sicht eine ganz besonders spannende Objektgruppe (Abb. 1). Die wichtigsten Forscher:innen zu dieser Thematik sind und waren vorrangig Volkskundler:innen wie Wolfgang Brückner, Christa Pieske und Sigrid Metken und eng mit dem Arbeitskreis und Forum BildDruckPapier verbunden, dessen Jahrestagung 2021 „Papierne Imitation und Illusion“ Anlass für den vorliegenden Beitrag war.¹

Schon der vom Begründer der Andachtsbildforschung Adolf Spamer passend gefundene Begriff „Spitzenbild“² für diese spezielle pergamentene, später papierne Bildform mit Spitzenrand umschreibt deren visuell evidente Imitation textiler Spitze.³ Gleichzeitig richtet diese Bezeichnung damit den Fokus auf die materielle Grundlage, das

-
- 1 Unter anderem: Wolfgang Brückner (Red.), Papier-Ornamentik. Prägedrucke und Stanzspitzen des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Würzburg, Würzburg 1977; Wolfgang Brückner, Maschinelles Ornament. Zur Wiederentdeckung von Prägedruck und Stanzspitze in der populären Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, in: Marthe Bringemeier u. a. (Hg.), Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen, Münster 1978, S. 349-360; Wolfgang Brückner, Andachtsgraphik, in: Ders., Kunst und Konsum. Massenbilderforschung, Darmstadt 2000, S. 313-355; Christa Pieske, Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930, Berlin 1983; Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940, Ausst.-Kat. Museum für Deutsche Volkskunde SMPK Berlin/Niedersächsisches Freilichtmuseum Cloppenburg, München 1988; Sigrid Metken, Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1900 bis heute, München 1978.
 - 2 Adolf Spamer, Das kleine Andachtsbild vom 14. bis 20. Jahrhundert, München 1930. Bereits zuvor: Adolf Spamer, Spitzenbilder, in: Max Bucherer, Spitzenbilder, Papierschnitte, Porträtsilhouetten, Dachau 1920, S. 5-9. Seit dem Standardwerk von 1930 wurde von ihm nicht nur der Begriff der ‚Spitzenbilder‘, sondern auch der des ‚kleinen Andachtsbildes‘ in der Forschung eingeführt.
 - 3 Ein umfangreicher Teil-Nachlass befindet sich am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) und wurde in einem Forschungsprojekt online zugänglich gemacht, siehe Website des ISGV: <https://www.isgv.de/projekte/volkskunde/erschliessung-und-digitalisierung-des-nachlasses-adolf-spamer> [Aufruf am 20.11.2021]. Vgl. Nadine Kulbe, Der Nachlass Adolf Spamers. Erschließung und Digitalisierung, in: Enno Bünz u. a. (Hg.), Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 1997–2017 (Spurensuche. Geschichte und Kultur Sachsens 7), Dresden 2017, S. 100-108.



Abb. 1 St. Joseph (nach Murillo), Mitte 19. Jh., Stahlstich auf Stanzspitze, 10,5 x 6,7 cm, Verlag Dopter, Paris (Privatsammlung Axtmann).



Abb. 2 S. Theresia, Ende 18. Jh., Gouache auf Pergamentschnitt, auf rosa Papier montiert, 12,9 x 8 cm (Baden-Baden, Kloster Lichtenthal, Foto: A. Axtmann).

Trägermedium der kleinen Objekte, und nicht auf deren Bildlichkeit als den eigentlich bedeutungsvolleren Bestandteil, nämlich die Darstellungen von Heiligen, Gnadenbildern bzw. Wallfahrtsorten und christlich-volkstümlichen Szenen, welche überhaupt erst den Anlass und Ausgangspunkt für deren Produktion bildeten.

Der Beitrag verfolgt die Frage, welche Bedeutungen mit der Gestaltungsidee dieser speziellen Gattung von Andachtsbildchen und ihrer illusionistischen Spitzenimitation verbunden und intendiert waren. Und er fragt zudem, warum diese trotz ihrer für den Gebrauch als mobile Gebetbucheinlage offensichtlich ungeeigneten zerbrechlichen Materialität in so großen Mengen produziert wurden. Wie zu sehen sein wird, spielte hierbei gerade die besondere Kombination aus Bild und Spitze und deren jeweilige Implikationen die ausschlaggebende Rolle, was nur anhand der Betrachtung deren Vorbilder, also der seit dem 16. Jahrhundert ursprünglich ausschließlich im klösterlichen Umfeld produzierten ‚heiligen Spitzendeckchen‘ aus Pergament nachvollzogen werden kann (Abb. 2). Diese Re-Kontextualisierung erscheint deshalb so wichtig, als das Spitzenpapier als Luxuspapier seit dem 19. Jahrhundert in verschiedenen säkularisierten Formen in der Briefkultur, für Ausstattungsgegenstände wie Lampenschirme oder Lichtmanschetten, Küchenspitzen oder in der Lebensmittel-Kartonagerie als Tortenspitzen und Muffin-Hüllen Verwendung fand und immer noch findet. Deshalb ist nicht nur aus heutiger Perspektive gar so leicht

und oft nur der dekorative Charakter des Papiers respektive der Stanzspitzenbildchen augenscheinlich und für deren Bewertung ausschlaggebend.⁴ Denn bereits im 19. Jahrhundert scheinen selbst in katholischen Kreisen die ursprünglichen Bedeutungsdimensionen der Spitzenbilder nicht mehr präsent gewesen zu sein, sodass die Linzer theologische Quartalsschrift zum Beispiel im Jahr 1886 schreiben konnte: „Wenn man an einem durchlöchernten Papier mehr Gefallen hat als an der religiösen Idee, welche ein gutes Bild verständlich ausdrückt, dann sind wir allerdings am Ende. Die Spitzen an den Bildern halten wir überhaupt für – einen Unsinn, der sich, wie mancher andere, die Welt erobert hat. Das Bild soll gerade dort am stärksten sein, wo man es anfaßt, also am Rande – und nun ist es aber dort schon durchlöchernt, zerrißt noch mehr bei jeder nicht ganz behutsamen Berührung, daß nach kurzem die Fetzen davon hängen [...]; aber mit dem Heiligen soll man diese Kindereien nicht in Verbindung bringen.“⁵

Stanzspitzenbildproduktion im 19. Jahrhundert und deren Hersteller

Die Produktion der Stanzspitzenbilder und generell der kleinen Andachtsbildchen mit ihren leicht verständlichen und gefühlsmäßig nachvollziehbaren Inhalten war ein europäisches Phänomen, das durch die technischen Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und bis ins 20. Jahrhundert reichte. Dies hing mit einer intensivierte Frömmigkeitspraxis zusammen, die sich in Anlehnung an barocke Rituale ab den 1830er-Jahren als Reaktion auf die rasanten technischen Entwicklungen des Industriezeitalters entwickelt hatte. Als günstige und ikonografisch uneingeschränkt beispielbare Medien unterstützten die Andachtsbildchen die individuelle wie kollektive Heiligenverehrung und beförderten zudem den Wunderglauben, der in diesen Jahren von Seiten der katholischen Kirche durch die Anerkennung zahlreicher neuer Marien-Erscheinungen wie in Lourdes oder La Salette bestärkt wurde und eine Wiederbelebung des Wallfahrts- und Prozessionswesens zur Folge hatte.⁶

4 Pieske, ABC (wie Anm. 1), S. 165, 175 f., 250-253.

5 Linzer theologische Quartalsschrift 1886, zit. nach Brückner, Maschinelles Ornament (wie Anm. 1), S. 349-360, 355 f.; auch zit. in: Stephan Beissel, Religiöse Bilder für das katholische Volk, in: Stimmen aus Maria Laach 33 (1887), S. 456-472, hier S. 471. Weitere Kritikpunkte aus katholischer Sicht betrafen neben den zeitgenössischen Darstellungen von Heiligen und Szenen der religiösen Andacht auch die Farbproduktionen. Siehe hierzu Alexandra Axtmann, Farbproduktionen und religiöse Volkskunst im 19. Jahrhundert, in: Joseph Imorde/Andreas Zeising (Hg.), In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen (Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur, Bd. 2), Imtäl-Weinstraße 2022, S. 45-62.

6 Werner Teslesko, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien u. a. 2010, S. 80-85; Cordula Grewe, „Schöne, würdige Heiligenbilder schaffen und den Zopfgeschmack in dieser Region total verdrängen“. Zu den Heiligendarstellungen Wilhelm von Schadows, in: Neusser Jahrbuch 1997, S. 11-26, hier S. 15, 21; Detta Kälin, Süsse Lämmchen und flammende Herzen. Die ‚fromme Industrie‘ um 1900 in Einsiedeln. Zeugnisse des Zeitgeschmacks, Ausst.-Kat. Museum Fram Einsiedeln, Einsiedeln 2010, S. 16 f.; Stefan Crivelli, Heilige im Dutzend. Die Heiligenfiguren „dit de Saint-Sulpice“ und ihre Funktion als Stützen katholischer Sinnenwelt, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 3/4 (1987), S. 177-203, hier S. 182.

Die Produktion knüpfte unmittelbar an die Spitzenbild-Produktion an, die sich in Zusammenhang mit der mystischen Andachtspraxis im ausgehenden Mittelalter vorrangig in süddeutschen Frauenklöstern als unikales Kunsthandwerk wohl aus der Buchmalerei entwickelt und ihre Blüte mit dem Aufschwung des Wallfahrtswesens im Zuge der Gegenreformation bis ins späte 18. Jahrhundert erlebt hatte.⁷ Die ehemals manuell frei geschnittene Pergamentspitze wurde ab dem 19. Jahrhundert mittels Stanztechnik mit scharf gravierten Stahlplatten maschinell in hohen Auflagen und verschiedenen Formaten hergestellt, womit sich die Verwendungsmöglichkeiten des Spitzenpapiers als besondere Form von Luxuspapier deutlich erweiterten: Zu recht geringen Herstellungs- und billigen Anschaffungskosten wurde dieses nicht nur in den bereits bekannten Bereichen Andachtsbild, Glückwunscheswesen und Beerdigungskultur, sondern auch in der Wohnungsausstattung ebenso wie in der zeitgenössischen Mode eingesetzt.⁸ Die blanko hergestellten Papiere oder Kartons wurden anschließend den lithografischen Anstalten zur Weiterverarbeitung geliefert und dort auf der Vorderseite mit Holz- und Stahlstichen, Lithografien oder farbigen Klischees, seltener mit Fotografien nach alten und neuen Meistern, direkt bedruckt, oder diese wurden aufgeklebt. Teilweise zusätzlich wie das Spitzenornament partiell koloriert, ersetzten diese Reproduktionen damit die ursprünglich in Handarbeit aufgemalte Miniatur in Gouachetechnik, welche bereits ab dem 17. Jahrhundert oftmals durch Kupferstiche abgelöst worden war.⁹

Das europäische Zentrum der Stanzspitzenbild-Produktion war Paris, wo ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Firmen Bouasse-Lebel, Turgis, Dopter, Charles Letaille oder Boumard et fils ihre Bildchen in ähnlichem Stil bis in die 1890er-Jahre für einen entstehenden Weltmarkt in mehreren Sprachen produzierten. Da alle zunächst in derselben Gegend um St. Sulpice angesiedelt waren, etablierte sich als geografische wie

7 Metken, *Geschnittenes Papier* (wie Anm. 1), S. 69, 76-78; Manfred Brauneck, *Das kleine Andachtsbild*, in: Ders., *Religiöse Volkskunst. Motivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette*, Köln 1979, S. 162; Mathias T. Engels, *Das kleine Andachtsbild. Prägedruckte und Stanzspitzenbilder des 19. Jahrhunderts*, Recklinghausen 1983, S. 23 f.; Wilfried Seipel (Hg.), *Pergament und Spitze. Andachtsbilder des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Oö. Landesmuseums*, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Linz, Linz 1985, S. 5-7; A. Euler (Hg.), *Spitzenbilder. Pergamentschnittbilder aus den Beständen des Oö. Landesmuseums*, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Linz, Linz 2001, S. 16; Gregor Martin Lechner OSB, *Spitzenbilder als Gratulationsbillets. Virtuos geschnittene Angebinde aus der Barockzeit*, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett Stift Göttweig, Krems 1989, S. 4 f.; Werner-Konrad Jaggi, *Die Pergamentspitzenbilder der Zisterzienserabtei Wettingen*, in: *Badener Neujahrsblätter* 30 (1955), S. 37-41, hier S. 37; F. Pesendorfer, *Künstlerinnen im Nonnengewande*, in: *Christliche Kunstblätter* 73 (1932) Nr. 1-3, S. 22 f.

8 Engels, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 7-10; Heinz Schmidt-Bachem, *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*, Berlin/Boston 2011, S. 590-598.

9 Brauneck, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 149-204; Engels, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 23; Bashira Cabbara, *Materialien und Produktionsverfahren Kleiner Andachtsbilder*, in: Manuela Beer/Ulrich Rehm (Hg.), *Das Kleine Andachtsbild. Graphik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Auswahlkatalog, Museum Schnütgen, Hildesheim 2004, S. 20-30, hier S. 27; Alexandra Axtmann, *Reproduzierte Heiligkeit. Stanzspitzenbilder im 19. Jahrhundert*, in: *kritische berichte* 3 (2020), S. 17-30, hier S. 17-21.

stilistische Bezeichnung die Kategorisierung „à la St-Sulpice“.¹⁰ In Deutschland war einer der wichtigen Produktionsorte Nürnberg mit der grafischen Kunstanstalt Carl Mayer und dem Verlag Serz & Co.¹¹ Weitere Hersteller waren Carl Poellath in München-Schrobenhausen oder Bernhard Kühlen in Mönchengladbach.¹² Im schweizerischen Einsiedeln entwickelte sich die Firma der Gebrüder Josef Karl und Nikolaus Benziger zu

einem der einflussreichsten internationalen katholischen Verlage mit einem unüberblickbaren Angebot an Stanzspitzenbildchen – neben anderen religiösen Gebrauchsgrafiken für die private Wohnstube und den öffentlichen Kirchenraum, Büchern, Skulpturen und Paramenten.¹³

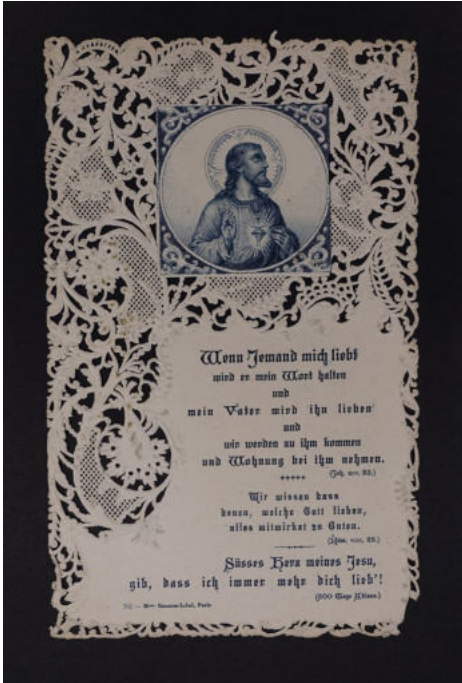


Abb. 3 Hl. Herz Jesu, 19. Jh., Lithografie und Schablonendruck auf Stanzspitze, 11,6 x 7,3 cm, Verlag Bouasse-Lebel, Paris (Privatsammlung Axtmann).

Papierne Illusion von Textilspitze

Neben den Stanzspitzenbildchen mit einfachem Spitzenrand und den vorrangig französischen Exemplaren mit architektonischen oder szenisch gestalteten Spitzenrändern (Abb. 3) erscheinen vor allem diejenigen wie textile Objekte, deren Fläche um das zentrale Schmuckmedaillon oder Bildfeld komplett mit ornamentalen Mustern durchbrochen ist. Wie in den beiden französischen Beispielen (Abb. 4 und 5) wird das nur rund 8,5 x 5 cm kleine Papier wie ein rechteckiges Tüllspitzendeckchen mit schmaler Schmuckborte

- 10 Pierre-Louis Duchartre/René Saulnier, *L'imagerie parisienne. L'imagerie de la rue Saint-Jacques, Paris 1944*, S. 49, 207, 241; Dominique Lerch, *Une grande entreprise d'imagerie de dévotion. La famille Dopter (1831–1896). Contribution à l'histoire d'un des trois centres européens de l'imagerie de dévotion au XIXe siècle. Paris et l'imagerie dite de Saint-Sulpice*, in: *Images militantes, images de propagande* (132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Arles 2007), Paris 2010 (édition électronique), S. 187–217, hier S. 189; Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 266–269; Brückner, *Maschinelles Ornament* (wie Anm. 1), S. 354 f.; Brückner, *Andachtsgraphik* (wie Anm. 1), S. 329 f.; Ulrike Surmann/Mirjam Verhey (Bearb.), *glauben. Andachtsbildchen von A–Z. Sammlungen Bachem, Blumentrath, Gierse, Kratz* (Kolumba Köln), Köln 2016, o. S., Paris, Massenproduktion.
- 11 Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 274 f.; Brauneck, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 165 f.; Engels, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 28; Surmann/Verhey, *glauben* (wie Anm. 10), Handel.
- 12 Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 271–273.
- 13 Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 269–271; Brückner, *Maschinelles Ornament* (wie Anm. 1), S. 354 f.; Brückner, *Andachtsgraphik* (wie Anm. 1), S. 327 f.; Pieske, *Wandbilddrucke* (wie Anm. 1), S. 122; Surmann/Verhey, *glauben* (wie Anm. 10), Benziger; Heinz Nauer, *Fromme Industrie. Der Benziger Verlag Einsiedeln 1750–1970*, Baden 2017.



Abb. 4 Madonna mit Kind, 19. Jh., Albuminabzug (?), auf Stanzspitze montiert, 8,3 x 5 cm, Verlag unbekannt (frz.) (Privatsammlung Axtmann).



Abb. 5 Herz Jesu, 19. Jh., Albuminabzug (?), Schablonendruck, auf Stanzspitze montiert, 8,4 x 5,1 cm, Verlag Charles Letaille, Paris (Privatsammlung Axtmann).

gestaltet, wobei ersteres zusätzlich wie in Textilobjekten üblich mit durchbrochenem Marien-Monogramm versehen wurde. In anderen Exemplaren vereinen sich durchbrochene geometrische Spitzenornamente der Rahmenborte mit aufwändigen vegetabilen Mustern der Innenfläche zu einer äußerst fragilen Rahmung der heiligen Reproduktionen (vgl. Abb. 1). Die weiße Spitzenoptik wird bei den meisten wie bei den gezeigten nicht durch partielle Kolorierung gebrochen, sondern mit einem schwarzweißen Stahlstich bzw. einer aufgeklebten fotografischen Reproduktion einer verehrungswürdigen Madonnen- und Herz-Jesu-Darstellung in fahlem Ockerton kombiniert. Bei einem anderen Exemplar mit ähnlicher Bildlichkeit (Abb. 6) wurde das wie ein ovales Zierdeckchen ausgestanzte Papier für eine noch stärkere und dauerhafte Spitzen-Referenz sogar weiß eingefärbt. Denn die meisten unbehandelten Exemplare weisen schließlich mit der Zeit eine durch Alterung des Papiers hervorgerufene beigefarbene Optik auf.

Schon die barocken Spitzenbilder aus Pergament präsentierten sich durch die Übernahme textiler Muster und Gestaltungsprinzipien der Stick- und Spitzentechniken als Imitationen textiler Spitzen und Tüllstoffe (vgl. Abb. 2) und sind auf den ersten Blick und gerade auf Abbildungen kaum als solche zu erkennen; vor allem diejenigen, die den kompletten Grund überziehen und wie kleine Spitzenoblaten oder -deckchen mit



Abb. 6 Maria Plain, 19. Jh., Albuminabzug (?), auf weiß kolorierter Stanzspitze montiert, 10,3 x 6,8 cm (breiteste Stellen), Verlag unbekannt (Privatsammlung Axtmann).

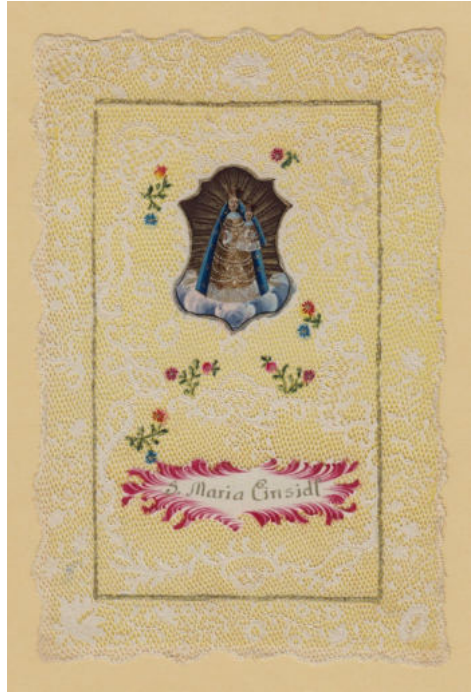


Abb. 7 S. Maria Einsidl, Ende 18. Jh., Gouache auf Pergamentschnitt, auf gelbem Papier montiert, 14,3 x 9,4 cm (Baden-Baden, Kloster Lichtenthal, Foto: A. Axtmann).

oder ohne umschließenden Blattrand gestaltet sind (Abb. 7). Die Flächenornamentik um die zumeist mittigen Bild-Medaillons wies zunächst symmetrisch angelegtes, vegetables oder geometrisierendes Rankenwerk auf, ab dem 18. Jahrhundert auch Gitter- oder Architekturformen und im späten Rokoko feinste Tüllspitzenimitation, die an den Rändern wie Klöppelspitze ausläuft.¹⁴ Die Pergamentschnitte imitieren damit textile Spitzen und deren Materialität so präzise, dass man von pergamentenen Textilkopien sprechen kann. Dies gilt ebenfalls und besonders für die Gruppe der zuvor gezeigten Stanzspitzenbilder.

14 Metken, *Geschnittenes Papier* (wie Anm. 1), S. 76; Brauneck, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 162; Seipel, *Pergament* (wie Anm. 7), S. 5-7; Lechner, *Spitzenbilder* (wie Anm. 7), S. 4 f. Alle drei Pergamentschnitte gehören zu einer Sammlung von 64 Spitzenbildern aus der Zeit von 1650 bis 1850 im Zisterzienserinnenkloster Lichtenthal bei Baden-Baden, die sich im dortigen Museum und einem Ordner aus dem Nachlass von Äbtissin M. Adelgundis Lohrmann befinden. Für die mehrfache Möglichkeit zur Einsichtnahme und Bearbeitung ebenso wie zur Abbildungsgenehmigung danke ich sehr Sr. M. Susanna Zimmerer OCist.

Die Übertragung dekorativer Elemente aus der Textilherstellung hängt sicherlich mit der Entstehung von textiler Nadel- und Klöppelspitze im 16. Jahrhundert und der schnellen Zunahme deren Popularität als besondere Ornamentform und Dekoration sowie ab dem 17. Jahrhundert als schmückende Nobilitierung und Diversifizierung bei profanen wie religiösen Anlässen (Taufe, Hochzeit, Beerdigung/Trauerzeit) zusammen.¹⁵ In Bezug auf die Spitzenbilder, bei denen die Heiligendarstellungen in Spitze gerahmt erscheinen, ist besonders die in der spanischen und französischen Mode des 17. Jahrhunderts übliche Umhüllung und Abgrenzung von Kopf und Händen hochrangiger Persönlichkeiten durch prachtvolle Spitzenkrägen und -krausen zu erwähnen.¹⁶ Unabhängig von regionalen oder brauchtumsbezogenen Besonderheiten fand Spitze allerdings über alle sozialen Klassen hinweg in Kleidung durch Einsätze wie Krägen oder Manschetten und Verzierungen in Schleiern, Kleidern und Accessoires sowie Raumausstattung wie Tücher und Tischdecken Einzug und Verwendung.¹⁷ Die Muster für die Spitzen und Durchbrucharbeiten, die bis 1600 noch vorwiegend geometrisch angelegt waren und erst danach langsam figurative Elemente aufnahmen, sowie die technischen Anleitungen wurden in gedruckten Musterbüchern und Vorlagenwerken europaweit verbreitet; die Zentren waren Antwerpen, Brüssel, Venedig, Florenz und Frankreich.¹⁸

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitete sich die Spitzenimitation auf Grundlage neuer drucktechnischer Entwicklungen auch auf andere Gebiete der dekorativen Kunst aus. Als farbige, teilweise vergoldete Drucke wurden Spitzenmuster mit Schablonen auf Papiere gebracht, die nicht nur für Gebrauchsgrafiken, als Vorsatzpapiere oder ähnliches, sondern auch als Tapeten Verwendung fanden, was obendrein die große Nähe von Textilindustrie und Druckgewerbe verdeutlicht.¹⁹ Auch bei den kleinen pergamentenen Andachtsbildchen gibt es zahlreiche Exemplare, bei denen der Spitzenrand nicht mehr als geschnittenes Ornament ausgeführt, sondern ebenfalls mit Schablonen golden aufgedruckt wurde. Viele Verlagsserien des 19. Jahrhunderts übernahmen diese gedruckte Spitzenreplikation und verstärkten diese durch weißen Druck

15 Deutscher Klöppelverband e. V. (Hg.), *Kirche und Spitze*, Geilenkirchen 1996, S. 45 f.; Femke Spielberg, *Fashion & Virtue. Textile Patterns and the Print Revolution 1520–1620*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 73 (2015) No. 2, S. 4–48, hier S. 33–35; Textilmuseum St. Gallen/Iklé-Frischknecht-Stiftung (Hg.), *Historische Spitzen. Die Leopold-Iklé-Sammlung im Textilmuseum St. Gallen*, Stuttgart 2018, S. 36; Adelheid Rasche, *Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2018, S. 81.

16 Textilmuseum St. Gallen, *Historische Spitzen* (wie Anm. 15), S. 34–36.

17 Ebd., S. 32–43; Spielberg, *Fashion* (wie Anm. 15), S. 19, 35.

18 Textilmuseum St. Gallen, *Historische Spitzen* (wie Anm. 15), S. 23–31, 34, 39; F. Nevill Jackson, *A History of Hand-made Lace. Dealing with the origin of lace, the growth of the great lace centres, the mode of manufacture, the methods of distinguishing and the care of various kinds of lace*, London 1900, S. 59; F. Nevill Jackson, *Ecclesiastical Lace. Ancient and Modern: A Comparison. Part I*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 4 (1904) No. 10, S. 54–55, 58–59, 62–64, 63–64, hier S. 63 f.; vgl. Arthur Lotz, *Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart/London 1963.

19 Brückner, *Maschinelles Ornament* (wie Anm. 1), S. 354; Birgit Schneider, *Muster, Textilien und Codierung. Elemente einer alternativen Mediengeschichte der Reproduktion*, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung*, Berlin 2011, S. 246–265, hier S. 255–257.

auf buntem Papier oder Karton, womit die imitierte Spitze wieder ein originalgetreues Aussehen erhielt, oder variierten dies mittels farbigem Druck – Spamer bezeichnete diese Objekte dann als „Schnittbildsurrogate“.²⁰ Einen weiteren Höhepunkt erreichte die Spitzenmode und -dekoration im Historismus und fand sich über die bereits bekannten Einsatzbereiche auch in Form von Papierwäsche oder Sargspitzen.²¹ Vermittelt durch die Weltausstellungen als Katalysatoren ging damit eine weitere verstärkte Demokratisierung des ehemaligen Luxusartikels einher.²²

Implikationen der papiernen Spitzenimitationen

Für die Spitzenbilder bedeutet die Imitation von Spitze bzw. die Referenz auf deren Materialität jedoch mehr als nur ornamentale Dekoration oder Nobilitierung der Objekte. Unter allen Möglichkeiten des Einsatzes von textiler Spitze ist aufgrund der Kombination mit religiöser Ikonografie die Referenz der Spitzenbilder auf seit dem Mittelalter verwendete Textilien für den liturgischen Gebrauch die offensichtlichste.²³ Vormalig aus vielfach mit farbigen, heute verblassten Fäden besticktem leinenen Weißtextil hergestellt,²⁴ wurden diese kirchlichen Textilien wie Altar-, Fasten- und Segenstücher, Velen, Wandbehänge oder Katafalktücher vorrangig in Frauenklöstern hergestellt und ab dem 17. Jahrhundert oftmals mit Nadel- und Klöppelspitzen verziert, ebenso wie liturgische Gewänder.²⁵ Das Weißtextil wurde also im Gegensatz zu anderen von Zünften organisierten ‚männlichen‘ Gewerben von Frauen ausgeführt – ebenso wie die Spitzenbilder.²⁶ Dabei war die klösterliche Herstellung von textilen Handarbeiten, darunter Paramentenstickerei, ebenso wie Buchmalerei oder Wachsarbeiten seit dem Mittelalter nicht nur für die erforderliche liturgische Ausstattung ausgeführt worden, sondern auch eine andachts- und disziplinfördernde sowie Müßiggang unterbindende klösterliche Maßnahme, die vor allem in Reformzeiten verstärkt eingefordert wurde.²⁷ Gleichzeitig folgten die Nonnen damit der langen Tradition der Textilherstellung heiliger

20 Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 262.

21 Pieske, *ABC* (wie Anm. 1), S. 208 f., 239; Textilmuseum St. Gallen, *Historische Spitzen* (wie Anm. 15), S. 32.

22 Textilmuseum St. Gallen, *Historische Spitzen* (wie Anm. 15), S. 43.

23 Birgitt Borkopp-Restle/Stefanie Seeberg, *Farbe und Farbwirkung in der Bildstickerei des Hoch- und Spätmittelalters. Textilien im Kontext der Ausstattung sakraler Räume*, in: Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, 2 Bde., Berlin 2011, S. 189-211, hier S. 195; Stefanie Seeberg, *Textile Bildwerke im Kirchenraum, Leinenstickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*, Petersberg 2014, S. 15.

24 Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 26-29; Rasche, *Luxus* (wie Anm. 15), S. 80.

25 Jackson, *History* (wie Anm. 18), S. 59; Joseph Braun S. J., *Handbuch der Paramentik*, Freiburg i. Br. 1912, S. 21, 35 f.

26 Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 260 ff.; Textilmuseum St. Gallen, *Historische Spitzen* (wie Anm. 15), S. 34.

27 Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/Los Angeles/London 1997, S. 181; Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 26-29.

Frauen wie Maria oder der heiligen Elisabeth, weshalb gerade das Weißtextil daher oft als ‚opus feminine‘ bezeichnet wurde.²⁸

Da für die Anfangszeit der Spitzenbilder angenommen wird, dass diese nicht nur von Nonnen produziert, sondern auch zunächst nur für andere Nonnen oder Geistliche angefertigt wurden, und Nadel- wie Klöppelspitze bis ins 19. Jahrhundert vielfach in klösterlichen Unternehmen hergestellt wurden,²⁹ liegt es nahe, Bedeutungszuschreibungen für unsere Untersuchungsobjekte als deren Nachfolger in den Entstehungskontexten und der visuellen Kultur der Frauenklöster zu identifizieren.

Auf farbikonografischer Ebene steht das Weißtextil zum einen allgemein für Demut, Bescheidenheit und zugleich für das Armutsideal und Luxusverbot der Orden. Zum anderen spielen leinene und weiße Textilien als Zeichen tugendhaften Lebens, von Reinheit und Jungfräulichkeit im Sinne mittelalterlicher Brautmystik bzw. -metaphorik eine wichtige Rolle in Rahmen der Profess, also des Eintritts in die religiöse Gemeinschaft, bei der neben dem Kleiderwechsel und der Übergabe eines Schleiers an die Bräute Christi zudem die Krönung („consecratio virginis“) mit einer kleinen Textilkrone vorgenommen wird.³⁰

In der liturgischen Praxis, temporär während des katholischen Kirchenjahres oder klösterlichen Ritus, werden weiße Textilien seit dem Mittelalter zur Verhüllung und Enthüllung von Bildern, Skulpturen und Kreuzen in der Karwoche und in Handschriften verwendet,³¹ aber auch zur Berührung sakraler Kultgegenstände wie Evangelien³² oder

28 Gisela Muschiol, Time and Space. Liturgy and Rite in Female Monasteries of the Middle Ages, in: Jeffrey F. Hamburger/S. Marti (Hg.), *Crown and Veil. Female Monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*, New York 2008, S. 191-206, hier S. 202; Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 26-29; Spielberg, *Fashion* (wie Anm. 15), S. 41.

29 Deutscher Klöppelverein, *Kirche* (wie Anm. 15), S. 10; Jackson, *Ecclesiastical Lace* (wie Anm. 18), S. 54; Daniel Stursberg, Zu den Anfängen und Funktionen des Kleinen Andachtsbildes, in: Beer/Rehm, *Andachtsbild* (wie Anm. 9), S. 7-19, hier S. 7.

30 Muschiol, *Time* (wie Anm. 28), S. 196 f.; Gisela Muschiol, Zeit und Raum. Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen, in: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 2005, S. 41-51, hier S. 43 f.; Jeffrey F. Hamburger/Robert Suckale, *Between This World and the Next. The Art of Religious Women in the Middle Ages*, in: Hamburger/Marti, *Crown* (wie Anm. 28), S. 76-108, hier S. 99; Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 21-23, 167; Stefanie Seeberg, S. Elisabethae hochzeitlicher brautrock. Zur Bedeutung von Seiden- und Gewandschenkungen von Herrscherinnen in sakraler Nutzung, in: Thomas Schilp/Annemarie Stauffer, *Seide im früh- und hochmittelalterlichen Frauenstift. Besitz – Bedeutung – Umnutzung*, Essen 2013, S. 251-268, hier S. 251, 263 f.; Jeffrey F. Hamburger u. a. (Hg.), *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung „Krone und Schleier“*, Oostkamp 2007, S. 49; Eva Schlottheuber, *Best Clothes and Everyday Attire of Late Medieval Nuns*, in: Rainer C. Schwings/Regula Schorta (Hg.), *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, Basel 2010, S. 139-154, hier S. 146 f.; Schweizerisches Nationalmuseum (Hg.), *Nonnen. Starke Frauen im Mittelalter*. Ausst.-Kat. Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich, Berlin 2020, S. 17 f., 23, 27.

31 Jackson, *Ecclesiastical Lace* (wie Anm. 18), S. 54; Christine Sciacca, *Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts*, in: Kathryn M. Rudy/Barbara Baert (Hg.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007, S. 161-190; vgl. David Ganz/Barbara Schellewald, *Clothing Sacred Scriptures. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic and Jewish Cultures*, Berlin/Boston 2019.

32 David Ganz, *Das Kleid der Bücher. Vestimentäre Dimensionen mittelalterlichen Prachteinbände*, in: Ganz/Schellewald, *Clothing* (wie Anm. 31), S. 121-146, hier S. 133.

als Unterlage, Abdeckung und zur Reinigung liturgischer Geräte wie Kelch und Patene (Korporale, Purifikatorium, Palla).³³ Außerdem dient das Weißtextil der Auszeichnung und Bekleidung des Altars als Ort der Messfeier und Opfertisch, als Erscheinungsort und Grab sowie Körper Christi selbst, wobei das Altartuch also symbolisch auf die Windel, das Lententuch und Grabtuch Christi („vestimenta Christi“) verweist.³⁴ Beispiele aus den Klöstern Lüne und Altenberg zeigen, dass dabei eine weißdominierte Leinenstickerei für den liturgischen Einsatz wegen deren „neutraler“ Ikonografie und obendrein guter Waschbarkeit gefordert wurde.³⁵ Größe, Art, Anzahl und Benutzung sowie Reinigung der Parameter, die oftmals mit Spitzenrändern verziert wurden und immer noch werden, sind hierbei in den Messordinarien und anderen Regularien genau definiert und geregelt.³⁶

In diesem Zusammenhang sind außerdem Schenkungen von Gewändern, Spitzen-schleiern und -tüchern (Brautspitzen) sowie Benediktionsvelen (Segensschleier) seit dem Barock an Kirchen, besonders für Madonnen und Kultbilder, zu erwähnen, wie beispielsweise für Maria Hilf in Passau oder Altötting.³⁷ Als Himmelskönigin wurden die Mariengnadenbilder nicht nur temporär wie permanent mit metallenen oder textilen und edelsteinbesetzten Kronen gekrönt, sondern auch durch Schmuck wie Perlenketten und goldene Ringe sowie farblich dem Kirchenjahr angepasste Bekleidung in Form von Prunkgewändern mit Gold- und Silberspitzen ausgestattet.³⁸

Kirchliche Spitze tritt seit dem 16. Jahrhundert als Verzierung von liturgischen Gewändern wie Alben, Superpelliceen oder Rochetts auf und verdeutlicht damit die soziale Rolle und liturgische Funktion des Priesters; und auch in der Christkind-Verehrung wurden und werden Christkind-Puppen, die sogenannten Fatschenkinder, oft in weiße und silber- oder goldfarbene Spitzen gehüllt.³⁹

Weißtextilien und Spitzen dienen also zum einen der Bedeutungserhöhung des religiösen Zentrums von Sakralräumen und einzelner liturgischer Objekte und Perso-

33 Deutscher Klöppelverband, Kirche (wie Anm. 15), S. 52-55; Braun, Handbuch (wie Anm. 25), S. 233-250.

34 Jörg Richter, Linteamina. Leinen als Bedeutungsträger, in: Kristin Böse/Silke Tammen (Hg.), Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a. M. 2012, S. 302-321; Seeberg, Textile Bildwerke (wie Anm. 23), S. 22, 141, 167-170.

35 Barbara Baert, Textile, Tactility, and the Senses. The 13th-century Embroidered Antependium of Wernigerode Revisited, in: Matheus Kapuska/Warren T. Woodfin (Hg.), Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor (Textile Studies 8), Emsdetten/Berlin 2015, S. 89-119, hier S. 90; Borkopp-Restle/Seeberg, Farbe (wie Anm. 23), S. 195, 204; Seeberg, Textile Bildwerke (wie Anm. 23), S. 15, 22.

36 Deutscher Klöppelverband, Kirche (wie Anm. 15), S. 52; Seeberg, Textile Bildwerke (wie Anm. 23), S. 170; Braun, Handbuch (wie Anm. 25), S. 210 f.

37 Deutscher Klöppelverband, Kirche (wie Anm. 15), S. 9, 63-80; Seeberg, Textile Bildwerke (wie Anm. 23), S. 25 f., 167 ff.

38 Nikolaus Gussone, Die Krönung von Bildern im Mittelalter, in: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 13 (1990), S. 150-176, hier S. 151, 155-160; Walter Hartinger, Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum, Passau 1985, S. 66-69; Deutscher Klöppelverband, Kirche (wie Anm. 15), S. 81 f.

39 Braun, Handbuch (wie Anm. 25), S. 35 ff.; Caroline Walker-Bynum, Formen weiblicher Frömmigkeit im späteren Mittelalter, in: Krone und Schleier (wie Anm. 30), S. 119-129, hier S. 119; Deutscher Klöppelverband, Kirche (wie Anm. 15), S. 81-84; Schweizerisches Nationalmuseum, Nonnen (wie Anm. 30), S. 114.

nen. Durch Rituale der Verschleierung, des temporären Entzugs und des Enthüllens, der Einkleidung und Verkörperlichung sind sie seit dem Spätmittelalter Hilfsmittel für die Visualisierung von Sakralität und Wirkmächtigkeit sowie des transzendenten Potenzials der Objekte.⁴⁰ Die Dimensionen des Sehens und Nicht-Sehens, von Absenz und Präsenz, spielten darüber hinaus eine Rolle im physikalischen Ausschluss bzw. der Nicht-Teilhabe der Nonnen an der Messfeier, welche auf der mit Fenstern oder Gittern versehenen Nonnenempore zumeist nur durch Hören verfolgt werden konnte.⁴¹

Vom Umgang mit den ‚Heiligendeckchen aus Papier‘

Die (Stanz-)Spitzenbilder überführen nun reale Textilien als Imitate und Kopien im Klein(st)format in die Nähe und in das persönliche Zwiegespräch von Betrachter und Bild in das private Gebet- oder Stundenbuch, in das diese in der Regel als mobile Einlagen eingelegt wurden. Aber nicht nur diese, sondern gleichzeitig und zusätzlich die Darstellungen und Reproduktionen der Heiligen und Gnadenorte oder -objekte, die die häufigsten Bildthemen sind und denen durch das Umschließen und Einrahmen mit Spitze besondere Bedeutung zugeschrieben wird.⁴² Die Schmuckfunktion des Ornaments unterstreicht dabei jedoch nicht nur deren Wert und Kostbarkeit, sondern bringt zudem deren devotionale Verehrungswürdigkeit zum Ausdruck.⁴³

Das eigentlich im nahen wie fernen Raum Befindliche wird in die Handschrift als Verweis oder Memorierungszeichen gelegt, das dadurch auch haptisch wahrzunehmen ist. Denn neben der bildlichen Evokation als textiles Gewebe ist auch die Berührung der Objekte mit ihrer reliefartigen Oberfläche von dickerem und nicht so filigran geschnittenem Pergament oder Karton bzw. des zerbrechlich dünnen Tüllspitzenblatts von Bedeutung. Die pergamentenen wie papiernen Imitationen folgen hierbei der Textilhaptik weißer Leinenstickerei, bei der Stefanie Seebergs Untersuchungen zufolge oftmals ebenfalls eine starke Relief- und Musterbildung der weißen Stickereien zu bemerken und fühlen ist und die in manchen Objekten, wie zum Beispiel einer Altardecke aus Altenberg, in

40 Kapustka/Woodfin, *Clothing* (wie Anm. 35), S. 8 f.; Christian Kiening, *Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte*, in: Ders. (Hg.), *Mediale Gegenwärtigkeit (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 1)*, Zürich 2007, S. 9-70, hier S. 41; Ders., *Einleitung*, in: Carla Dauven-van Knippenberg/Cornelia Herberichs/Christian Kiening (Hg.), *Medialität des Heils im späten Mittelalter (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 10)*, Zürich, 2009, S. 7-20, hier S. 13.

41 Hamburger, *Nuns* (wie Anm. 27), S. 52; Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 49 f.; Jeffrey F. Hamburger/Robert Suckale, *Zwischen Diesseits und Jenseits. Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter*, in: Krone und Schleier (wie Anm. 30), S. 21-39, hier S. 32.

42 Vgl. Peter Schmidt, *Heilsvermittlung und Reproduktion. Die Mediengeschichte der Gnadenbildkopie im ausgehenden Mittelalter*, in: Wolfgang Augustyn/Ulrich Söding, *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 373-403.

43 Wolfgang und Herthe von Wersin, *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments*, Ravensburg³1953, S. 25; Engels, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 7.

besonderem Maße ausgeführt ist.⁴⁴ Das In-die-Hand-Nehmen der eingelegten Objekte und Aufdecken der Buchseite kann zudem mit dem Ent- und Verhüllen als Lesepraxis seit dem Mittelalter in Verbindung gebracht werden, die zum Teil mit kleinen seidenen Vorhängen in Handschriften vollzogen wurde, oder durch die Einbindung vollflächiger Miniaturseiten, welche mittels Malerei Textilien imitieren und die ebenfalls am Rande berührt werden müssen.⁴⁵ Auf den Rückseiten der Spitzenbilder befinden sich zudem oftmals weitere Texte, Gebete oder Widmungen, die erst durch den Gebrauch und das Umdrehen gelesen werden können und die vorderseitige Bildlichkeit und Ornamentik ergänzen. Somit gehen Text und Textil bzw. Textilität hier sogar die bereits im Gehalt des Wortes ‚textus‘ als schreiben und weben inbegriffene Einheit ein, die seit dem Mittelalter von verschiedenen Autoren beschrieben wurde.⁴⁶

Die durch ihre durchbrochene Materialität fragilen Objekte fordern einen behutsamen Gebrauch, welcher der Praktik der meditativen Andacht, dem Umgang mit dem Gebetstext selbst entspricht und zu einer Intensivierung der Kontemplation, der ‚lectio divina‘, und Meditation führt (Abb. 8).⁴⁷ Mathias Engels sprach treffenderweise davon, dass die „Entmaterialisierung der stofflichen Beschaffenheit“ den Spitzenbildern „eine dem devotionalen Verwendungszweck als Andachtsbild angepaßte Erscheinungsform“ verleiht.⁴⁸ Denn wie alle Andachtsbilder sind die Spitzenbilder im Kontext spätmittelalterlicher Religiosität und Passionsfrömmigkeit und unter dem Leitbegriff der „nahen Gnade“⁴⁹ als popularisierte Medien der Kontemplation und visuelle Hilfsmittel der Andacht zu verstehen, die die Lektüre von Texten ergänzten und ein imaginäres, inneres Nacherleben der Begebenheiten aus dem Leben Jesu, von Maria oder den Heiligen, mystische Erfahrungen oder Visionen ermöglichten, wie sie durch zahlreiche Visionsberichte überliefert sind.⁵⁰ Dies ist insofern von besonderem Interesse, als die Bilder es nicht nur den Nonnen als den Hauptproduzentinnen, son-

44 Birgitt Roskopp/Seeberg, *Farbe* (wie Anm. 23), S. 203; Seeberg, *Textile Bildwerke* (wie Anm. 23), S. 239-242.

45 Sciacca, *Raising* (wie Anm. 31), S. 161-90; Anna Bücheler, *Textile Ornament and Scripture Embodied in the Echternach Gospel Books*, in: Kapustka/ Woodfin, *Clothing* (wie Anm. 35), S. 147-172, hier S. 161; Dies., *Ornament as Argument. Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts*, Berlin/Boston, 2019, S. 80 f.

46 Hedwig Röckelein, *Vom webenden Hagiographen zum hagiographischen Text*, in: Ludolf Kuchenbuch/Uta Kleine (Hg.), *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2006, S. 77-110; Bücheler, *Textile Ornament* (wie Anm. 45), S. 148, 156.

47 Vgl. Bücheler, *Textile Ornament* (wie Anm. 45), S. 147-172.

48 Engels, *Andachtsbild* (wie Anm. 7), S. 24.

49 Berndt Hamm, *Die Medialität der nahen Gnade im späten Mittelalter*, in: Dauven-van Knippenberg/Herberichs/Kiening, *Medialität* (wie Anm. 40), S. 21-59, hier S. 21 f., 43.

50 Krone und Schleier (wie Anm. 30), S. 32, 35; Hamburger, *Nuns* (wie Anm. 27), S. 214; Stursberg, *Anfängen* (wie Anm. 29), S. 7 f.; Peter Schmidt, *Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik*, in: G. Ulrich Großmann (Hg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2000, S. 69-83; Schweizerisches Nationalmuseum, *Nonnen* (wie Anm. 30), S. 37-45, 116; Kathryn M. Rudy, *Kissing Images. Unfurling Rolls, Measuring Wounds, Sewing Badges and Carrying Talismans: Considering Some Harley Manuscripts through the Physical Ritual they Reveal*, in: *The Electronic British Library Journal*, Article 5 (2011), S. 1-56.



Abb. 8 S. Trinitas, 1747, Gouache auf Pergamentschnitt, Schnittfläche: 7,3 x 4,6 cm (Baden-Baden, Kloster Lichtenthal, Foto: A. Axtmann).

den auch den anderen Adressat:innen von Spitzenbildern wie benachbarte Mönche und Ordensobere, Klerus und Adelige ermöglichten, auf eine imaginäre ‚Pilgerschaft im Geist‘ zu gehen.⁵¹

Zur Intensivierung immersiver Effekte trägt in erster Linie die mediale Komplexität und ornamentale serielle Bildstruktur der Spitzenbilder bei, die zunächst in der Ausstattung liturgischer Handschriften innerhalb des Buchraumes auf den Folioseiten in gemalten Miniaturhintergründen, Initialen und Randleisten oder gar gesonderten Textseiten sowie außerhalb auf den Bucheinbänden in unterschiedlichster Form, Varianz und Material zu finden war und im Spätmittelalter in Stundenbüchern und Gebetbüchern zu Hochformen weiter ausdifferenziert wurde.⁵² Das Ornament im Spitzenbild in seiner miniaturhaften, extrem kleinteiligen Struktur mit zahlreichen Wiederholungen ermöglicht dabei die gedankliche Erweiterung in alle Richtungen, die mäandern-

den, vegetabilen Ranken oder geometrischen Strukturen gedankliche Vertiefung, Versenkung und Meditation – Eigenschaften, die sowohl dem Andachtsbild als auch dem kleinen Andachtsbild an sich eigen sind. Das Ornament als abstrakte Ausdrucksform dient hier also nicht nur der Organisation des Flächenraumes und als blicklenkendes, sondern auch und vor allem als ein den inneren Blick erweiterndes Element.⁵³

Sind in vielen Fällen die aufgeklebten oder aufgedruckten Reproduktionen der heiligen Darstellungen im 19. Jahrhundert in kontrastreichem Schwarzweiß oder mehr oder weniger gutem Farbendruck zu erkennen, so erscheinen die verehrungswürdigen Bilder auf den eingangs gezeigten Stanzspitzenbildchen (Abb. 4-6) in ihrer zart verblassten Optik wie das Vera Ikon auf dem Schweiß Tuch der Veronika oder Turiner

51 Hamburger/Suckale, *Between this World* (wie Anm. 30), S. 98 f.; Spamer, *Andachtsbild* (wie Anm. 2), S. 5 f.; Metken, *Geschnittenes Papier* (wie Anm. 1), S. 78; Lechner, *Spitzenbilder* (wie Anm. 7), S. 7; vgl. Evelyne Verheggen, *Andachtsbildchen in den Handschriften geistlicher Töchter im 17. Jahrhundert*, in: Wolfgang Brückner u.a. (Hg.), *Arbeitskreis Bild – Druck – Papier, Tagungsband Amsterdam 2007* (Arbeitskreis Bild – Druck – Papier, Bd. 12), Münster u.a. 2008, S. 91-103; Evelyne Verheggen, *Beelden voor passie en harts-tocht. Bid- en devotieprenten in de Noordelijke Nederlanden, 17^{de} en 18^{de} eeuw*, Zutphen 2006.

52 Bücheler, *Textile Ornament* (wie Anm. 45); Spielberg, *Fashion* (wie Anm. 15), S. 13.

53 Wersin, *Ornament* (wie Anm. 43), S. 23; Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 87-94.

Grabtuch. Damit wird auf höchst verehrte katholische textile Sekundärreliquien und Trägermedien ehemaliger heiliger Präsenz verwiesen, die als *Acheiropoieta*, also nicht von Menschenhand gemachte Bilder, seit dem Mittelalter als beliebte Bildmotive auf Andachtsbildern und in Handschriften den Prozess der Materialisierung der Realpräsenz Christi bzw. der heiligen Bildwerdung vor Augen führen und damit die mentale, mystische „heilige Schau“, wie es Lenz Kriss-Rettenbeck nennt, in Andacht und Gebet befördern.⁵⁴ Durch den Einsatz der Fotografie bzw. des Albuminabzuges als Medium der Erscheinung wird in diesen speziellen Varianten der Aspekt der Sichtbarmachung und materialisierten bzw. medialen Präsenzstiftung noch einmal mehr unterstrichen.⁵⁵

Resümee

Auch wenn nur der kleinste Teil der im 19. Jahrhundert produzierten Stanzspitzenbildchen dies so deutlich visualisiert wie die vorgestellten Exemplare, so sind diese mehr als nur dekorative religiöse Gebrauchsgrafiken oder Textilreplikationen: sie sind komplexe Kompositmedien⁵⁶, die in der Tradition ihrer pergamentenen Vorgänger durch die Gestaltung als liturgische und rituelle Textilien in Miniaturform deren seit dem Mittelalter bekannte Implikationen transportieren und diese mit heiligen, verehrungswürdigen Bildern und deren Repräsentationen verbinden. Durch die oft anzutreffende Kombination mit Texten und Gebeten auf der Rückseite oder in den einfacheren Varianten zusätzlich auf den Vorderseiten, wird der direkte, aktive Gebrauch, das In-die-Handnehmen, Berühren und auch Küssen der kleinen „objects of physical devotion“⁵⁷ unterstützt, wobei ihre in den großflächig ausgestanzten Exemplaren vorhandene Fragilität einen behutsamen devotionalen Umgang einfordert. Ihre real fassbare wie imitierte Materialität weist die Stanzspitzenbilder als ganz besondere transmediale Medien zur Andacht und Kontemplation aus, die daher als „heilige Spitzendeckchen aus Papier“ bezeichnet werden können.

54 Der Aspekt der authentischen Repräsentation und die umfangreichen Diskurse zum Urbild versus Kopie/Reproduktion können in diesem Rahmen nicht näher ausgeführt werden; mit Blick auf unsere Objekte können auch nur einige der zahlreichen relevanten Titel aufgeführt werden: Lenz Kriss-Rettenbeck, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*. Rudolf Kriss zum 60. Geburtstag, München 1971, S. 71-73; vgl. Berndt Hamm, *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, Bd. 54)*, Tübingen 2011, hier vor allem Kapitel 12-15; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Ders., *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005; Thomas Lentjes, *Der mediale Status des Bildes*, in: David Ganz/Thomas Lentjes (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (Kultbild, Bd. 1)*, Berlin 2004, S. 13-73; Heike Schlie, *Vera Ikon im Medienverbund. Die Wirksamkeit der Sakramente und die Wirkung der Bilder*, in: Dauven-van Knippenberg/Herberichs/Kiening, *Medialität (wie Anm. 40)*, S. 61-82; Kiening, *Mediale Gegenwärtigkeit (wie Anm. 40)*, S. 9-70.

55 Bernd Stiegler, *Das Bild*, in: *Rundbrief Fotografie* 25 (2018) No. 3 [N.F. 99], S. 4-7, hier S. 5; Kiening, *Mediale Gegenwärtigkeit (wie Anm. 40)*, S. 39.

56 Schlie, *Vera (wie Anm. 54)*, S. 64.

57 Rudy, *Kissing Images (wie Anm. 50)*, S. 2.