

SUSANNE WEGMANN

Bild-Grenzen

Überlegungen zum Bildverständnis im lutherischen Kontext

Distanz und emotionslose Didaktik prägt und begrenzt – folgt man weiten Teilen der kunsthistorischen Forschung – das Bild im lutherischen Kontext¹. Die Sicht resultiert vor allem aus der vorrangigen Analyse von Textquellen². Der didaktische Nutzen ist unbestreitbar ein wichtiger Punkt im reformatorischen Bildstreit und Martin Luther (1483–1546) nimmt nicht zufällig in der Verteidigung der Bilder gegen die Ikonoklasten Bezug auf das Diktum Papst Gregors des Großen (590–604): Die Bilder seien die Bücher der Laien oder Illiterati. Die über Jahrhunderte akzeptierte Autorität Gregors im Kampf gegen die Bildergegner verleiht auch Luther Autorität. Erstmals definiert Luther einen positiven, legitimen Bildgebrauch in der 1525 verfassten Schrift *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*. Dabei verweist er auf die didaktische Wirkung *umb [...] besser verstands willen*, darüber hinaus benutzt er Begriffe wie ›Gedächtnis‹, ›Zeichen‹, ›Zeugnis‹³, womit er auch Begrifflichkeiten spätmittelalterlicher

1 Diese Auffassung wird insbesondere vertreten durch Hans BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, 510–523. – Auch Dieter KOEPLIN, *Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers*, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, hg. v. Kurt LÖCHER, Nürnberg 1988, 75–96, hier insb.: 76.

2 Grundlegend die Untersuchung von Margarete STIRM, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977. Stirm stützt sich in der Beurteilung der Bilderfrage und des dem Bild zugeschriebenen Nutzens (Polemik, didaktische Hilfe, pädagogisch-paränetische Hilfe) ausschließlich auf Textquellen. Die damit definierten Grenzen für das Bild sieht sie im Wort: »Das Bild steht als Hilfsmittel im Dienst der Verkündigung. Aber es kann und darf die Predigt nicht ersetzen. [...] Mit Augen und Händen läßt sich in der Herrschaft Gott nichts erreichen. Gott fordert Gehör, d. i. Glaube und Gehorsam.« (120). »Als sichtbarer Hinweis und als beständige Erinnerung an Gottes Wort und Tat ist das Bild von dem ihm vorausgehenden gesprochenen und geschriebenen Wort abhängig. Es hat bei Luther weder eine selbständige Funktion noch einen über das ihm vorgegebene Wort hinausgehenden Inhalt. So wie die Thematik des Bildes von der Heiligen Schrift gegeben und begrenzt ist, so hat die künstlerische Gestaltung dem evangelischen Inhalt zu entsprechen.« (121).

3 Martin LUTHER, *Wider die himmlischen Propheten von den Bildern und Sakrament*, 1525, in: D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 18, Weimar 1908, 74: *Denn die gedencke bilder odder zeugen bilder, wie die crucifix und heyligen bilder sind, ist droben auch aus Mose bewerd, das sie wol zu dulden sind auch ym gesetze, Und nicht alleyne zu dulden, sondern weyl das gedechtnis und zeugen dran weret, auch löblich und ebrlich sind [...]*. Ebd., 80: *Nu begeren wyrr doch nicht mehr, denn das man uns eyn crucifix odder heyligen bilde lasse zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen, wie des selben keysers bilde war [...]*. Ebd., 82: *Auch hab ich die bilderstürmer selbst sehen und hören lesen aus meynen verdeutschten Bibel, [...] Nu sind gar viel bilder ynn den selbigen buchern, beyde Gottes, der engel, menschen und thiere, sonderlich ynn der offnbarunge Joannis und ym Mose und Josua. So bitten wyrr sie nu gar freuntlich, wollten uns doch auch gonnen zu thun, das sie selber thun, Das wyrr auch solche bilder mügen an die wende malen umb gedechtnis*

Andachtsübung verwendet. Insbesondere weiten Teilen der kunsthistorischen Forschung sind diese Begrifflichkeiten jedoch Beleg für den rein didaktischen Bildgebrauch im lutherischen Zusammenhang: Die Bilder seien ausschließlich Wissensspeicher, die in der Folge des *Sola-Scriptura*-Prinzips die Dominanz des Wortes anerkennen, sich dem Wort unterwerfen würden; die Bilder gäben sich bewusst »harmlos« und vermieden illusionistische Elemente, um ihrem Missbrauch keinen Vorschub zu leisten⁴.

Selbst eine weiter gefasste, über Luthers unmittelbar auf die Ikonoklasten reagierende Schriften hinausgehende Textanalyse lässt differenziertere Aussagen zum lutherischen Bildverständnis zu. Johann Anselm Steiger betont, dass sich für Luther *der Geist an das ›verbum externum‹ bindet und sich daher auch in sichtbaren Zeichen und Bildern inkarniert*⁵. Doch die theoretische Definition des Bildgebrauchs spiegelt nur sehr begrenzt den realen, tatsächlich geübten Bildgebrauch wieder. *Sola scriptura* bedeutet eben keinen umfassenden Medienwechsel, keine grundsätzliche Entmachtung des Bildes oder eine Dominanz des Wortes, sondern zunächst nicht mehr und nicht weniger als die Vorrangstellung und Priorität des Wortes Gottes in der Lehre. Die Lehre selbst kann und soll aber mit Hilfe aller zur Verfügung stehenden Medien verbreitet werden⁶. Steiger wie Sdzuj konstatieren, dass Luthers Bildverständnis über Gregor hinaus weist: Das Bild sei ausdrücklich nicht nur zur Bildung der Ungelehrten bestimmt, sondern ist für *alle* notwendig, um die Dinge »begreiflich« zu machen⁷.

und besser verstands willen. – Dagegen Andreas BODENSTEIN VON KARLSTADT, der den didaktischen Nutzen und die Möglichkeit der Bilder zur Andacht anzuleiten kompromisslos bestreitet, vgl. Reimund B. SDZUJ, *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens*, Tübingen 2005, 115.

4 So KOEPLIN, *Kommet* (wie Anm. 1), 76. – Ähnlich auch Joseph L. KOERNER, *The Reformation of the Image*, London 2004, insbesondere das Kapitel »Crude Painting« (212–251); Koerner spricht dabei von einer Selbstauslöschung der Malerei, die sich auch im »einfachen Stil« ausdrücke und weiter: »[...] by their awkward look, as ›crude, external images‹ (›grobe eusserliche bilde‹), they should proclaim themselves to be absurd if taken literally. [...] What modern scholars regard as aesthetic poverty in Cranach's art is, from Luther's perspective, a pious self-effacement« (248).

5 Johann A. STEIGER, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla*, Leiden u.a. 2002, 121.

6 Vgl. dazu: Martin LUTHER, *Betbüchlein, Vorrede zum Passional* [1529], in: D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 10/2, Weimar 1907, 458: *man kan dem gemeinen man die wort und werck Gottes nicht zu viel odder zu oft furhalten, Wenn man gleich davon singet und saget, klinget und predigt, schreibt und lieset, malet und zeichent, So ist dennoch der Satan ymer dar allzu starck und wacker, dasselbig zu hindern.*

7 Vgl. STEIGER, *Zentralthemen* (wie Anm. 5), 118–139, insb. 121f. – SDZUJ, *Adiaphorie* (wie Anm. 3), insbes. 113–120, konstatiert zwar auch einen Wandel des Ästhetikkonzepts und vermutet in der »vom Schein befreite[n] Schönheit sachlicher Nüchternheit« »eine mögliche künstlerische Forderung« (101), er verweist aber auch auf einen durch Luther formulierten »notwendigen und rechten Gebrauch« der Bilder »nicht nur für die Einfältigen und Schwachen« (117). Bezogen auf: Luthers *Predigt am Sonnabend vor Ostern, 1538*, in: D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 46, Weimar 1912, 308: *Animae pinguntur ut puelli etc. oportet fieri, quia künnens sonst nicht begreifen, ideo etc. Sic die geistlich sachen in solche bildnis fassen. Deus non ist menschlich bild, ut Daniel malet: Ein schon alt man, bat schne weis har, bard, rotae etc. et strale giengen etc. non habet nec barbam, har etc. et tamen sic pingit deum verum in imagine viri antiqui. Sic mus man unserm herr Gott ein bild malen propter pueros et nos, si etiam docti. Ipse met se dedit in humanitatem, qui unbegreiflich gewest. Christus dicit: ›qui me, ›et patrem videt‹ etc. Man kann die geistlichen sachen nicht begreifen, nisi in bilder fasse.*

Wie weitreichend, differenziert, aber auch uneinheitlich und widersprüchlich sich das Bildverständnis im reformatorischen, lutherischen Kontext darstellt, spiegeln letztlich am deutlichsten die Bilder selbst. Der Blick auf die Bilder, die im reformatorischen Kontext entstanden und die Bildung der lutherischen Konfession visuell begleiteten, transportieren auch das mediale Selbstverständnis und formulieren die Ansprüche des Mediums. Sie thematisieren damit eng verbunden die Frage der Visualität und visuellen Kultur im lutherischen Bekenntnis. Die Fragen, die hier den Blick auf die Bilder leiten sollen, sind die Fragen nach den Definitionen der medialen Grenzen, der ästhetischen Bildgrenze und den Grenzen von Realität und Sichtbarkeit: Wo sieht und wie definiert das Bildmedium seine eigenen Grenzen? Wird das Medium »Bild« durch das Medium »Wort« begrenzt, ordnet es sich ihm unter? Distanziert es sich vom Betrachter, zieht es eine Grenze zwischen dem Bild- und Betrachtterraum oder versucht es, diese zu überwinden? Beschränken sich die Bilder auf die Realität, stellen sie nur das real Erfahrbare dar oder beschäftigen sie sich mit den Grenzen von Zeit und Sichtbarkeit? Reicht das Bild über die Grenzen des irdisch Realen hinaus? Entfaltet es visionäre Qualitäten?

Das Wort als mediale Begrenzung des Bildes

Nach Joseph Leo Koerner zeigen Cranachs Bildformulierungen des »Bekennenden Hauptmanns unter dem Kreuz« (Tafel 10) deutlich die Dominanz des Wortes für die Glaubenserkenntnis des Betrachters vor dem Bild: »Cranach deadens his pictures by inscribing their surfaces with biblical quotations«⁸: Cranach überschreibe seine Bilder mit Inschriften, das Wort richte sich an den Betrachter, das Bild sei in seinem Stil selbst zum Zeichen geworden. Sieht man von der Problematik ab, dass für die Bilder des bekehrten Hauptmanns der konfessionelle Hintergrund unsicher ist⁹, so muss man sicherlich zu-

8 KOERNER, Reformation (wie Anm. 4), 226.

9 Die Provenienzen der erhaltenen Bildvarianten scheinen allesamt ungeklärt, dennoch geht die Forschung von einer lutherisch-protestantischen Prägung aus: Vgl. etwa Gerhard ERMISCHER, Cranach im Exil – Porträt einer bewegten Epoche, in: Ausst. Kat. Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, hg. v. Gerhard ERMISCHER u. Andreas TACKE, Aschaffenburg, Schloss Johannisburg u.a., 24.2–3.6.2007, Regensburg 2007, 13–53, hier: 32f. Ermischer sieht den Unterschied zu »katholischen Kreuzigungsszenen« in der Vereinfachung, der Konzentration auf Christus und den Erlösung suchenden Menschen. Er erkennt darin ein »Musterbeispiel eines protestantischen Lehr- und Andachtsbildes«, das sich auch in der »Einfügung der Schrift in das Bild« erweise, die dem »Gebot Luthers, dass die Schrift Vorrang vor dem Bild haben soll«, folge. Er schließt sich damit einer weit verbreiteten Einschätzung an, dass Inschriftenverwendung ein Kennzeichen lutherischer/protestantischer Bilder wäre. Diese Auffassung wird insbesondere vertreten durch Sergiusz MICHALSKI, Inscriptions in Protestant Paintings and in Protestant Churches, in: *Ars ecclesiastica. The Church as a context for visual arts*, hg. v. Arja-Leena PAAVOLA, Helsinki 1996, 34–47. Michalski geht davon aus, dass nach 1500 in der nordalpinen Malerei Inschriften aus den Bildern »verschwinden« und erst mit der Reformation, der lutherischen Malerei um 1520 zurückkehren würden. – Dagegen vergleiche man etwa das Material bei: Ruth SLENCZKA, Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen, Köln u.a. 1998. – Die Strategien der Inschriftenverwendung in Bildern, sowohl in Bezug auf vorreformatorische als auch reformatorische Bildwerke, wurden relativ selten und nie im größeren Überblick thematisiert. Siehe: Horst WENZEL, Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild, in: *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert*, hg. v. Claudia OPITZ, Hedwig RÖCKELEIN, Gabriele SIGNORI u. Guy P. MARCHAL (*Clio Lucernensis* 2), Zürich 1993, 23–52. – Christine WULF: Bildbeischriften im frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext. Funktionswandel von

gestehen, dass sich die Inschriften in ihrer Platzierung und Ausrichtung deutlich auf den Betrachter beziehen. Sie sind für ihn lesbar und auf ihn ausgerichtet auf die Bildoberfläche geschrieben. Die Inschriften werden aus der Bildrealität herausgelöst, sie sind nicht als Schriftbänder in die innerbildliche Kommunikation integriert oder fügen sich als auf einen bildinternen Gegenstand gemalte oder gemeißelte Schrift in die Szene ein¹⁰. Im Bild des bekehrten Hauptmanns liest der Betrachter am oberen Bildrand die Worte Christi »VATER IN DEIN HENDT BEFIL ICH MEIN GAIST«. Die Inschrift des Bekenntnisses »Warlich diser Mensch ist Gotes Son gewest« verläuft innerhalb der von Koerner besprochenen Washingtoner Version von 1536 ebenso wie in der 1539 datierten befindlichen Aschaffener Variante¹¹ (Abb. 1) vor und über das Kreuz Christi hinweg. Das Kreuz in der 1538 datierten Fassung in Sevilla (Tafel 10) setzt dagegen eine Zäsur zwischen den Worten. Nach »DISER« und vor »MENSCH« wird es im Satzgefüge zum Bild-Zeichen zwischen den Schrift-Zeichen. Man mag zustimmen, dass sich hier in beiden Varianten das Wort dem Bild-Medium in gewisser Weise entzieht: Das Wort steht vor dem Bild und das Bild reiht sich im Zeichensystem der Worte ein. Das Wort betont die Materie der Bildoberfläche, es macht diese als solche sichtbar und negiert die Illusion des Bildes. So entlarvt das Wort das Bild als ein den Wortgefügen ähnliches Zeichensystem.

Inschriften auf kirchlichen Ausstattungsstücken vom hohen Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert, in: Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext, hg. v. Christine MAGIN, Ulrich SCHINEL u. Christine WULF, Wiesbaden 2008, 37–54. – Matthias Grünewalds um 1505/10 entstandene Kreuzigung Christi (Basel, Kunstmuseum) weist große Ähnlichkeiten mit Cranachs »Bekennender Hauptmann unter dem Kreuz« auf, zwar versammeln sich hier unter dem Kreuz auch andere Andachtsvorbilder (Maria, Johannes und zwei weitere Frauen), doch der Hauptmann nimmt am rechten Bildrand großen Raum ein, er überragt die anderen Figuren und sein Zeigegestus ist begleitet von einer ebenfalls in goldenen Majuskeln auf der Bildoberfläche platzierten Inschrift: »VERE. FILIVS. DEI. ERAT. ILLE«. Vgl. Astrid REUTER, in: Ausst. Kat. Grünewald und seine Zeit, hg. v. Jessica MACK-ANDRICK, Dietmar LÜDKE u. Astrid REUTER, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8.12.2007–2.3.2008, München/Berlin 2007, Kat. Nr. 51. 10 So etwa auf Matthias Grünewalds Kreuztragung Christi von 1523/24 (Karlsruhe, Kunsthalle); hier ist eine die Szene kommentierende Inschrift (»ESAIAS .53. ER. IST. VMB. VNSER. SVND. WILLEN. GESCLAGEN.«) auf dem Architrav einer die Handlung hinterfangenden Architektur angebracht. Vgl. MICHALSKI, *Inscriptions* (wie Anm. 9), 36, der das Bild und die Inschriftenverwendung als lutherisch ansieht. – Der Interpretation des Bildes als lutherisch oder reformatorisch widersprechen dagegen nachdrücklich: Karl ARNDT, Bernd MOELLER, *Die Bücher und die letzten Bilder Mathis Gothart Nitharts, des so genannten Grünewald*, in: Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, hg. v. Rainhart RIEPERTINGER, Evamaria BROCKHOFF, Katharina HEINEMANN u.a., Aschaffenburg, Schloss Johannisburg, 30.11.2002–28.2.2003, Augsburg 2002, 45–60, hier: 49. – Vgl. dazu auch Jessica MACK-ANDRICK, *Von beiden Seiten betrachtet, Überlegungen zum Tauberbischofsheimer Altar*, in: Ausst. Kat. Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 9), 68–77, insb. 72–74. 11 Vgl. Martin SCHAWÉ, in: Ausst. Kat. Cranach im Exil (wie Anm. 9), Kat. Nr. 61.

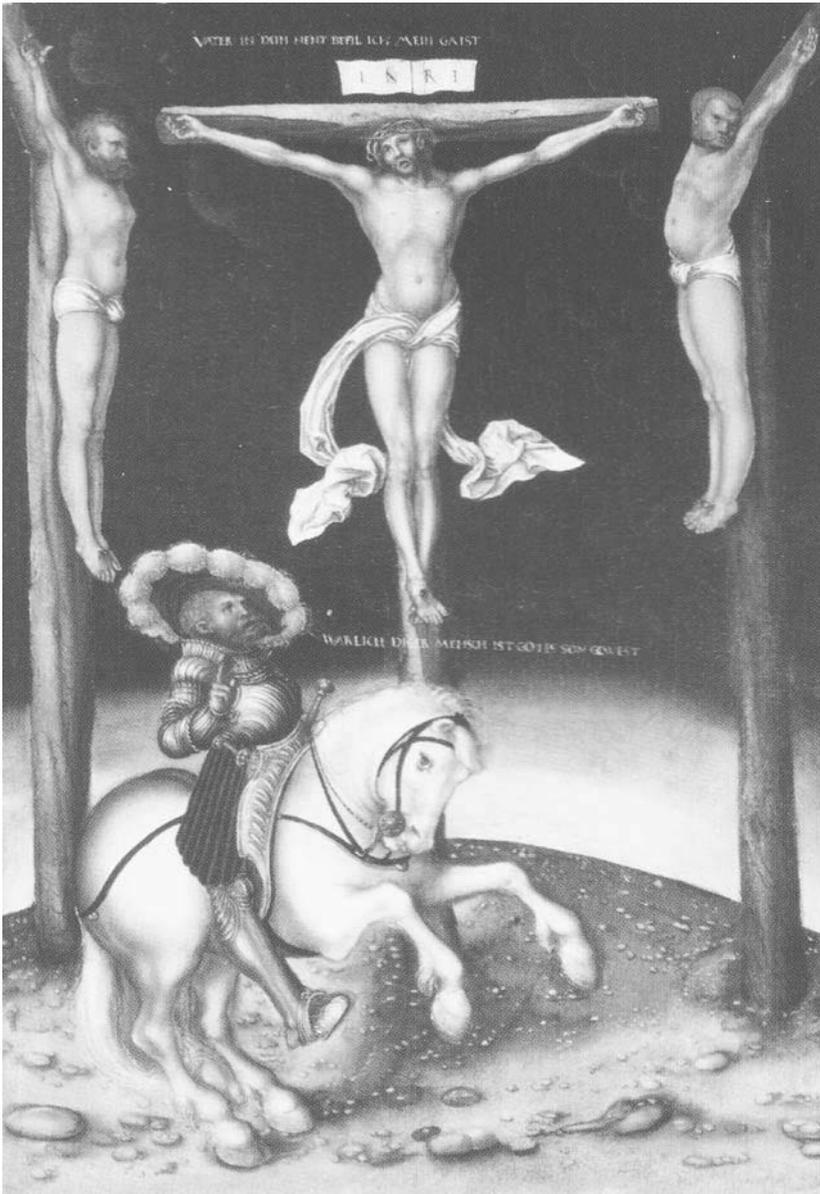


Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung mit bekehrtem Hauptmann, 1539, Aschaffenburg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 13255.

Ausst. Kat. Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, hg. v. Gerhard Ermischer u. Andreas Tacke, Aschaffenburg, Schloss Johannisburg u.a, 24.2–3.6.2007, Regensburg 2007, Nr. 61.

Auch einige Versionen von Cranachs Bildformular »Christus segnet die Kinder«¹² setzen die Betonung auf das Wort im Bild. Eine wohl in den 1540er Jahren entstandene Version (Tafel 11) zeigt Christus umringt von Frauen und Kindern¹³. Der Betrachter wird durch die Frauen weggedrängt, auf Distanz gehalten. Deutlich sind die Kinder privilegiert, die vom Erlöser berührt werden und ihn selbst begreifen können. Der Rezipient bleibt trotz des nahen Bildausschnittes isoliert, die Blicke aus dem Bild gehen an ihm vorbei, niemand nimmt ihn wahr oder bezieht sich auf ihn. Nur die Inschrift nach Markus 10 (*LASSET DIE KINDLEIN ZV MIR KOMMEN VND VERET INEN NICHT DEN SOLCHER IST DAS HIMELREICH*), die mittig am oberen Bildrand das Geschehen überschreibt, richtet sich appellativ an ihn. Ähnlich zeigt das Bild der Dresdner Gemäldegalerie¹⁴ (Tafel 12) ein vom Betrachter distanzierteres Geschehen, auch hier schieben sich die Frauen mit ihren Kindern zwischen ihn und Christus, der die Kinder berührt und die ihn in ihrem kindlichen, naiven Glauben greifen und fassen können. Der Betrachter des Bildes bleibt außen vor und das Bild eröffnet ihm keinen Weg zum Erlöser. Auch hier richtet sich das Wort an ihn, in zweifacher Hinsicht: Wieder kommentiert für ihn eine Inschrift, als Überschrift (*VND SIE BRACHTEN KINDLIN ZV IM DAS ER SIE ANRVRETE. MARCUS AM X.*) mittig am oberen Bildrand platziert, das Geschehen. Ein weißer Streifen – der hier gemalt ist, nicht wie auch häufig praktiziert ein aufgeklebter Pergamentstreifen – schiebt sich über das Bild und bricht die Illusion der Bildrealität. Zudem hält einer der Apostel, der wie der Betrachter durch die Frauen und Kinder von Christus abgedrängt wurde, in seinen Händen ein Buch, das Wort Gottes, berührt und ergreift es so, wie die Kinder Christus ergreifen. Dem Betrachter des Bildes wird nicht Christus als Gegenpart einer Kommunikation geboten, sondern sein Wort.

Doch auch wenn sich Bildbeispiele finden, die den Betrachter auf das Wort verweisen und das Wort betonen, so stellt sich das Bildverständnis und das Verhältnis von Wort und Bild im lutherischen Kontext als wesentlich komplexer und facettenreicher dar. Die

12 Zum Bildformular und seiner Interpretation (als Antwort auf die Lehren und Praktiken der Wiedertäufer und Bekenntnis zur Kindertaufe bzw. als Hinweis auf die Vorbildhaftigkeit des Kinderglaubens): Christine O. KIBISH, Lucas Cranach's Christ Blessing the Children. A Problem of Lutheran Iconography, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, 196–203, verfolgt die Wiedertäufer-These. – Christiane D. ANDERSSON, Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der Deutschen Geschichte*, hg. v. Lewis W. SPITZ, Berlin/New York 1981, 43–79, hier: 53–55, pflichtet der Bildinterpretation als Argument für die Kindertaufe in Opposition zu den Wiedertäufern bei, sieht das Bildformular aber auch in Verbindung mit »weitere[n] Aspekten der lutherischen Lehre«: »die Auffassung des Glaubens als göttliche Gnade und die Ablehnung des Zölibats«. – Gottfried SEEBASS, in: *Ausst. Kat. Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, hg. v. Gerhard BOTT, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 25.6.–25.9.1983, Frankfurt a.M. 1983, Kat. Nr. 349, sieht in der Ikonographie allenfalls eine indirekte Polemik zur Wiedertäufer-Problematik und rückt die Deutung der Kinder als die wahrhaft Glaubenden ins Zentrum. – Dieser Sichtweise schließen sich in der Folge an: Klaus P. SCHUSTER, in: *Ausst. Kat. Luther und die Folgen für die Kunst*, hg. v. Werner HOFMANN, Hamburg, Kunsthalle, 11.11.1983–8.1.1984, München 1983, Kat. Nr. 114–117. – Bodo BRINKMANN, Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, in: *Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550*, bearb. v. Bodo BRINKMANN u. Stephan KEMPERDICK, Mainz 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a.M. V), 226–233. – Gabriel DETTE, in: *Ausst. Kat. Cranach d. Ä.*, hg. v. Bodo BRINKMANN, Frankfurt a.M., Städel, 23.11.–17.2. 2008, London, Royal Academy of Arts, 8.3.–8.6.2008, Ostfilbern 2007, Kat. Nr. 50.

13 Vgl. SEEBASS, *Ausst. Kat. Martin Luther und die Reformation* (wie Anm. 12), Kat. Nr. 349.

14 Vgl. Karin KOLB, in: *Ausst. Kat. Cranach. Gemälde aus Dresden*, hg. v. Harald MARX, Chemnitz, Kunstsammlungen, 13.11.2005–12.3.2006, Köln 2005, Kat. Nr. 18.

Bilder des »Bekehrten Hauptmanns« und des die »Kinder segnenden Christus« sind nicht nur im Sinne eines sich einseitig entscheidenden Mediendiskurses zu verstehen. Bild und Wort greifen hier in ihrer Aussage ineinander. Beide Bildformulare verdeutlichen dem Betrachter seine Distanz zum Heilsgeschehen. Die bedrohliche Stimmung und Einsamkeit der vor dunklen Wolken stattfindenden Kreuzigung, die zärtliche Zuwendung Christi zu den Kindern und die Nähe, die dem Betrachter versperrt wird, sprechen auch die Emotionen des Rezipienten an. Ihm, dem der Zugang zu Christus über das Bild verwehrt bleibt, bietet sich doch in einem zweiten Schritt das Wort Gottes an als sein Weg zu Glauben und Heil. Die Medien Bild und Wort hinterfragen im Zusammenspiel seinen Glauben und sein Bekenntnis, in diesem Zusammenspiel zeigen sie ihm auch einen Weg zur Erlösung durch den Glauben.

Auch die Predella des um 1546 errichteten Wittenberger Retabels (Tafel 13) dient als Beweis eines Primats des Wortes im lutherischen Bild: Nach Belting könnte »nicht deutlicher [...] die Unterordnung des Bildes unter Schrift und Wort zum Ausdruck kommen. Das Bild ist ein Lese- und Schaubild, das mit einer geliehenen Autorität auftritt: geliehen aus dem Wort«¹⁵. Doch ist in diesem Bild vielleicht die deutlichste Umsetzung von Luthers Vorstellung zur visuellen Qualität des Evangeliums zu sehen. Die Kreuzigung in der Mitte der Szenerie, zwischen dem predigenden Luther und der Gemeinde, ist weit mehr als die Darstellung einer Predigt Luthers über die Kreuzigung Christi und die Visualisierung des Predigtinhaltes für den Bildbetrachter, mehr als das in der Predigt Bild gewordene Wort. Die Zeichenhaftigkeit, die Belting konstatiert, wird vor allem bedingt durch eine Konzentration auf das Wesentliche – auf die im Glauben an das Wort vereinte Gemeinde und ihren Prediger – und durch die Neutralität des Raumes, in den die Kommunizierenden und das Kommunizierte ohne weitere Bindung an den Ort gestellt werden. Lediglich Schatten zeigen die gemeinsame Anwesenheit der Bildelemente an einem Ort, der jedoch überzeitlich, ohne besondere Merkmale zu sehen ist. Lediglich die Kanzel als sichtbares Zeichen des Predigtamtes ist Ausstattung des lutherischen Kirchenraums.

Doch liegt im Gegensatz zu Beltings Schwerpunktsetzung die Betonung im »Lesebild« auf dem Medium »Bild«. Das Bild verdeutlicht mit seinen spezifischen Möglichkeiten die auditive *und* gleichzeitig visuelle Qualität des Wortes Gottes. Das Wort in seiner abstrakten Form, als geschriebene Zeichen, erscheint hier lediglich als fingierte Schrift im Buch, aber es ist vor allem und zentral ein lebendiges Bild. Der Prediger Luther spricht nicht, sein Mund ist geschlossen, stattdessen zeigt er. Dieser Zeigegestus macht keinen Sinn, wenn im Bild nicht auch gesehen würde, wenn Luther nicht auf das Bild zeigen und die Zuhörer das Bild nicht sehen würden. Luther zeigt mit der Rechten der Gemeinde das Bild, das mit der Schrift, auf der seine linke Hand ruht, äquivalent ist. Luthers Handeln in diesem Bild ist kein aktives Predigen, keine Interpretation des Wortes Gottes. Nicht er erzeugt das Bild. Er weist nur auf das Wort Gottes, das Bild und Buchtext zugleich,

15 BELTING, Bild und Kult (wie Anm. 1), 522f. – Das Retabel rückte in den letzten Jahren verstärkt in das Interesse der Forschung: KOERNER, Reformation (wie Anm. 4) stellt das Retabel ins Zentrum seiner Studie. – Vgl. zudem: Susan R. BOETTCHER, Von der Trägheit der Memoria. Cranachs Lutheraltarbilder im Zusammenhang der evangelischen Luther-Memoria im späten 16. Jahrhundert, in: Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR, hg. v. Joachim EIBACH u. Marcus SANDL, Göttingen 2003, 47–69. – Thomas PACKEISER, Pathosformel einer »christlichen Stadt«? Ausgleich und Heilsanspruch im Sakramentsretabel der Wittenberger Stadtpfarrkirche, in: Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, hg. v. Andreas TACKE, Leipzig 2007, 233–275. – Bonnie NOBLE, Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation, Lanham u.a. 2009, 97–137.

Bibelwort und gleichzeitig Bibelbild, aber vor allem und zentral Bild ist. Die Worte des Evangeliums sind an sich bildhaft und anschaulich, sie sind Bild und Schau des Heilsgeschehens. Sie bedürfen keiner interpretierenden Übertragung in Bilder, sie sind bereits Bild.

Das Wort Gottes ist auf der Predella des Wittenberger Retabels lesbares Buch und sichtbares Bild im Raum. Der Gekreuzigte in der Szene ist Bild, keine Vision, kein Artefakt im Kirchenraum, auch geschieht hier keine durch das Medium Bild geleistete Vereinigung des historischen Geschehens mit der Gegenwart¹⁶. Das Kreuz wirft einen Schatten in den Raum wie die Bibel auf Luthers Kanzel. Es ist also anwesend und gehört doch nicht in denselben Zeitraum, denn das Blut rinnt nicht auf den Boden des Raumes, in dem die gegenwärtige Gemeinde versammelt ist. Der Blutfluss bricht am unteren Ende des Kreuzbalkens ab. Der Körper Christi ist Leib, nicht Holz, Christus ist lebendig und doch agiert er nicht mit den Anwesenden, er wird aber wahrgenommen. Das Kreuz ist damit Zeichen, aber auch Bild, oder: zeichenhaftes Bild, aber auch bildhaftes Zeichen.

Das Bild steht als lebendiges Wort im Raum, auf das Prediger und Künstler mit den ihnen jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln hinweisen. Der Künstler kann mit seinen malerischen Mitteln die scheinbaren Widersprüche, die Unsichtbarkeit des lebendigen Wortes, sichtbar machen. Er leistet damit auch eine mediale Vermittlung innerer Vorgänge, denn nur das im Glauben verinnerlichte Wort wird für Luther und für die Gemeinde zum lebendigen Wort Gottes. Cranach macht die für das äußere menschliche Sehen unsichtbaren Vorgänge, das glaubende innere Sehen des Wortes, erfahrbar. Das lutherische Bild reicht damit über die Grenzen der Sichtbarkeit hinaus.

Der Raum als Grenze des Bildes

Dass Bilder im lutherischen Kontext nicht grundsätzlich auf Distanz zum Betrachter gehen, der Bildraum nicht ihre Grenzen definiert, sondern Blicke und Gesten über die ästhetische Grenze hinaus den Betrachter ansprechen, belegen im selben Kirchenraum, der Wittenberger Stadtkirche, nicht nur das Retabel, sondern auch die Epitaphien. Vielfach sind es hier die Stifter bzw. die Verstorbenen, die mit dem Betrachter über Blicke in Kontakt treten und ihm die Bildinhalte näher bringen.

Veit Oertel der Jüngere (1521–1608) ließ 1586 für seinen bereits 1570 in Wittenberg verstorbenen Vater, Veit Oertel den Älteren (1501–1570), genannt Windsheim, Doktor der Medizin und Philosophie, Professor für griechische Sprache in Wittenberg, ein Epitaph mit der Darstellung der Bekehrung des Paulus (Tafel 14) errichten¹⁷. In der zentralen

16 Diese Feststellung trifft auch Koerner mit seiner akribisch detaillierten Beobachtung der Predella: KOERNER, *Reformation* (wie Anm. 4), hier insb. 181; er sieht das Kreuz an einem »anderen« Ort, in den Herzen der Gläubigen. Doch wird das Kruzifix eben auch im Raum wahrgenommen. – Vgl. auch PACKEISER, *Pathosformel* (wie Anm. 15), insb. 256f.

17 Vgl. Fritz BELLMANN, Marie-Luise HARKSEN, Roland WERNER, *Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg*, Weimar 1979, 185. – Albrecht STEINWACHS, *Evangelische Stadt- und Pfarrkirche St. Marien Lutherstadt Wittenberg*, Spröda 2000, 60. – DERS., *Ich sehe dich mit Freuden an ... Bilder aus der Lucas-Cranach-Werkstatt in der Wittenberger Stadtkirche St. Marien*, Spröda 2006, 66–73. – Doreen ZERBE, *Bekenntnis und Memoria. Zur Funktion lutherischer Gedächtnisbilder in der Wittenberger Stadtkirche St. Marien*, in: Lucas Cranach 1553/2003. *Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*, hg. v. Andreas TACKE, Leipzig 2007, 327–342, hier: 340f. – DIES., *Memorialkunst im Wandel. Die Ausbildung eines lutherischen Typus des Grab- und Gedenkmal im 16. Jahrhundert*, in: *Archäologie der Reformation. Studien zu*

Bildachse sieht man in hinterster Ebene den ungläubigen Christenverfolger Saulus. Auf dem Weg nach Damaskus stürzt er von der Erscheinung Christi geblendet vom Pferd. Seine Begleiter führen und stützen den Erblindeten in der folgenden Szene in der Bildmitte. Seine geschlossenen, blinden Augen richtet er dem Betrachter zu. Im Vordergrund versammeln sich der Auftraggeber und sein verstorbener Vater mit ihren Familienmitgliedern. Sie wenden sich nicht im üblichen Stiftergestus kniend und betend dem Geschehen im Bild zu. Stattdessen stehen sie dem Betrachter zugewandt am vorderen Bildrand. Veit Oertel der Ältere blickt aus dem Bild auf den Betrachter. Er kommuniziert mit ihm über die Bildgrenze hinweg und setzt gleichzeitig die Szenenfolge der Bekehrung des Saulus zum Paulus fort. Der unsichere, schwankende Schritt des blinden Paulus wird zum festen Stand des Veit Oertel. Er sieht im Glauben, was Paulus noch nicht sieht.

Das Thema der Bekehrung des Paulus wird im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten von alt- und neugläubiger Seite als Bild des vorbildlichen, durch die Gnade Christi zum wahren Glauben Bekehrten in Anspruch genommen. Der Apostelfürst gilt beiden Konfessionen als Gründer und Zeuge der Urkirche, in deren Nachfolge sich beide Seiten sehen. Die Forschung verweist auf die programmatische Namenswahl der Päpste des 16. und frühen 17. Jahrhunderts von Paul III. (1534–1549), Paul IV. (1555–1559) bis Paul V. (1605–1621)¹⁸. Die zunehmend dramatisierte Darstellung der Szene – Arasse beschreibt die Darstellungen ab 1530 als »Anhäufung unzähliger, in einem beinahe kosmischen Wirbel begriffenen Figuren« – wird nicht nur durch den Manierismus geprägt, sondern auch inhaltlich durch die Glaubensstreitigkeiten begründet: Die »Gestalt des Paulus [wird] im 16. Jahrhundert zur Trägerin eines Geflechts zeitbezogener Bedeutungen. [...] In der Malerei als Ziel und Ausgang eines Kampfes dargestellt, versinnbildlicht die Bekehrung des Saulus vor den Toren von Damaskus die erhoffte Bekehrung des aktuellen religiösen Gegners, eine mitten im Kampf durch ein übernatürliches Eingreifen Gottes überraschend herbeigeführte Entscheidung«¹⁹.

Für Luther war Paulus' Römerbrief entscheidende Grundlage seiner Rechtfertigungslehre. Paulus diente ihm in seinen Predigten nicht nur als Projektionsfigur des zu bekehrenden Gegners, sondern auch als Exempel eines nichtwissenden Ungläubigen, der *sola gratia* (allein aus göttlicher Gnade) durch das Wort Gottes (*sola scriptura*) zum Glauben (*sola fide*) bekehrt wird. In seiner Person und in dem Geschehen vereinen sich die zentralen Grundsätze von Luthers Rechtfertigungslehre. Philipp Melancthon (1497–1560) empfiehlt den Studenten der Wittenberger Universität den Römer-Brief zur Lektüre, um sich mit dem System der christlichen Lehre vertraut zu machen, mit dem Galater- und Kolosserbrief könnten sie schließlich die Summe der christlichen Lehre erfahren²⁰. Paulus war Patron der Theologischen Fakultät der Wittenberger Universität. Der Tag seiner

den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur, hg. v. Carola JÄGGI u. Jörn STAECKER, Berlin/New York 2007, 117–163, hier: 135.

18 Vgl. Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, Der Europäische Manierismus 1520–1610, München 1997, 29f. – Andreas BEYER, Späthumanismus. Zu Aspekten des Fortlebens der Kunst nach dem Ende der Renaissance, in: Späthumanismus. Studien über das Ende einer kulturhistorischen Epoche, hg. v. Notker HAMMERSTEIN u. Gerrit WALTHER, Göttingen 2000, 287–299, hier: 292f.

19 ARASSE/TÖNNESMANN, Manierismus (wie Anm. 18), 30.

20 Vgl. Hermann VON LIPS, Melancthon als Paulus-Exeget. Ein vergessenes Kapitel der Auslegungsgeschichte, in: 500 Jahre Theologie in Wittenberg und Halle 1502 bis 2002. Beiträge aus der Theologischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum Universitätsjubiläum 2002, hg. v. Arno SAMES, Leipzig 2003, 27–50, hier: 34.

Bekehrung wurde dort mit einem Festakt begangen²¹. Auch der Wittenberger Maler Lucas Cranach der Jüngere (1515–1586) wurde in das Beziehungsgeflecht zur beispielhaften Bekehrung des Paulus einbezogen, auf seinem Epitaph wurde vermerkt, dass sein letztes Werk eine Bekehrung des Paulus zeigte²², konkret war dies wohl Veit Oertels Epitaphbild.

In Veit Oertel vollendet sich die vorbildliche Bekehrung des Paulus. In seinem sehenden Blick über den Bildraum hinaus bezeugt er dem Betrachter den Glauben, den Paulus mit seinem geblendeten Blick noch nicht weitergeben kann. Erst durch den Priester Ananias, seine Taufe und seine Lehre wird Paulus glaubend und sehend. Luther deutet dies 1544 in der Hauspostille *Histori von der bekehrung Sant Pauls* als Bestätigung und Hervorhebung des Predigtamtes: *ob gleich Got von himel mit Paulo redet, so wil er doch das predigt ambt nit auffheben noch yemadts ein sonderlichs machen* [jemanden eine besondere Behandlung zukommen lassen, S.W.], *sonder weiset jn hin in die Stat zum predig stul oder Pfarrherrn, da soll er hoeren und lernen, was zu lernen sey*²³.

Der durch die Lehre, durch das Predighören zum Glauben bekehrte Oertel präsentiert sich selbst innerhalb der Gemeinde als Vorbild. Über seinen Tod hinaus gliedert das Epitaphbild Oertel in die Gemeinschaft der Gläubigen, in die Wittenberger Gemeinde ein. Doch unterscheidet sich dies deutlich von vorreformatorischen Epitaphien, die Stifter und Verstorbene auf das Bild ausgerichtet präsentierten, wodurch die Lebenden vor dem Bild und Beter im Bild sich in der Gemeinschaft der Lebenden und Toten zum Fürbittgebet vereinten. Oertel dagegen agiert aktiv über die Bildgrenze hinaus mit der Gemeinde im Kirchenraum und gibt mit seinem Blick sehend den Glauben weiter. Das Bild ermöglicht ihm eine Raum- und Zeitgrenzen überwindende Kommunikation mit den nachfolgenden Generationen.

Auch Christus selbst kommuniziert in lutherischen Bildern über die Bildgrenze hinweg mit dem Betrachter. Auf der Rückseite des Wittenberger Retabels (Tafel 15) nimmt der über Tod und Teufel triumphierende, auferstandene Christus den Betrachter in den Blick und deutet zugleich auf die Schrift auf dem Sarkophag. Dort liest der Betrachter die Worte nach Mt 28: *Mir ist gegeben alle gewalt im himel vnd erden. Darumb gehet hin vnd leret alle völker vnd täufet sie im namen des Vaters vnd des Sons vnd des Heligen geistes vnd leret sie halten alles was ich euch befohlen habe. Vnd sihe ich bin bei euch alle tage bis an der welt ende.* Der Betrachter wird von Christus angeblickt und angesprochen. Er wird aufgefordert, die Lehre zu verbreiten, zu bezeugen, und zugleich wird ihm ein Versprechen seiner Gegenwärtigkeit gegeben. Die visuelle Qualität des Bildes tritt hier keinesfalls hinter das Wort zurück. Der Blick über die Bildgrenze hinweg wirkt unmittelbar, er trifft den Betrachter ohne dessen Handeln und Zutun. Er veranlasst den Betrachter, das Wort wahrzunehmen und verstärkt die Anrede durch das Wort.

21 Vgl. ebd., 35. – Zur Bedeutung von Paulus für die Theologie Martin Luthers vgl. außerdem: Volker LEPPIN, *Lehrer, Typus, Exempel. Facetten von Martin Luthers Paulusbild*, in: *Internationale katholische Zeitschrift Communio* 38, 2009, 149–159. Leppin sieht im Bekehrungserlebnis des Paulus Luthers Begründung für die »besondere Autorität des Heidenapostels, denn es ist nach Luther [...] eine Ordination, die jenseits aller kirchlichen Hierarchie stattfindet« (153). Zudem sieht er in der Bekehrung Pauli einen Typus für Luthers eigene Bekehrung (153–155).

22 Vgl. STEINWACHS, *Evangelische Stadt- und Pfarrkirche* (wie Anm. 17), 45f.

23 Martin LUTHER, *Histori von der bekehrung Sant Pauls*, Acto 9, Hauspostille 1544, in: *D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 52, Weimar 1915, 614f.

Christi Blick richtet sich auch auf den Betrachter des Epitaphs für den 1559 verstorbenen Gregor von Lamberg († 1565)²⁴ (Tafel 16). Der auferstandene Christus steht hier Wunden weisend mit der Kreuzesfahne auf dem geschlossenen und gesiegelten Sarkophag. Rings um den Sarkophag liegen und hocken die schlafenden oder erschreckt erwachenden Grabwächter. Der Betrachter nimmt vor dem Bild eine bevorzugte, privilegierte Stelle ein. Denn im Gegensatz zu den Soldaten sieht er Christus und das Wunder der leiblichen Auferstehung durch den versiegelten Sarkophag hindurch²⁵. Das Nicht-Sehen der Grabwächter thematisiert das Bild in den unterschiedlichsten Varianten: Dem Betrachter wenden sich schlafend geschlossene Augen zu, von der Erscheinung Christi geblendete Augen und von den Helmen verdeckte Augen. Das Nicht-Sehen meint das Nicht-Erkennen und das Nicht-Glauben²⁶. Der Betrachter, dem Christus die Wunden weist, dagegen kann sehen, kann Christus erkennen. Das Bild führt den Betrachter zum Glauben, denn es visualisiert ihm, was er glaubend sehen kann. Der Glaube des Betrachters wird über die räumliche Bildgrenze hinweg durch den Blick Christi und seinen Segensgestus erwidert.

Die erfahrbare Realität als Grenze des Bildes

Eine Grenze, die das mittelalterliche Bild selbstverständlich überwindet, ist die Grenze des für den Menschen irdisch Erfahrbaren. Das mittelalterliche Bild durchbricht diese Grenze, es beansprucht für sich transzendente und visionäre Qualitäten, es nimmt die *Visio Dei* vorweg und bietet dem Betrachter Einblicke in jenseitige Welten. Die Frage, ob das Bild über das für den Menschen sinnlich Erfahrbare, über das für ihn sichtbare irdische Reich hinausführen kann, stellt sich für das Bild im lutherischen Kontext vor allem im Zusammenhang mit Luthers Ubiquitätslehre und der Realpräsenz Christi beim Abendmahl. Zur Darstellung der Abendmahlsfeier und der gottesdienstlichen Handlungen der lutherischen Gemeinde generell fügt sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Darstellung von Bildwerken im lutherischen Kirchenraum. Das Abendmahlsverständnis und der Bildgebrauch wird in der Auseinandersetzung mit den Calvinisten, in der so genannten

24 Vgl. BELLMANN/HARKSEN/WERNER, Denkmale (wie Anm. 17), 182. – STEINWACHS, Evangelische Stadt- und Pfarrkirche (wie Anm. 17), 64.

25 Vgl. Andreas PRIEVER, Johann de Perre, die Auferstehung Christi und der Stein des Anstoßes. Eine Fallstudie zum Bildgebrauch in der lutherischen Orthodoxie, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, 513–544, hier: 527–535. Er bezieht das Bildmotiv des versiegelten Sarkophags bei der Auferstehung Christi am Beispiel des Epitaphs von Daniel Eulenbeck (1596 von Johann de Perre für die Leipziger Universitätskirche geschaffen) auf den in Leipzig virulenten Streit der Gnesiolutheraner mit den Philippisten über die Ubiquitäts- und Abendmahlslehre. Inwieweit die Deutung des historisch verorteten Fallbeispiels in Bezug auf das bereits vorreformatorisch gängige und über die Konfessionen hinweg verbreitete Bildmotiv zu verallgemeinern ist, bleibt jedoch fraglich.

26 Zum Zusammenhang von Sehen und Glauben bei Luther und im protestantischen Kontext vgl. Markus FRIEDRICH, Das Hör-Reich und das Sehe-Reich. Zur Bewertung des Sehens bei Luther und im frühneuzeitlichen Protestantismus, in: Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hg. v. Gabriele WIMBÖCK, Karin LEONHARD u. Markus FRIEDRICH, Münster 2007, 451–479. – Gabriele WIMBÖCK, »Durch die Augen in das Gemüt kommen«. Sehen und Glauben – Grenzen und Reserve, in: Ebd., 425–450. – Susanne WEGMANN: Der reformatorische Blick. Sehen oder Hören – welche Sinneswahrnehmung führt zu Gott?, in: Blickgeschichten. Zur Kulturgeschichte des Sehens in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. David GANZ u. Thomas LENTES, Berlin 2011 (im Druck).

zweiten Reformation zum Kennzeichen der Lutheraner²⁷. Die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreiteten Darstellungen des Abendmahlvollzugs in beiderlei Gestalt vor Altären, die mit Bild-Retabeln ausgestattet sind, definieren die lutherische Kirche in ihrer sichtbaren Erscheinung. Sie verhandeln die Lutheraner und Calvinisten trennende Frage der Realpräsenz Christi beim Abendmahl in enger Verbindung mit einem selbstreflexiven Diskurs über die Grenzen des im Bild Darstellbaren²⁸.

Auf dem um 1572 für den Oberlausitzer Landjunker Abraham von Nostitz († 1592) entstandenen Epitaphbild²⁹ (Tafel 17) verwischen die Grenzen zwischen Bild und realer Präsenz Christi. Im dargestellten Kirchenraum kniet in vorderster Bildebene die Adelsfamilie, dahinter reichen an einem Altar zwei Priester das Abendmahl in beiderlei Gestalt. Über der Abendmahlsfeier eröffnen sich auf einer Empore drei von Säulen gerahmte Szenen der Heilsgeschichte: das Gebet am Ölberg links, das letzte Abendmahl Christi in der Mitte und rechts die Auferstehung. Eine Vorhangdraperie um die beiden mittleren Säulen hebt die zentrale Szene hervor. Die Verbindung der heilsgeschichtlichen Ereignisse und des Abendmahls der lutherischen Gemeinde wird durch die Architektur hergestellt und dennoch sind die Ebenen getrennt. Das architektonische Gebilde ist bewusst unklar gehalten, vergleichbar mit zwei Holzschnitten, eine Illustration in den 1545 in Leipzig erschienenen *Geistlichen Liedern* und auf einem um 1560 bei Hans Weigel (um 1520–1577) in Nürnberg gedruckten Flugblatt.

Der Holzschnitt in den *Geistlichen Liedern*³⁰ (Abb. 2) zeigt hinter einer Abendmahlsfeier das letzte Abendmahl Christi durch eine Brüstung oder Rahmung vom Geschehen im Kirchenraum getrennt. Die Szene bleibt unentschieden zwischen einem Fensterausblick und einer Bildrahmung, beide Lösungen stellen den Betrachter vor Widersprüchlichkeiten. Die Heilsgeschichte hinterfängt das Geschehen und erscheint ebenso real wie die Handlung im Vordergrund, doch die Verknüpfung der beiden Ebenen bleibt ungelöst.

27 Siehe dazu insb. Thomas KAUFMANN, *Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des Reformationsjahrhunderts*, Tübingen 2006, 157–199.

28 Vgl. dazu auch KOERNER, *Reformation* (wie Anm. 4), 308–318.

29 Ursprünglich in der Kirche zu Rengersdorf/Stankowice, heute im Kulturhistorischen Museum, Görlitz. – Vgl. Wolfgang BRÜCKNER, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Die illustrierte Confessio Augustana, Regensburg 2007, 72f. – Imke WULF, *Der Epitaphaltar des Abraham von Nostitz. Ein lutherisches Bekenntnisgemälde von 1572*, in: *Görlitzer Magazin. Geschichte und Gegenwart der Stadt Görlitz und ihrer Umgebung* 22, 2009, 28–36.

30 KOERNER, *Reformation* (wie Anm. 4), 308, 316f. – Agnieszka MADEJ-ANDERSON, in: *Ausst. Kat. Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien, Berlin, Schloss Charlottenburg, St. Marienkirche, 31.10.2009–24.1.2010, Berlin/München 2009, Kat. Nr. XI.14.



Abb. 2: Monogrammist HA, Abendmahl, Holzschnitt, 1545, in: Geistliche Lieder, Leipzig, Valentin Babst 1545.

Abbildung: Joseph L. KOERNER, *The Reformation of the Image*, London 2004.

Das Flugblatt mit dem Titel *Ein tröstliche vermahnung zu der empfangung des heiligen Sacraments*³¹ (Abb. 3) steht dem Bildformular des Nostitz-Epitaphs noch näher. Auch hier ist die heilsgeschichtliche Szene, das letzte Abendmahl, auf einer Empore über der Abendmahlsfeier der lutherischen Gemeinde gezeigt und eine Vorhangdraperie enthüllt das Geschehen. Die *Revelatio* legt die Auffassung einer visionären Erscheinung nahe, doch wird sie weder auf dem Flugblatt noch auf dem Epitaph des Abraham Nostitz von den Anwesenden im Kirchenraum gesehen. Die Enthüllung bezieht sich ausschließlich

31 KOERNER, *Reformation* (wie Anm. 4), 315f.

auf den Betrachter vor dem Bild. Das Bild macht für ihn das sichtbar, was der Gläubige im dargestellten wie im realen Kirchenraum mit seinen äußeren Sinnen nicht erfassen kann: die unsichtbare Realpräsenz Christi. Das heilsvermittelnde Sakrament, das nach Luther in seiner Sinnlichkeit, der Sichtbarkeit des Zeichens und der Hörbarkeit der Worte wahrgenommen werden will³², kann in seiner Vollkommenheit nur der glaubend Sehende wirklich erfassen. Das Bild vermag es, die Grenze zur Unsichtbarkeit des realpräsenten Heils zu durchdringen und dem Betrachter die mit dem Sakrament vermittelte Gnade vor Augen zu stellen.



Abb. 3: Flugblatt, Johannes Brenz, Ein tröstliche vermahnung zu der empfangung des H. Sacraments, Nürnberg: Hans Weigel, um 1560.

Abbildung: Joseph L. KOERNER, The Reformation of the Image, London 2004.

32 Vgl. Dorothea WENDEBOURG, Abendmahl und Taufe, in: Luther Handbuch, hg. v. Albrecht BEUTEL, Tübingen 2005, 414–423.

Doch die Bilder im Bild relativieren das Vermögen des Bildmediums deutlich. Die im Kirchenraum dargestellten Bildwerke unterscheiden sich sichtbar von der heilsgeschichtlichen Szenenfolge. Sie offenbaren dem Betrachter ihre Materialität, sie sind monochrom, holz- und steinsichtig. Sie betonen ihre Unterlegenheit gegenüber der realen, lebendigen Heilsgeschichte, die in ihrer Farbigkeit dem Geschehen im Kirchenraum gleichgestellt ist. Die Bilder sind nur Bilder. Sie reichen allerdings in die Szenen der Heilsgeschichte, in die im Bildmedium sichtbar gewordene Realpräsenz Christi hinein. Das Retabel, das hier Bild- und Wortträger ist, ragt aus dem Kirchenraum der Gemeinde in die Szene des letzten Abendmahls Christi hinein. Es beansprucht für sich, die Worte und das Bild der Heilsgeschichte in den Raum der Gemeinde überliefern zu können. Dies geschieht in unterschiedlicher medialer Übertragung: Christi gesprochene Worte sind nun auf die Retabelflügel geschriebene Zeichen; die Handlung Christi ist kein erzählerisches, als Ablauf geschildertes Handlungsgeschehen, sondern wird in der medialen Übertragung bild(zeichen)haft verkürzt auf das Bild Gottvaters, der mit seinem gekreuzigten Sohn die den Menschen gewährte Gnade präsentiert. Das Bild gibt über das Motiv des Bildes im Bild dem Betrachter Hinweise, wie er das Medium an sich zu verstehen hat, wie er auch die Darstellung der heilsgeschichtlichen Szenen, das Gebet Christi am Ölberg, das Letzte Abendmahl und die Auferstehung zu sehen hat: als unvollkommenes Bild, das aus Holz, Stein und Farbe bestehend, nur ein von Menschenhand geschaffenes Bild ist, das nur unvollkommen an das reale Heilsgeschehen heranreicht, mit diesem keinesfalls gleichzusetzen oder gar zu verwechseln ist³³.

Das lutherische Bild scheint sich mit Blick auf die hier gezeigten Beispiele seiner Grenzen durchaus bewusst, doch der Hinweis auf seine Begrenztheit geschieht in beiderlei Wortsinn selbstbewusst: Das Bild reizt seine Grenzen aus, es behauptet im Vergleich mit dem Wort seine spezifischen, medialen Möglichkeiten, um auf das Wort Gottes zu verweisen. Mit der ihm eigenen Unmittelbarkeit agiert das Bild über seine räumlichen Grenzen hinaus, der Betrachter wird in den Blick genommen und mit Gesten angesprochen. Das Bild thematisiert den inneren, glaubenden Blick des Menschen, führt ihn über die äußerlich-sinnlich erfahrbare Realität hinaus und visualisiert das den Sinnen entzogene Unsichtbare. Doch *das* lutherische Bild und *das* lutherische Bildverständnis gibt es nicht, die Reichweiten des Bildes können unterschiedlich definiert sein und so weist das Nostitz-Epitaph den Betrachter trotz aller Grenzüberschreitungen auch auf die Unvollkommenheit der Bilder hin.

33 Damit greift das Bild im Bild unmittelbar die Vorwürfe auf, die die Ikonoklasten an sie richteten. Sie betonen ihre Materialität und weisen jegliche Gefahr der Verführung und Verwechslung von sich. Vgl. Hans BELTING, Macht und Ohnmacht der Bilder, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. v. Peter BLICKLE, André HOLENSTEIN, Heinrich R. SCHMIDT u. Franz-Josef SLADCEZEK, München 2002, 11–32, hier: 14f.