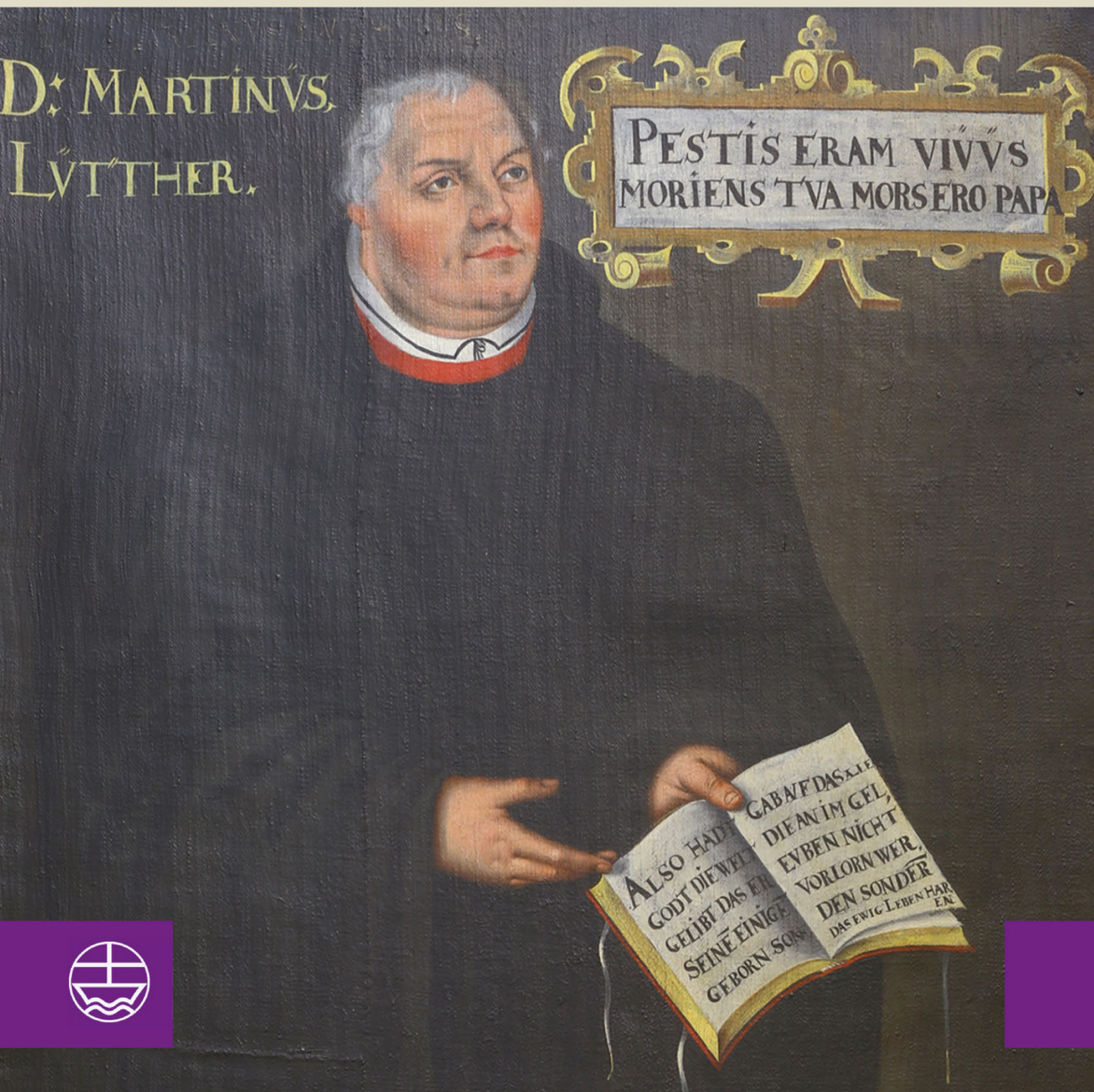


Johann Anselm Steiger (Hrsg.)

Reformation heute

Band IV: Reformation und Medien. Zu den
intermedialen Wirkungen der Reformation



REFORMATION HEUTE

BAND IV:

REFORMATION UND MEDIEN

ZU DEN INTERMEDIALEN WIRKUNGEN DER REFORMATION

REFORMATION HEUTE

Herausgegeben von Bernd Oberdorfer, Stefan Rhein, Thomas A. Seidel
Band 4

REFORMATION HEUTE

BAND IV

REFORMATION UND MEDIEN

ZU DEN INTERMEDIALEN WIRKUNGEN DER REFORMATION

HERAUSGEGEBEN VON JOHANN ANSELM STEIGER



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig
Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Cover: Grafik & Grafikdesign Haubner, Erfurt
Coverbild: Hamburg, Hauptkirche St. Petri, Luther mit Schwan,
Ölgemälde von Jacob Jacobs (1603), © J. A. Steiger
Satz: Stefan von der Lieth, Hamburg
Druck und Binden: BELTZ Bad Langensalza GmbH

ISBN 978-3-374-05360-5
www.eva-leipzig.de

VORWORT

Der vorliegende Band dokumentiert die Ergebnisse einer internationalen und interdisziplinären Konferenz, die vom 7. bis 10. September 2016 in Hamburg stattfand. Veranstaltet wurde sie vom Graduiertenkolleg *Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit*, das seit 2015 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird und an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg angesiedelt ist. Die Konferenz war Teil einer Reihe von Tagungen, die von der *Internationalen Martin Luther Stiftung* initiiert und koordiniert wurden und unter dem Titel *Reformation heute* an herausragenden Gedächtnisorten der Reformation stattfanden: Wartburg (2013), Worms (2014), Wittenberg (2015), Hamburg (2016) und Augsburg (2017). Ziel dieser Veranstaltungen war es, wissenschaftlich fundiert und zugleich eine breitere Öffentlichkeit adressierend Themenfelder zu erörtern, die nicht lediglich für die Reformationsepoche prägend waren, sondern überdies eine nachhaltige Wirkung bis in die Gegenwart zeitigten.

Die Hamburger Konferenz *Reformation und Medien* bot wegweisende Beiträge aus den Bereichen der historischen und systematischen Theologie, der Geschichtswissenschaft, der Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte sowie der Medienwissenschaft. Gemeinsames Ziel der beteiligten Wissenschaftler/innen war es, die reformatorischen Bewegungen des 16. Jahrhunderts als mediale Ereignisse zu würdigen. Hierbei fand eine Vielzahl von Medien Berücksichtigung – Printmedien, Bildmedien, Musik, Gesang, Predigten, Meditationsliteratur etc. – sowie deren auf wechselseitige Verstärkung angelegten Kombinationen (Bild und Text, Musik und Text usw.). Besonderes Interesse galt darüber hinaus den medialen Wirkung der Reformation im 17. Jahrhundert. Erörtert wurden überdies (post)moderne Transformationen bzw. Konkretionen protestantischen Medienverständnisses und -gebrauchs anhand der Reise- und Pressefotografie sowie der aktuellen Medienpräsenz der Kirchen.

Dank gilt allen Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge für die Drucklegung zur Verfügung stellten, den Herausgebern der Reihe *Reformation heute* sowie der Evangelischen Verlagsanstalt für die erspriehliche Zusammenarbeit im Zuge der Produktion des Bandes.

Hamburg, im Juni 2018

Johann Anselm Steiger

INHALT

Gibt es »das reformatorische Bild«? Zur Revision essentialistischer und dichotomer Medienvorstellungen in der deutschen und niederländischen Reformation	9
<i>Valeska von Rosen</i>	
Reformation als Reformatierung der Medialität im Namen der Gottunmittelbarkeit	35
<i>Philipp Stoellger</i>	
Pamphilus Gengenbach und die Druckerstadt Basel	63
<i>Seraina Plotke</i>	
Augsburger Interim, Jüngstes Gericht und Höllensturz Ein Lübecker Gemälde der Reformationszeit (1557) im Kontext	87
<i>Johann Anselm Steiger</i>	
Wie der reiche Mann (Lk 16) zu seinem Geld kam Protestantisches Schultheater als Medium der Kapitalismuskritik	111
<i>Bernhard Jahn</i>	
Peter Dell the Elder's Experiments in Early Lutheran Sculpture	129
<i>Jeffrey Chipps Smith</i>	
Die mediale Rezeption der Lollarden im England des 16. Jahrhunderts	161
<i>Jürgen Sarnowsky</i>	
Luther-Lieder in katholischen Gefilden Die mediale Wirkmacht des Gesangbuchs und die konfessionellen Anforderungen an Musik	181
<i>Ivana Rentsch</i>	

Intermedialität und die politisch-konfessionelle Propaganda im Dreißigjährigen Krieg Ein Fallbeispiel aus der Rezeption von Tommaso Campanella197 <i>Laura Balbiani</i>	
Meditation, Medialität, Medien Bild und Text in der katholischen Meditation des italienischen 16. und 17. Jahrhunderts (Vincenzo Bruno S. J., Angelo Grillo OSB, Giovanni Valentini).....221 <i>Marc Föcking</i>	
<i>Mose mit den Gesetzestafeln</i> als Legitimationsurkunde der Linienkünste Lektüre einer Druckgrafik von Hendrick Goltzius239 <i>Elena Tolstichin</i>	
Die christliche Gebetskette als Medium konfessioneller Markierung? Überlegungen zu den Porträts der Eheleute Martin und Anna Chemnitz von Ludger tom Ring d.J. (1569).....259 <i>Luisa Coscarelli</i>	
Bilder der christlichen Konfessionen in der Reise- und Pressefotografie der Agentur Magnum.....277 <i>Margit Kern</i>	
Twitter und Tatort, Krisen und Kampagnen Kirche und Medien309 <i>Bernd Blöbaum</i>	
Personenregister..... 327	

GIBT ES »DAS REFORMATORISCHE BILD«?

Zur Revision essentialistischer und dichotomer
Medienvorstellungen in der deutschen und niederländischen
Reformation*

Valeska von Rosen

Wenn wir im Gedenkjahr der Reformation 2017 in Hamburg über die medialen und intermedialen Wirkungen der Reformation nachdenken, sollten wir uns in Erinnerung rufen, was Wissenschaft einem Bonmot Bernhards von Chartres gemäß ist: das Klettern auf die Schultern von Riesen.¹ Denn unser Tagungsort gemahnt an ein durchaus als ›titanenhaft‹ apostrophierbares Unternehmen, das vor einem Vierteljahrhundert in der hiesigen Kunsthalle realisiert wurde: die Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst*.² Weil sie zeigen konnte, dass bei allem Interesse der Reformatoren an der Sprache und dem Wort den visuellen Medien durchaus ein wichtiger Stellenwert bei der Vermittlung der neuen Glaubensinhalte zugesprochen wurde, vermochte sie es, auch einem breiteren Publikum vor Augen zu führen, wie unzulänglich die persistente Vorstellung einer den Bildern gegenüber vorrangig kritisch gestimmten, durch deren Zerstörung und Verbannung aus dem Kirchenraum gekennzeichneten reformatorischen Bewegung war. Ein Vierteljahrhundert nach dieser und weiteren Ausstellungen und Publikationen können wir uns im Bewusstsein unserer Position ›auf deren Schultern‹ fragen, wie sich die Forschungsfragen und -interessen in Bezug auf den reformatorischen Bildgebrauch in der Zwischenzeit gewandelt haben, und

* Mein Dank gilt Margit Kern für zahlreiche wichtige Hinweise sowie meinen Mitarbeiterinnen Natalie Probosz (†), Sirin Datli, Christina Krinke und Polina Yantsen für Recherchen und Unterstützung bei der Ausarbeitung des Textes.

¹ Referiert von seinem Schüler Johannes von Salisbury: *Metalogicon*. Ioannis Saresberiensis *metalogicon*. 3,4,46–50. Hg. von John B. Hall. Turnhout 1991, S. 116: »Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora uidere, non utique proprii uisus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subuehimur et extollimur magnitudine gigantea«; »Bernard of Chartres used to say that we are like dwarfs sitting on the shoulders of giants so that we are able to see more and further than they, not indeed by reason of the sharpness of our own vision or the height of our bodies, but because we are lifted up on high and raised aloft by the greatness of giants.« John of Salisbury: *Metalogicon*. Ioannis Saresberiensis *metalogicon*. 3,4,46–50. Hg. und übers. von John B. Hall. Turnhout 2013, S. 257.

² Ausst.-Kat. *Luther und die Folgen für die Kunst*. Hamburger Kunsthalle. 11. November 1983–8. Januar 1984. Hg. von Werner Hoffmann. München, Hamburg 1983.

bekanntlich ermuntern Jubiläumsjahre zu solch kühnen Bilanzziehungen. In diesem Sinne möchte ich im Folgenden auf einige mir zentral erscheinende Perspektivwechsel zum reformatorischen Bildgebrauch aufmerksam machen und diese an niederländischen und deutschen Beispielen exemplifizieren. Angestrebt ist also kein – ohnehin unmöglicher – Forschungsüberblick über den Umgang mit visuellen Medien in der Reformation, der auch alle Akteure auf diesem Gebiet angemessen würdigte; im Fokus dieses Beitrags stehen vielmehr allein zwei eng miteinander verknüpfte Themenkomplexe, bei denen es in den letzten Jahren zu signifikanten Neubewertungen gekommen ist und denen auch im interdisziplinären Rahmen besondere Relevanz zukommt: die vermeintliche Polarität der Medien Bild und Text im Reformationszusammenhang und die Frage, was ›reformatorische‹, ›protestantische‹ bzw. ›evangelisch-lutherische Bilder‹ sind, bzw. ob es solche Essentialia überhaupt gibt.

Doch zunächst noch einmal zur Hamburger Ausstellung von 1983. *Luther und die Folgen für die Kunst* lautete ihr eingängiger Titel. Wagte man heute ein entsprechend ambitioniertes Unternehmen, würde man sein Objekt, ›die Kunst‹, sicherlich in den Plural setzen und von ›den Künsten‹ – oder wohl eher, wie in dieser Publikation und der ihr vorgängigen Tagung – ›den Medien‹ sprechen. Dies verbindet sich mit der Absicht, nicht nur die Pluralität der Medien (Sprache/Text, Bild, Klang/Musik und Rituale) für die Vermittlung der reformatorischen Inhalte herauszustellen, sondern auch im intermediären Vergleich ihre jeweiligen Funktions- und Wirkweisen entsprechend ihren gattungsspezifischen Bedingungen und Semantisierungsmöglichkeiten in den Blick zu nehmen. Der Fokus liegt also verstärkt auf der Art und Weise der Vermittlung der neuen Glaubensinhalte und der Frage nach den je spezifischen medialen Bedingungen für dieselbe. So trug die rezente Reformationsausstellung in Gotha und Kassel (2015) bezeichnenderweise den Titel *Bild und Botschaft*.³ Dass nun vom ›Bild‹ und nicht mehr von ›der Kunst‹ die Rede ist, markiert unmissverständlich, dass Bilder auch gänzlich unabhängig von ihrer ästhetischen Ambition interessieren. Entsprechend machte bereits Martin Warnke in seinem im Folgejahr der Hamburger Ausstellung publizierten Buch mit dem Titel *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image* auf einen dem weithin unbekanntem Zeichner und Graphiker Erhard Schön zugeschriebenen Holzschnitt mit einem Medaillenbildnis Luthers (Abb. 1) aufmerksam.⁴ Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist es nicht sonderlich relevant, dafür aber umso mehr hinsichtlich der Absicht seines Produzenten, bereits in den Jahren 1519/1520, aber noch mittels tradierter sakraler Symbolik, nämlich der Taube des Heiligen Geistes, das ›Image‹ des Reformators »Doktor Martinus Luther evangelicae scripturae« als Exegeten der Schrift zu modellieren.

³ Siehe Ausst.-Kat. Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Herzogliches Museum. 29. März–19. Juli 2015. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe. 21. August–29. November 2015. Heidelberg 2015.

⁴ Martin Warnke: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*. Frankfurt a. M. 1984, S. 31f.

Medialität ist also das Stichwort, und in Verbindung mit Luthers ostentativem Redegestus in Schöns Holzschnitt sowie dem expliziten Hinweis auf die Schrift führt dies zum Thema der Polarität der Medien Text und Bild, das in der Forschung lange die zentrale Matrix war, um reformatorische Absichten in Bezug auf die Vermittlung der neuen Inhalte zu konturieren und gegen die tradierten Vorstellungen der alten Kirche abzusetzen. Luther, Calvin und andere Reformatoren haben die Voraussetzungen für dieses Forschungsparadigma geschaffen, da sie bekanntlich hinsichtlich der Medien und der mit ihr verknüpften Frage nach der adäquaten Wahrnehmung der neuen Heilsbotschaften im Modus des Vergleichs argumentierten. So stellte Luther in berühmten und viel zitierten Aussprüchen hinsichtlich der adäquaten Sinneswahrnehmung der neuen Glaubensinhalten das Auge gegen das Gehör: »Und ist Christi Reich ein hoer Reich, nicht ein sehe Reich. Denn die augen leiten und füren uns nicht dahin, da wir Christum finden und kennen lernen, sondern die ohren müssen das thun«. ⁵ Dies hat in der Forschung nicht nur zum Postulat einer reformatorischen Dichotomie von Wort versus Bild geführt, sondern auch zu der Annahme, bei der Reformation habe es sich vorrangig um eine ›Textkultur‹ gehandelt, in der dem gesprochenen und geschriebenen Wort klare Superiorität über das Bild zugewiesen worden sei. ⁶

Hier manifestiert sich nun in der jüngeren Forschung ein deutliches Umdenken, das auf verschiedenen Ebenen wirksam wird. So lässt sich etwa das Paradigma einer angeblichen reformatorischen Spezifität der Kontrastierung der Medien durch das Aufzeigen seiner epistemologischen Voraussetzungen im frühneuzeitlichen vergleichenden Denken und Argumentieren relativieren; denn insbesondere das 16. Jahrhundert ist bekanntlich von einer paragonalen Diskursform geprägt. ⁷ So ist auch der priorisierende Modus in manchen Argu-

⁵ Martin Luther: Von dem Reich Christi aus dem Ps. 8,2, (Predigten des Jahres 1545, Nr. 21). In: D. Martin Luthers Werke. Weimarer Ausgabe. Bd. 51. Weimar 1914, S. 11–22, hier S. 11; vgl. Susanne Wegmann: Der reformatorische Blick. Sehen oder Hören – welche Sinneswahrnehmung führt zu Gott? In: Sehen und Sakralität in der Vormoderne. Hg. von David Ganz, Thomas Lentjes. Berlin 2011 (KultBild 4), S. 292–301, hier S. 293; Markus Friedrich: Das Hör-Reich und das Sehe-Reich. Zur Bewertung des Sehens bei Luther und im frühneuzeitlichen Luthertum. In: Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Hg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard, Markus Friedrich. Berlin 2007 (Pluralisierung & Autorität 9), S. 425–450; Thomas Lentjes: Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation. In: Handbuch der Bildtheologie. Bd. 1. Hg. von Reinhard Hoeps. Paderborn u. a. 2007, S. 213–240, bes. S. 219–222.

⁶ In diesem Sinne etwa Peter-Klaus Schuster: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. In: Ausst.-Kat. Luther und die Folgen (Anm. 2), S. 115–125, hier S. 117; Joseph Leo Koerner: The Reformation of the Image. London 2004, S. 43: »Texts transmitted and visualized a word-based faith.«; Ralf Konersmann: Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: Kritik des Sehens. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig 1997, S. 9–48, hier S. 18; Margarete Stirm: Die Bilderfrage in der Reformation. Heidelberg 1977 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte 45), S. 120f.

⁷ Rudolf Preimesberger: Paragons and paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Los Angeles 2011; Christiane J. Hessler: Zum Paragone. Malerei,

mentationen der Reformatoren vor diesem Hintergrund als Charakteristikum frühneuzeitlicher Epistemologie generell zu verstehen. Insbesondere in Bezug auf die Medien Text und Bild ist darüber hinaus festzuhalten, dass seit Beginn einer uns fassbaren okzidentalen Reflexion der spezifischen Bedingungen der Medien Bild und Text dieses über den Vergleich geschah – so etwa allein in der aristotelischen *Poetik*, in der die zentralen poetischen Phänomene mittels der Parallelisierung mit bildlichen erläutert werden.⁸ Insofern generiert und indiziert die Diskursform des Vergleichs zunächst allein die inzwischen häufiger konstatierte mediale Versiertheit der Reformatoren.⁹ Tatsächlich gehen die jüngsten Analysen hinsichtlich der Rolle der Medien und der Wahrnehmungsleistungen seitens der Rezipienten auch dahin zu zeigen, dass Luther dem Sehsinn für die religiöse Praxis durchaus bedeutenden Stellenwert zuschreibt und hierbei sowohl auf materielle Gemälde abzielt, als auch auf die wirkmächtigen evokativen Bilder der Phantasie.¹⁰

Was heißt das nun für die Analyse der Werke, seien es Bilder, seien es Bild-Text-Hybride? Hierzu seien am konkreten Beispiel einiger als typisch reformatorisch geltender Bildprägungen ein paar Überlegungen angestellt. So dürfte es, um mit einem sog. ›Schriftaltar‹ zu beginnen, bei dem (anonymen) Werk in der Leidener Pieterskerk aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 2)¹¹ eine Frage der

Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento. Berlin 2014; Ausst.-Kat. Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Haus der Kunst. München, 1. Februar–5. Mai 2002, Wallraf Richartz Museum – Fondation Corboud. Köln 25. Mai–25. August 2002. München, Köln 2002; Ulrich Pfisterer: Paragone. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003), Sp. 528–546.

⁸ Etwa hinsichtlich der dreifachen Möglichkeit dichterischer und malerischer Nachahmung; siehe Aristoteles: *Poetik*. 1448a1–7. Übers. und erl. von Arbogast Schmitt. Hg. von Hellmut Flashar. Berlin 2014 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung 5), S. 4.

⁹ Für das Bewusstsein der Bedingungen und Möglichkeiten der Medien in der Reformation siehe vor allem die Schriften von Thomas Lentès, insbesondere seinen Beitrag: *Zwischen Adiaphora und Artefakt* (Anm. 5).

¹⁰ Siehe Friedrich (Anm. 5); Lentès: *Zwischen Adiaphora und Artefakt* (Anm. 5), bes. S. 219–222; Wegmann: *Der reformatorische Blick* (Anm. 5); auch Johann Anselm Steiger in seinem grundlegenden Aufsatz zu *Luthers Bild-Theologie: Johann Anselm Steiger: Luthers Bild-Theologie als theologisches und hermeneutisches Fundament der Emblemik der lutherischen Orthodoxie*. In: *Die Domänen des Emblems*. Hg. von Gerhard F. Strasser, Mara R. Wade. Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 39), S. 119–133; Johann Anselm Steiger: »vor die Augen gemalt« (Galater 3,1). Zur Vergegenwärtigung des Sohnes Gottes in den Medien Wort und Bild bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit. In: *Auslegung und Hermeneutik der Bibel in der Reformationszeit*. Hg. von Christine Christ von Wedel, Sven Grosse. Berlin u. a. 2017 (Historia Hermeneutica, Series Studia 14), S. 213–239.

¹¹ Siehe hierfür Mia Mochizuki: *The netherlandish image after iconoclasm. 1566–1672*. Aldershot 2008, S. 255, Fig. 5.3. Allgemein zur Bildgattung des sog. ›Schriftaltars‹: Dietrich Diederichs-Gottschalk: *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland*. Regensburg 2005; auch Michael Glasmeier: *Schriftaltäre und*

Perspektive der Betrachter gewesen sein, wie hier die konstitutiven Anteile der Medien Bild und Text wahrgenommen wurden: Denn der Text, der sich vom tiefschwarzen Holzgrund kontrastreich abhebt und in goldenen, kalligraphisch höchst anspruchsvollen Lettern die Zehn Gebote fixiert, ist auf zwei Tafeln gesetzt, die durch ihren oberen halbrunden Abschluss die mosaïschen Gebots-tafeln evozieren. Das heißt, eher als mit einem ›Schriftaltar‹ haben wir es hier mit einem Schrift-Bild-Hybrid zu tun, in dem durch die Pracht und Ornamentik der Lettern die Schrift eine hohe Konkretheit, ja auch Bildlichkeit hat. Ihre Funktion geht nicht im Rekurs auf bedeutungshaltigen Text auf, vielmehr verweist sie zunächst auf sich selbst. Und das kostbar ornamental gerahmte und so ebenfalls in seiner Dinglichkeit betonte Ensemble als Ganzes ist wahrnehmbar als bildliche Fiktion der mosaïschen Schrifttafel, zu der die Textbestandteile konstitutiv dazugehören, eben weil sie sich laut alttestamentlichem Bericht auch auf der Schrifttafel Moses' befanden.

Hier soll nun nicht das eine gegen das andere Medium ausgespielt werden – es gibt zahlreiche Altäre mit den Zehn Geboten oder anderen Texten, die auf eine solche bildliche Fiktionalisierung ebenso verzichten wie auf besondere kalligraphische Finessen und ornamentale Rahmungen –, aber das hoch ästhetisierte Leidener Beispiel zeigt, in welcher Intensität und Reflektiertheit von diesem und den Produzenten vergleichbarer Werke in den Niederlanden und in Deutschland¹² die Frage nach dem adäquaten Medium zur Vermittlung der neuen Glaubensinhalte bedacht werden konnte. Sie wird nicht mittels einer medial ›puristischen‹ Lösung im Sinne einer wohl modern zu nennenden dichotomen Vorstellung ›Schriftaltar ersetzt zerstörten bzw. entfernten alten Bildaltar‹ beantwortet, sondern mittels eines raffinierten Hybrids, das eine Fokussierung auf seine Textbestandteile ebenso ermöglicht wie die Wahrnehmung des Zusammenspiels der Medien.

Pluralität der Betrachterwahrnehmungen ist das Stichwort. Sie einzuberechnen dürfte auch bei den Schöpfern neuer oder signifikant veränderter Ikonographien ein bewusstes Strategem gewesen sein; denn anders ist es wohl nicht zu erklären, dass auch ein in der deutschen Reformation höchst erfolgreiches Sujet wie *Gesetz und Gnade* oder die in neuer bildlicher Formulierung ebenfalls erfolgreichen Darstellungen von Gleichnissen und biblischen Sinnsprüchen wie *Christus und die Ehebrecherin* und *Christus und die Kinder* stets erheblich hinsichtlich des Schriftanteils im Bild variieren. So stehen einer *Gesetz und*

andere Sprachen im Raum. In: Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride. Hg. von Dirck Linck, Stefanie Rentsch. Freiburg i. Br. u. a. 2007 (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 43), S. 19–53.

¹² Siehe etwa den Altar in der lutherischen Kirche im niedersächsischen Dornum-Roggenstede aus den frühen 1590er Jahren, in dem die Inschriften bildlich einen Abendmahlskelch mit Oblate fingieren; hierzu Johann Anselm Steiger: »Man hat es mit ›Schriftbildern‹ zu tun, also mit Medienkombinationen von Text und Bild.« [J. A. Steiger: Gedächtnisorte der Reformation. Sakrale Kunst im Norden (16.–18. Jahrhundert). Bd. 1. Regensburg 2016, S. 128–131, das Zitat auf S. 129]; allg. zur »basale[n] Intermedialität dieser Gattung« ders.: Nachwort. In: Ebd., Bd. 2, S. 903–908, hier S. 904.

Gnade-Tafel Lukas Cranachs d. Ä. in Gotha (Abb. 3), in der dominante Inschriften in einer Textleiste unter dem Bildfeld sowie in zwei inserierten Kartuschen innerhalb des Bildes die bildlichen Darstellungen kommentieren,¹³ einem Holzschnitt mit demselben Thema weitgehend ohne innerbildliche Schriftbestandteile (Abb. 4)¹⁴ gegenüber. Analog gibt es Darstellungen des nicht originär auf die Cranach-Werkstatt zurückgehenden, aber in ihrer Fassung höchst erfolgreichen Sujets *Christus segnet die Kinder*, das sich auf das von den drei Synoptikern überlieferte Diktum Jesu im Beisein seiner Jünger bezieht, und zwar ohne jede Schrift im Bild (Abb. 5)¹⁵ sowie mit der Inschrift »LASSET DIE KINDLEIN ZV MIR KOMEN VND WERET IHNEN NICHT, DEN SOLCHER IST DAS/ REICH GOTTES«, die samt Angabe der Evangelienstelle »MARC: AM. X« in goldenen Lettern ohne jeden Versuch einer mimetischen Fiktionalisierung auf den Bildträger geschrieben ist und diesen in der ganzen Breite ausfüllt (Abb. 6).¹⁶ Eine nahe liegende Erklärungsmöglichkeit, der zufolge ein neues Sujet zunächst eines erklärenden Texts bedurft hätte, der dann in späteren Versionen für entbehrlich erachtet worden wäre, verbietet sich angesichts einiger Bildfassungen mit dominanten Inschriften auch aus späterem Zeitraum. So wird man aus diesen Befunden schließen dürfen, dass mit den jeweiligen Fassungen sehr konkret auf die verschiedenen Rezipienteninteressen reagiert wurde oder diese antizipiert wurden.

¹³ Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, 1529, Mischtechnik auf Lindenholz, 82,2 × 118 cm, Gotha, Schloss Friedenstein; siehe hierfür Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3), S. 170, Nr. 42. Die Inschrift lautet: »Vom Regenbogen und gericht. | Ess wird Gottes zorn offenbart vom himmel über aller | menschen Gotloss leben und unrecht. Roman . 1 . | wier seind allzumal sündner unndt mangelnn des preises | das sie sich Gottes nicht rühmen mügen Roman . 1 . || Vom Teuffel und Todt | Die Sünde ist des todes spiess aber das gesetzt ist der sünden | Krafft. I. corinth . 15 . || Vom mose und den propheten | Durch das gesetz kömet ercentnüs der sünden Rman . 3 . | Matthei. II . | Das Gesetz undt proheten gehen bis auff Johannes zeit. || vom menschen | Der gerechte lebbett seines gläubens Roman . I . | wier halten das ein mensch gerecht werde [durch] den gläuben | on werch das gesetzes Roman . 3 . || Vom Teuffer | Sihe das ist gottes Lamb das der welt sünde tregt | sant Jhoannes Baptisti Johannis . 2 . | In der heiligung des geistes um gehorsam und bespre[n]g | ung des blütes Jesü Christi amen . I . petri . I . || Von Tode und Lamb | Der Tod ist verschlungen ym sieg Tod wo ist dein spiss | helle wo ist dein sieg: danck hab Gott der uns den siegk gegeben | hat durch Jesüm Christüm unsern herrn . I . coerinth 15«. (Ebd., S. 343).

¹⁴ Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, ca. 1529, Holzschnitt, 27 × 32,5 cm, London, British Museum; siehe hierfür Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte. Bd. 1. Hamburg 2006, S. 312f., Nr. 434.

¹⁵ So die um 1535–1540 datierte Fassung Cranachs d. Ä. im Frankfurter Städel; siehe Bodo Brinkmann: Christus segnet die Kinder. Wittenberg um 1535/40. In: Slg.-Kat. Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550. Hg. von dems., Stephan Kemperdick. Mainz, Frankfurt a. M. 2005, S. 226–234. Die Angabe im Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3) bezüglich einer innerbildlichen Inschrift ist falsch.

¹⁶ So etwa die Lucas Cranach d. J. zugeschriebene und 1540–1550 datierte Fassung in Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein. Siehe Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3), S. 202, Nr. 57.

Mithin ist angesichts der Fülle von divergierenden Formulierungen dieses und ähnlicher Sujets aus der Cranach-Werkstatt wie der *Ehebrecherin* davon auszugehen, dass die darin beschäftigten Künstler mit einer Pluralität der Interessen und Vorlieben der Betrachter auch in Bezug auf Aspekte der Bildlichkeit und Schriftlichkeit der Werke rechneten, auf die es seitens der Werkstatt zu reagieren galt.¹⁷

Aber nicht nur die Betrachter mit ihren Vorlieben, sondern auch die vorgesehenen Orte der Werke dürften eine entsprechende Pluralität der Bildlösungen konditioniert haben, auch wenn wir dies angesichts der wenigen uns überlieferten Informationen über die originären Bestimmungsorte der Bilder oft nur schwer rekonstruieren können. Selbst wenn uns wie im Fall der Frankfurter *Kindersegnung* (Abb. 5) bekannt ist, dass dieses Gemälde aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem dortigen Dominikaner-Kloster stammt,¹⁸ wissen wir nicht, in welchem Raum es dort hing und in welche religiösen Praktiken es involviert war. Sollte es aber tatsächlich, wie vermutet wurde, gar nicht originär für das Kloster bestimmt, sondern über eine private Stiftung in dasselbe gelangt sein,¹⁹ wissen wir folglich nicht, in was für einen Zusammenhang es ein möglicher Erstbesitzer ursprünglich integriert hatte – etwa in einen für seine persönliche Andacht vorgesehenen Rahmen oder für einen Raum, der eher profan genutzt wurde. Kurzum, wir haben es angesichts der überwiegend ungesicherten Bestimmungsorte der Werke mit sehr vielen Unbekannten hinsichtlich ihrer originären Rezeptionsform zu tun.

Zurück zum *Gesetz und Gnade*-Thema und seiner spezifischen Visualität bzw. Textualität: Auch für Cranachs Holzschnitt aus den Jahren 1528–1532 (Abb. 4),²⁰ der, von der Inschrift auf der Gesetzestafel abgesehen, nicht über Schrift im Bild verfügt, wurde in der Forschung auf das Textlektüre-Paradigma abgehoben. Denn Hans Belting wies darauf hin, dass in ihm die beiden Gegenbilder, die das Zeitalter des Gesetzes (links) und das der Gnade (rechts) vertreten, derart miteinander kombiniert sind, dass sie den Eindruck von Buchseiten vermitteln, welche die Rezipienten gleichsam in einer Lesehaltung miteinander vergleichen konnten.²¹ So unmittelbar einleuchtend diese Buch-Analogie auch ist, so ist doch zu bedenken, dass die antithetische Gegenüberstellung grundsätzlich ein tradiertes Mittel aller typologischen Darstellungsweisen ist, mithin also für die ersten Betrachter

¹⁷ Zu den Werkstattbedingungen, speziell der »Massenproduktion von Gemälden« in der Cranach-Werkstatt siehe Sebastian Dohe: Aemulatio, Anspruch und Austausch. In: Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3), S. 43–50, bes. S. 45f. und besonders Andreas Tacke: Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. München 1994.

¹⁸ Siehe hierzu oben, Anm. 15.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Siehe hierzu oben, Anm. 14.

²¹ Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2005, S. 182f.

dieser Werke bei weitem nicht so ungewöhnlich gewesen sein wird, wie uns dies aus späterer Perspektive erscheinen mag.²²

Beltings Betonung einer »eigenen [lutherischen] Bildpolitik«, in der sich »die Bilder gleichsam in lehrhafte Traktate [verwandelten]«,²³ führt zu meinem zweiten Themenkomplex, der die Spezifik einer reformatorischen Bildsprache betrifft und die Frage nach der Existenz »evangelisch-lutherischer« oder allgemeiner gefasst, »protestantischer« bzw. »reformatorischer Bilder« stellt. Die ältere Forschung hatte wenig Bedenken, solche konfessionellen Essentialismen zu postulieren, wenn man an Buchtitel wie *Evangelische Andachtsbilder* von 1968 oder *Reformatorische Kunst* von 1992²⁴ denkt; in jüngeren Untersuchungen fällt hingegen eine diesbezügliche Zurückhaltung auf. So titulierte Anselm Steiger sein großes Kompendium zu den *Gedächtnisorten der Reformation* im Untertitel mit *Sakrale Kunst im Norden (16.–18. Jahrhundert)*²⁵ und Susanne Wegmann untersucht analog *Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*.²⁶

Auch bei diesem komplexen und selbstverständlich umfassenderer Behandlung bedürftigen Thema ist es sinnvoll, die Produktions- und Rezeptionsebene voneinander zu scheiden. Dass ein Sujet wie *Gesetz und Gnade* die Interessen evangelisch gesinnter Rezipienten hinsichtlich einer visuellen Demonstration der neuen Gnadenlehre besonders gut berücksichtigte, steht außer Frage.²⁷ Ebenso, dass es Schlüsselwerke wie etwa das Schneeberger Altarretabel und das Retabel in der Wittenberger Stadtkirche gibt, die auf die Prägung neuer Ikonographien für die neuen Glaubensinhalte zielten.²⁸ Bei den genannten beiden

²² Für die Persistenz typologischer Bildstrukturen auch in der Frühen Neuzeit siehe Alexander Linke: *Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Capella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650)*. Berlin 2014 (Bild + Bild 3).

²³ Belting (Anm. 21), S. 182.

²⁴ Martin Schafe: *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968; Dieter Koeplin: *Reformatorische Kunst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. In: *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland*. Hg. von Hans-Christoph Rublack. Gütersloh 1992 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 197), S. 495–544.

²⁵ Steiger Bd. 1–2 (Anm. 12).

²⁶ Susanne Wegmann: *Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*. Tübingen 2016.

²⁷ Zu diesem Sujet besonders Reinitzer (Anm. 14), Miriam Verena Fleck: *Ein tröstlich Gemelde. Die Glaubensallegorie »Gesetz und Gnade« in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Korb 2010 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 5) sowie der Beitrag von Susanne Wegmann in: *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*. Hg. von Thomas Pöpper, ders. Regensburg 2011, S. 87–100. Vgl. auch Margit Kern: *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*. Berlin 2002 (Berliner Schriften zur Kunst 16).

²⁸ Siehe hierfür Pöpper, Wegmann (Anm. 27), S. 87–185 und Koerner (Anm. 6), passim; Susanne Wegmann: *Raumsymbolik in lutherischen Bildern. Von irdischer Realität und himmlischem Geheimnis*. In: *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakral-*

Halbfigurensujets aus der Cranach-Werkstatt, *Christus und die Ehebrecherin* und *Christus segnet die Kinder*, die als genuin »protestantische Themen« bezeichnet wurden²⁹ und von der Forschung auch überwiegend in reformatorischem Rahmen präsentiert werden,³⁰ dürfte dies aber schon nicht mehr so eindeutig zu beantworten sein; schließlich ist bei allem Interesse an den Gleichnissen Jesu der sich als »evangelisch« bezeichnenden Gläubigen keineswegs auszuschließen, dass deren Verbildlichung nicht auch Altgläubige ansprach. Und es ist ebenso anzunehmen, dass Cranach dies bewusst war, ja er mit diesen Werken vielleicht sogar die Produktion eines Konfessionsgrenzen übergreifenden Bildtypus' intendierte. Tatsächlich gibt es nämlich zumindest einen Hinweis auf eine höchst wahrscheinliche Provenienz einer Tafel mit der *Kindersegnung* aus katholischem Zusammenhang, und zwar aus dem Frankfurter Dominikaner-Kloster, das bis zur Säkularisation durchgängig katholisch blieb (Abb. 5).³¹ Selbstverständlich sind verschiedene Szenarien vorstellbar, wie das Gemälde in das Kloster gekommen sein könnte. Aber die Bemerkung des Autors im bereits genannten Katalog, das Werk könnte »durch die Stiftung eines möglicherweise protestantisch gesinnten Patriziers«³² in die Klosterkirche gelangt sein, die auf keinem Beleg gründet und auch nicht sonderlich plausibel ist, bezeugt den Reflex eines Teils der Forschung nach klaren »Identitäten« hinsichtlich »protestantischer« respektive »lutherischer« Bilder.

Allein die Genese des Motivs *Christus und die Ehebrecherin*, für das Lucas Cranach mit einiger Sicherheit bewusst auf ihm bekannte venezianische Darstel-

raums in der Frühen Neuzeit. Hg. von ders., Gabriele Wimböck. Korb 2007 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 3), S. 11–30.

²⁹ So im Ausst.-Kat. Luther und die Folgen (Anm. 2), S. 241–243.

³⁰ Ebd., S. 241. Lucas Cranachs d. Ä. *Christus segnet die Kinder* wird unter dem Titel »Protestantische Themen: Christus und der Kinderfreund« rubriziert. Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3), S. 194–203, Nr. 53–57 (Kindersegnungen und Jesus und die Ehebrecherin von Cranach d. J. und d. Ä.) Cranach in Anhalt (Ausst.-Kat. Wittenberg, Dessau, Wörlitz 2015). Hg. von Norbert Michels. Petersberg 2015, S. 248; vgl. auch Ausst.-Kat. Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne. Museum Kunstpalast Düsseldorf. 8. April–30. Juli 2017. München 2017, S. 205, Nr. III und S. 208, Nr. II4.

³¹ So die um 1535–1540 datierte Fassung Lucas Cranachs d. Ä. im Frankfurter Städel Museum; laut Bodo Brinkmann [Slg.-Kat. Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550 (Anm. 15), S. 230] geht die Annahme bezüglich der Herkunft aus dem Dominikanerkloster auf Heinrich Weizsäcker (Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. Textband. München 1923, S. 50, Fn. 2) zurück, da sich auf der Rückseite des Gemäldes eine mit Kreide geschriebene Inventarbezeichnung, »Nr. 6« befindet, die mit den Inventarbezeichnungen auf solchen Gemälden übereinstimmt, die zweifelsfrei aus diesem Kloster stammen. Im jüngsten Cranach-Katalog [Ausst.-Kat. Lucas Cranach der Ältere: Meister, Marke, Moderne 2017 (Anm. 30), S. 208] fehlt der Hinweis auf diese wahrscheinliche Provenienz des Gemäldes, dessen Thema als »genuine Neuschöpfung Cranachs im Dienste der Reformation« bezeichnet wird [Daniel Görres: Christus segnet die Kinder, um 1535/1540. In: Ebd., S. 208, Nr. II4].

³² Benjamin Spira, Lucas Cranach d. Ä., Kindersegnung, um 1535–1540. In: Ausst.-Kat. Bild und Botschaft (Anm. 3), S. 200.

lungen rekurrierte,³³ sollte zur diesbezüglichen Vorsicht gemahnen. Offenkundig bezeugt dieses Beispiel, dass ein in Italien entstandener Bildtypus, der dort in sakralen ebenso wie in profanen Kontexten belegt ist,³⁴ auch in klarem Bewusstsein dieser Provenienz nördlich der Alpen in neue religiöse Zusammenhänge inseriert werden konnte. Damit gemahnt dieses Beispiel zur Vorsicht hinsichtlich der Postulierung konfessioneller Essentialismen in Bezug auf das Medium des Bildes. Schließlich sind Gemälde keine »Repräsentanten« von Bekenntnissen und gehen auch nicht darin auf, dieselben zu »plakatieren«.³⁵ Ja, in diesem Sinne formulierte Margit Kern jüngst die Frage, ob Bilder sich überhaupt »aktiv zu einer Konfession bekennen [können]«, und entwickelt die plausible These, dass »das konfessionell Eigene und das konfessionell Fremde nicht feststehende Größen sind, dass es die lutherische Bildprägung und Ikonographie nicht gibt, sondern dass an jedem Ort und in jeder Zeit jeweils neu konfiguriert wird, ob und wie konfessionelle Differenz artikuliert oder wie überkonfessionelle christliche Traditionen hervorgehoben werden.«³⁶ Beispiele, die diese These belegen, sind zahlreich; so konnte Birgit Anna Münch für druckgraphische Darstellungen der Passion Christi zeigen, dass dieses Sujet durchaus auch »interkonfessionellen« Charakter haben konnte.³⁷ Sogar für *Gesetz und Gnade*-Darstellungen, die als »wohl bedeutendste und folgenreichste protestantische Merk- und Lehrbild[er]«³⁸ bezeichnet wurden, ist nicht nur ein humanistischer Entstehungszusammenhang plausibel,³⁹ Miriam Fleck konnte sogar in ihrer Dissertation Belege für die

³³ So Sabine Engel: *Das Lieblingsbild der Venezianer. Christus und die Ehebrecherin in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*. Berlin 2012 (Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig 6), S. 259.

³⁴ Allgemein hierzu ebd., passim, bes. S. 259ff. Belegt sind Darstellungen aus dem privaten Sammlungskontext (Nicolo' de' Barbari; Rom, Museo Nazionale del Palazzo Venezia und Tizian; Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum), aus einem Gerichtssaal (Bonifacio de' Pitati und Werkstatt; Venedig, Accademia) sowie mit dem Kapitelsaal des Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore aus sakralem Kontext (Rocco Marconi).

³⁵ So kritisch Heike Schlie in ihrem wichtigen Aufsatz: *Das Holz des Lebensbaumes, des Kreuzes und des Altarretabels. Die Cranach'sche Neufassung einer sakramentalen Bildgattung*. In: Pöpper, Wegmann (Anm. 27), S. 101–117, hier S. 104.

³⁶ Das erste Zitat stammt aus dem grundlegenden Beitrag: Margit Kern: *Lutherisch? Wie Bilder sich bekennen*. In: *Der Luther-Effekt. 500 Jahre Protestantismus in der Welt*. Hg. vom Deutschen Historischen Museum. Berlin 2017, S. 30–38, hier S. 31; das zweite Zitat aus: *Dies.: Was ist lutherisch? Konfessionelle Aushandlungsprozesse in religiösen Bildprogrammen der Frühen Neuzeit*. In: *Ausst.-Kat. Luther und die Deutschen. Begleitband zur Nationalen Sonderausstellung auf der Wartburg*. Wartburg, 4. Mai–5. November 2017. Petersberg 2017, S. 339–344, hier S. 340. Vgl. auch ihre einschlägige Monographie: Kern (Anm. 27).

³⁷ Birgit Anna Münch: *Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600*. Regensburg 2009, passim und bes. S. 255.

³⁸ Peter-Klaus Schuster: *Gesetz und Gnade*. In: *Ausst.-Kat. Luther und die Folgen* (Anm. 2), S. 210–216, hier S. 210.

³⁹ Kern, *Lutherisch?* (Anm. 36), S. 33f.

Integration dieses Bildtypus' auch in katholische Zusammenhänge anführen.⁴⁰ So ist das Sujet sowohl auf der Titelbordüre der 1562 gedruckten sog. *Krakauer Bibel* (Abb. 7), die eindeutig für ein römisch-katholisches Publikum bestimmt war, belegt,⁴¹ als auch in einem Relief eines Steinaltares eines unbekanntes Meisters in der Marienkapelle der Passauer St. Paulskirche (Abb. 8),⁴² sowie schließlich auch in einem Epitaph in der Salzburger Erzabtei St. Peter (Abb. 9) –⁴³ ein ›katholischerer‹ Kontext ist wohl kaum vorstellbar. Und auch der Inhaber dieses Epitaphs, Ludwig Alt von Goldenstein d. J., der Mitglied des »Innern Statt Raths« von Salzburg war, kann nicht zuletzt auch angesichts dieses Amtes kaum im Verdacht stehen, Kryptoprotestant gewesen zu sein.⁴⁴ Folglich muss ihm auch als Katholik die Bildformel *Gesetz und Gnade* als sinnvoll zur Schmückung seines Epitaphs erschienen sein, wie es in analoger Weise auch dem anonymen Schöpfer des Passauer Reliefs im katholischen Rahmen opportun erschien, fingierte Schrifttafeln in die bildliche Darstellung zu integrieren, die in der Wiedergabe der Bibelzitate wortgetreu den *Gesetz und Gnade*-Darstellungen im sog. Prager Typus folgten.⁴⁵ Dass solche Befunde auch eine gewisse Relativierung der oft als dichotom beschriebenen Funktionsweisen der als ›reformatorisch‹ oder ›katholisch‹ apostrophierten Bilder nach sich ziehen, in dem Sinne, dass die einen vorrangig didaktische Interessen verfolgen, die anderen vorrangig zur emotionalen Stimulierung dienen und zur Verehrung bestimmt sind, dürfte mithin auf der Hand liegen.⁴⁶

Diese in den letzten Jahren zunehmend von der Forschung diskutierten Beispiele zeigen ebenfalls, dass sich das Interesse in der Beschäftigung mit dem Mediengebrauch in der Reformation zumindest partiell verschoben hat.

⁴⁰ Fleck (Anm. 27), S. 428–436; siehe auch bereits Reinitzer (Anm. 14), S. 95–109, der allerdings, an eindeutigen Zuordnungen festhaltend, eher solche Darstellungen fokussiert, die »evangelische und katholische Elemente in einem Bild zusammenführen« (S. 95), was er beispielsweise in einem Holzrelief von Peter Dell d. Ä. in Londoner Privatbesitz von 1540/1541 gegeben sieht, dessen »protestantische Thematik eine Wendung ins ›Katholische‹« (S. 96) enthalte.

⁴¹ Anonym: Titelbordüre der polnischen katholischen Bibel (sog. Krakauer Bibel), 1561, Krakau, Nationalmuseum; siehe hierfür Fleck (Anm. 27), S. 173f., Nr. 77.

⁴² Meister des Steinaltares der Tren(n)bachkapelle: Passauer Relief, spätes 16. Jahrhundert (nach 1567), Architektur aus rotem Marmor, Reliefs aus poliertem Kalkstein, 99 × 101 cm, Passau, St. Paul; siehe hierfür Fleck (Anm. 27), S. 568f., Nr. 219.

⁴³ Anonym: Epitaph des Ludwig Alt von Goldenstein d. J., 1586, roter Marmor, Reliefs aus Kalkstein, Salzburg, St. Peter; siehe hierfür Fleck (Anm. 27), S. 575f., Nr. 232, und Wilhelm Steinböck: Kunst der Reformation in Österreich. In: Renaissance in Österreich. Geschichte – Wissenschaft – Kunst. Hg. von Rupert Feuchtmüller. Horn 1974, S. 223–229, hier S. 227.

⁴⁴ Fleck (Anm. 27), S. 318 und 575, Nr. 232.

⁴⁵ Ebd., S. 568, Nr. 219.

⁴⁶ Vgl. auch Susanne Wegmann in ihrer Rezension von Joseph Leo Koerners Buch, dem sie in diesem Sinne eine zu starke Betonung der Brüche und weniger der Kontinuitäten im Umgang mit Bildern seitens der Reformatoren bescheinigt. In: Kunstchronik 58 (2005), S. 300–304, hier S. 303.

Was tendenziell an die Stelle der Beschäftigung mit den großen Agenten Luther und Calvin und deren Intentionen in Bezug auf die Medien getreten ist, ist die Beschäftigung mit Prozessen, Praktiken und Semantiken in den Kulturen und Gesellschaften im Reformationszeitalter. Die Folgen dieser Veränderung hinsichtlich der Forschungsfragen zeigen sich darin, dass tendenziell weniger intentionale Zusammenhänge in Bezug auf den Bildgebrauch untersucht werden, sondern vermehrt die situativ bedingten, oft auch instabilen Konstellationen, die diesen Zielsetzungen durchaus zuwider laufen konnten, in den Fokus genommen werden. Weniger also die Geschichte der »großen Männer« und dem, was sie durchzusetzen versuchten, als vielmehr die situative Vielfalt der Phänomene, also die nicht gesteuerten Mediennutzungen oder, wenn man so will, das Nicht-Kohärente der Geschichte. Es ist anzunehmen, dass in Fortsetzung dieser Tendenz neben der nun in den Blick genommenen Interkonfessionalität⁴⁷ künftig insbesondere solche Forschungen Konjunktur haben werden, die den nicht gesteuerten Bildgebrauch auch in Verbindung mit Prozessen der Umsemantisierung in den Blick nehmen und dies insbesondere auch außerhalb der genuinen Zentren der Reformation sowie nach dem eigentlichen Jahrhundert der Reformation.

In diesem Sinne möchte ich im Folgenden die Aufmerksamkeit noch auf einen anderen Kulturraum richten, und zwar auf die religiöse Bildproduktion in den Niederlanden im 17. Jahrhundert.

Die konfessionellen Voraussetzungen sind hier andere als in Deutschland, denn in den Niederlanden dominierte der Calvinismus, der auch offizielle Religion war, und Calvin hatte bekanntlich eine weitaus kritischere Haltung den visuellen Medien gegenüber als Luther: Er sah Bilder als gänzlich ungeeignet zur Vermittlung von Glaubenswahrheiten an und polemisierte teilweise heftig gegen sie.⁴⁸

⁴⁷ Siehe für die ersten Ergebnisse des Hamburger Graduiertenkollegs *Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit* die beiden Beiträge von Margit Kern: siehe hierfür oben, Anm. 36; Sarah Lehmann, Sarah Stützing, Christoph Ketterer (Hg.): *Begegnungsräume der Konfessionen. Glaubensvielfalt in Medien der Frühen Neuzeit*. In: *Daphnis* 45 (2017), S. 1–12, 39–273; Johann Anselm Steiger: *Ikonographie und Meditation des Hohenliedes in der Barockzeit zwischen Konfessionalität und Transkonfessionalität. Die Göttliche Liebesflamme (1651)* Johann Michael Dilherrs und Georg Philipp Harsdörffers sowie das Bildprogramm an der Patronatsempore in Steinhagen (Vorpommern). Leipzig 2016 (= *Theologie – Kultur – Hermeneutik* 19); Marc Föcking: *Meditation, Interkonfessionalität und geistliche Lyrik im Barock* (Angelo Grillo und Johann Rist). In: *Paragrana* 22 (2013), S. 143–158; Bernhard Jahn: *Johann Rists grenzüberschreitendes Theater. Gattungsexperimente und Interkonfessionalität*. In: *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerk eines Pastors, Dichters und Gelehrten*. Hg. von Johann Anselm Steiger, Bernhard Jahn. Berlin, Boston 2015 (*Frühe Neuzeit* 195), S. 163–183.

⁴⁸ Johannes Calvin: *Unterricht in der christlichen Religion. Institutio Christianae Religionis*. Hg. und übers. von Otto Weber. 3 Bde. 4. Aufl. der einbändigen Ausgabe. Neukirchen-Vluyn 1986, S. 40–50 und S. 228–231; siehe hierfür Lentjes: *Zwischen Adiaphora und Artefakt* (Anm. 5), S. 227–231; Esther Meier: *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im*

Welche Folgen dieses Verdikt hinsichtlich der Genese der profanen Gattungen in den Niederlanden hatte, ist oft und ausführlich beschrieben worden; ich zitiere aus Christian Tümpels Beitrag im Hamburger Katalog *Luther und die Folgen für die Kunst*:

Calvin ging in der Verurteilung der Bilder über Zwingli hinaus. Er forderte von den Gläubigen, sie sollen sich überhaupt kein Bild von Gott machen, weder ein äußeres noch ein inneres. Nur Historien, Tierbilder und Landschaften sind erlaubt. [...] Durch den Sieg des Calvinismus hatten die Künstler ihr wesentliches Aufgabengebiet verloren. [...] Nur die Lutheraner [...] und die Katholiken [...] gaben noch Bilder in Auftrag. War also durch die dominierende calvinistische Strömung und die veränderte politische Situation den Malern in der Utrechter Union weithin der Weg verschlossen, für Kirchen biblische Historien zu schaffen, so öffnete sich ihnen jener Seitenweg, den Zwingli und Calvin ausdrücklich offengelassen hatten. Sie schufen für Bürger, Gilden, Regenten, Bürgermeister und Statthalter lehrhafte Historien, ferner Portraits, Tierbilder, Landschaften und Städteansichten. Im 16. Jahrhundert dominieren in den Delfter Bürgerhäusern die Historienbilder. Daß im Laufe des 17. Jahrhunderts die Historien immer weniger und die anderen Bildgattungen entsprechend häufiger werden, dürfte auch mit Calvins Lehre von der Suprematie des Worts zusammenhängen.⁴⁹

Wenngleich Tümpel im Folgenden auf Ausnahmen wie insbesondere die umfassende Produktion alttestamentlicher Sujets durch Rembrandt und seine Werkstatt hinweist, so hat sich in der Forschung doch eine selten explizierte und noch weniger reflektierte Annahme etabliert, der zufolge sich die verschiedenen Konfessionen auch hinsichtlich ihrer Sammlungspraxis erheblich voneinander unterscheiden. In diesem Sinne galten und gelten Sujets der Heilsgeschichte als »typical Roman Catholic«⁵⁰ und logischerweise für die katholische Minderheit bestimmt, die mit diesen Bildern ihre klandestinen Kirchen schmückten bzw. ihre religiösen Praktiken im privaten Raum verrichteten,⁵¹ wohingegen die Calvinisten allenfalls Bilder mit alttestamentlichen Sujets besessen haben sollen – sofern sie überhaupt religiösen Darstellungen zugeneigt waren. Calvins

Spannungsfeld von Kunst und Konfession. Regensburg 2012; Randall C. Zachman: *Image and word in the Theology of John Calvin*. Notre Dame (Indiana, USA) 2007; Christopher Richard Joby: *Calvinism and the arts. A re-assessment*. Leuven 2007; William A. Dyrness: *Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant imagination from Calvin to Edwards*. Cambridge 2004; Carlos M. N. Eire: *War against the idols. The reformation of worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge 1986 sowie Stirn (Anm. 6), S. 161–228.

⁴⁹ Christian Tümpel: *Die Reformation und die Kunst der Niederlande*. In: *Luther und die Folgen* (Anm. 2), S. 309–321, hier S. 314.

⁵⁰ John Michael Montias: *Work of Art in Seventeenth-Century Amsterdam. An Analysis of Subjects and Attributions*. In: *Art in History/History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*. Hg. von David Freedberg, Jan de Vries. Santa Monica 1991, S. 339: »The Virgin Mary, with and without the Christ child, and the Annunciation – typical Roman Catholic subjects [...]«.

⁵¹ Für die Ausstattung der klandestinen Kirchen siehe vor allem Xander van Eck: *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*. Zwolle 2008.

Invektiven, die insbesondere gegen Bilder im Kirchenraum gerichtet waren, bedingten in der kunsthistorischen Forschung also die Annahme einer quasi internalisierten Norm hinsichtlich des Umgangs der Calvinisten mit *allen* Bildern – auch solchen, die nicht in Kultpraktiken eingebunden waren – auch noch rund hundert Jahre nach dem Tod des Schweizer Reformators.

Ein Beispiel mag diese Konjunktur belegen; es stammt aus dem Katalog der Ausstellung *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the golden Age* von 1997, für die umfassende Archivrecherchen des Bildbesitzes Utrechter Bürger angestellt wurden.⁵² Bemerkenswerterweise stießen die Autoren des Beitrags in den Archiven auf einen Utrechter Bürger mit Namen Godard van Reede, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und zum offenkundigen Erstaunen der Autoren vier Gemälde mit Darstellungen der Heilsgeschichte Jesu besaß: eine *Verkündigung*, eine Passionsszene, eine Darstellung der Geburt Christi und eine *Anbetung der Könige*.⁵³ Leider verzeichnet das Inventar weder die Namen der Maler dieser Werke noch die konfessionelle Zugehörigkeit ihres Besitzers van Reede. Allerdings weist ihn seine berufliche Stellung als Calvinisten aus; denn van Reede war Amtsträger der Provinz Utrecht und in dieser Funktion sogar Gesandter auf der Münsteraner Friedenskonferenz im Jahre 1648. Solche Ämter konnten in den Niederlanden ausschließlich Angehörige der reformierten Kirche bekleiden. Statt diesen bemerkenswerten Befund – also Darstellungen der Heilsgeschichte im Besitz eines Mannes, der seiner Funktion und seinem Amt nach Calvinist gewesen sein muss – ernst zu nehmen und Überlegungen hinsichtlich eines offenkundig flexibleren Bildgebrauchs in konfessioneller Hinsicht im privaten Raum der Bildersammlung im 17. Jahrhundert daran zu knüpfen, zweifeln die Autoren des Artikels an der konfessionellen Überzeugung ihres Besitzers.⁵⁴

Diese Forschungshaltung ist deswegen so erstaunlich, weil zum Zeitpunkt des Erscheinens des Utrechter Ausstellungskatalogs bereits zahlreiche Inventare von konfessionell identifizierbaren Sammlern in Amsterdam und Dordrecht ausgewertet worden waren, die analoge Befunde zutage gefördert hatten. So ist beispielsweise den umfangreichen Inventarlisten, die der Wirtschaftshistoriker John Michael Montias von Amsterdamer Haushalten publiziert hat, zu entnehmen, dass bei den 159 von ihm erfassten Calvinisten⁵⁵ im Zeitraum von 1620 bis 1649 insgesamt 83 Werke mit Sujets der Heilsgeschichte belegt sind – immerhin 7,2 % ihres gesamten Bildbesitzes;⁵⁶ darunter sind vier Ver-

⁵² Ben Olde Meierink, Angelique Bakker: *The Utrecht Elite as Patrons and Collectors*. In: *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*. Hg. von Joaneath A. Spicer, Lynn Federle Orr. New Haven u. a. 1997, S. 72–85.

⁵³ Ebd., S. 81.

⁵⁴ Ebd.: »This raises the question as to what extent the Van Reedes were convinced Calvinists or only nominally devoted to the Reformation«.

⁵⁵ Die Bestimmung der konfessionellen Zugehörigkeit der Sammler erfolgte über den Buchbesitz, vor allem der Bibeln (Montias: *Work of Art* [Anm. 50], S. 337) und ist damit weitgehend, wenn auch nicht gänzlich, zuverlässig.

⁵⁶ Montias, *Work of Art* (Anm. 50), S. 355, Table 5.

kündigungsdarstellungen, 15 Werke mit Heiligen und Evangelisten, sowie zehn Kreuzigungsszenen und 46 weitere Darstellungen des Lebens Jesu.⁵⁷ Ihnen stehen 121 Werke in 43 katholischen Haushalten gegenüber, wobei diese Sujets 25,2 % ihres gesamten Bildbesitzes ausmachen. Selbstverständlich indizieren uns diese Zahlen nicht, aus welchen Gründen sich auch in calvinistischen Haushalten heilsgeschichtliche Darstellungen befanden; aber das erstaunliche Faktum, dass der entsprechende Bildbesitz bei den Reformierten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich weniger abnimmt als bei den Katholiken, spricht gegen die mögliche Überlegung, dass es sich bei all diesen Werken mit neutestamentlichen Themen im Besitz von Reformierten schlicht um Erbstücke handelt, die allein ihres möglichen materiellen Werts aber eingedenk ihrer ›falschen‹ Sujets quasi gegen die konfessionelle Überzeugung ihrer Besitzer behalten wurden. Das wiederum bedeutet, dass Calvins Verdikt gegen religiöse Bilder im Amsterdam des 17. Jahrhunderts mitnichten so ernst genommen wurde, dass diese im privaten Raum tabuisiert gewesen wären. Im Übrigen ist das keineswegs allein ein Amsterdamer Phänomen. In ihren Archivstudien zum Bildbesitz im südniederländischen Dordrecht machten Montias und John Loughman hochinteressante Entdeckungen: Der offizielle Stadtarzt Johan van Beverwijck (1594–1647), der zugleich Mitglied des Stadtrats war, besaß laut Inventar von 1651 eine Kreuzigungsdarstellung, die prominent im Speisezimmer der Familie hing;⁵⁸ der Apotheker Abraham Heijblom, der als Mitglied des Wahlkomitees die Mitglieder für den Stadtrat und den Magistrat nominierte, nannte nicht nur eine *Taufe Christi*, eine *Verkündigung*, eine *Geburt Christi* und eine *Anbetung der Hirten* sein Eigen, sondern auch eine Darstellung des Apostels Paulus sowie eine *Muttergottes*, die einen vermutlich als Musikzimmer dienenden Raum schmückte.⁵⁹ Auch der ebenfalls im Wahlkomitee des Dordrechter Stadtrats vertretene Weinhändler Abraham Sam besaß eine *Geburt* sowie eine *Beschneidung Christi*,⁶⁰ und mit Lambrecht Hulsthout gelang es Montias und Loughmann sogar einen reformierten Kirchenältesten aufzuspüren, den auch sein prominentes Kirchenamt nicht daran hinderte, in sein Wohnhaus Darstellungen der Verkündigung und der Muttergottes zu hängen.⁶¹

⁵⁷ Ebd., S. 356, Table 6a.

⁵⁸ John Loughman, John Michael Montias: Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses. Zwolle 2000, S. 81.

⁵⁹ Ebd., S. 93, 96–99.

⁶⁰ Ebd., S. 102, 104.

⁶¹ Ebd., S. 48. Bekanntlich waren auch in der Gemäldesammlung des Prinsenhofes in Haarlem zahlreiche Werke mit heilsgeschichtlichen Sujets vorhanden; siehe hierzu Truus van Bueren: Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen. Hilversum 1993; vgl. auch Ilja M. Veldman: Der Calvinismus und die bildende Kunst der Niederlande im Goldenen Jahrhundert. In: Ausst.-Kat. Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa. Ausstellungshalle des Deutschen Historischen Museum. 1. April – 19. Juli 2009. Dresden 2009, S. 270–278. Als weiteres Beispiel zum Umgang der Reformierten mit (vermeintlich) »katholischen« Bildthemen sei der Fensterzyklus der Gebrüder Crabeth mit Szenen aus

Bezüglich der in Delfter Inventaren im Zeitraum von 1610 bis 1679 dokumentierten Gemälde hat Montias zwar die Konfession ihrer Besitzer nicht als Faktor in die Untersuchung einbezogen, aber immerhin zeigen können, dass auch hier Darstellungen mit Themen der Heilsgeschichte nicht nur über den gesamten Zeitraum vertreten waren, sondern quantitativ den Portraits und Genrebildern nahe kamen. Sie sind sogar zahlreicher belegt als Darstellungen mit Sujets aus dem Alten Testament, wobei diese Differenz ab den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts auf bis zu 45 % anstieg.⁶²

Montias selbst bezeichnet seine Nachweise neutestamentlicher Darstellungen im Besitz von Reformierten als »surprising«,⁶³ hat aber als Wirtschaftshistoriker die für unsere Zusammenhänge relevante Dekonstruktion der tradierten Vorstellungen hinsichtlich eines konfessionsspezifischen Bildbesitzes nicht erkannt und entsprechend auch keine weiteren Forschungsfragen oder -überlegungen an die Publikation der Inventarlisten geknüpft. Bezeichnenderweise benennt er Themen der Heilsgeschichte weiterhin als »typical Roman catholic subjects« – dabei sind es seine eigenen Archivforschungsergebnisse, die das »typical« zumindest in Frage stellen.

Es ist also auch mit Bezug auf die Niederlande an der Zeit, diese Belege hinsichtlich eines konfessionsübergreifenden Interesses an religiösen und eben auch neutestamentlichen Darstellungen ernst zu nehmen und daran die Frage zu knüpfen, ob die Produktion solcher Werke im 17. Jahrhundert tatsächlich so ausschließlich auf die katholische Minderheit im Land ausgerichtet war, wie dies über viele Jahrzehnte in der Forschung implizit und explizit insinuiert wurde. Mit Bezug auf die sogenannten »Utrechter Caravaggisten« habe ich an anderer Stelle plausibel zu machen versucht, dass die neue Bildsprache dieser Maler mit der Absicht verbunden war, nicht allein die in Utrecht und andernorts ansässigen Katholiken zu adressieren, sondern ein bildaffines Publikum gänzlich verschiedener konfessioneller Orientierung.⁶⁴

Würden diese Überlegungen zutreffen, wären die gravierenden Veränderungen, die sich in der religiösen Malerei in den Niederlanden nach 1600 abzeichnen, nicht die Folge des Wandels an gänzlich verschiedenen künstlerischen Vorbildern bzw. deren Stilidiomen – wie noch Joachim Wtewael (1566–1638) seinen jungen, apollinisch schönen Heiligen an Raffael ausrichtete (Abb. 10) und wie David de Haen oder Dirck van Baburen (Abb. 11 und 12) an dem jüngeren

dem Leben Christi in der Johanneskirche in Gouda genannt, der nach der Übernahme der Kirche 1573 nahezu unverändert erhalten blieb. Siehe dazu Xander van Eck, Christiane E. Coebergh-Surie, Andrea C. Gasten (Hg.): *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The works of Dirk and Wouter Crabeth*. Amsterdam 2002.

⁶² John Michael Montias: *Artists and Artisans in Delft. A socio-economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton 1982, S. 242, Table 8.3.

⁶³ Montias, *Work of Art* (Anm. 50), S. 339.

⁶⁴ Valeska von Rosen: *Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden*. Göttingen 2015.

Caravaggio. Vielmehr erkannten de Haen, Baburen und die anderen ›Utrechter Caravaggisten‹, dass Caravaggios sich auch innerhalb der italienischen Bildproduktion durch Alterität auszeichnende Bildsprache sehr gut an die besonderen Produktionsbedingungen in ihrem Heimatland mit seinem unter konfessionellen Bedingungen äußerst heterogenen Publikum anpassen ließ, und zwar in ihrer Spezifik als ›andere‹ religiöse Malerei. Denn mit der forcierten Einfachheit der Bildfiguren trugen sie, wie ich an anderer Stelle ausführlich erläutert habe, der generellen Textorientierung der Reformierten Rechnung und schließen an reformatorische Vorstellungen an, die zugleich auf katholischer Seite legitimierbar waren. Und zwar sowohl durch die in bildtheologischen Schriften der katholischen Reform allenthalben geforderte Texttreue, als auch durch die Existenz einer Jahrhunderte währenden Armutstheologie, die wiederum durch die Existenz auch volkssprachlicher Übertragungen des Neuen Testaments seit dem 16. Jahrhundert von den Gläubigen ebenso überprüft werden konnten wie die neuen bildlichen Darstellungsweisen der Utrechter Maler.⁶⁵

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Martin Warnke: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt a. M. 1984, S. 32, Abb. 15. – Abb. 2: Elizabeth den Hartog, John Veerman: De Pieterskerk in Leiden, Leiden 2011, S. 202, Abb. 44. Fotostudio Van Galen, J. van Galen, Odijk. – Abb. 3: Kat. Ausst. Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Herzogliches Museum. 29. März – 19. Juli 2015. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe. 21. August – 29. November 2015. Heidelberg 2015, S. 171, Kat. nr. 42. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (Lutz Ebhardt). – Abb. 5: Ebd., S. 201. – Abb. 6: Ebd., S. 203. – Abb. 4: Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte. Bd. 2. Hamburg 2006, S. 215, Abb. 151. – Abb. 8: Ebd., S. 141, Abb. 86. – Abb. 9: Ebd., S. 149, Abb. 94. – Abb. 7: Miriam Verena Fleck: Ein tröstlich Gemelde. Die Glaubensallegorie »Gesetz und Gnade« in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010, Kat. nr. 77.

⁶⁵ Zu allen Aspekten ausführlicher ebd.



Abb. 1: Erhard Schön: Medaillonbildnis Luthers, 1519/1520, Holzschnitt.



Abb. 2: Anonym: Zehn Gebote, 17. Jahrhundert, Leiden, Pieterskerk.



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, 1529, Mischtechnik auf Lindenholz, 82,2 × 118 cm, Gotha, Schloss Friedenstein.

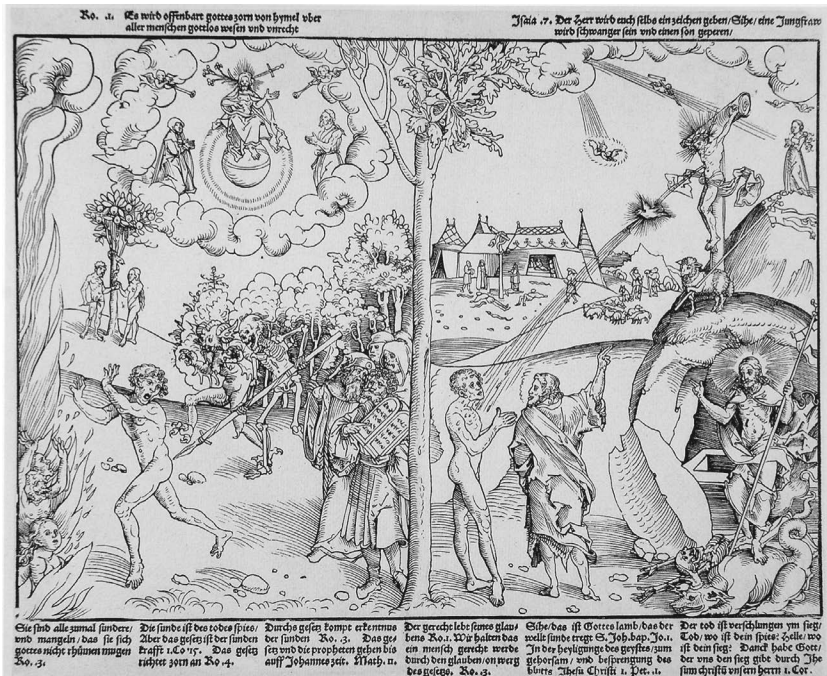


Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, ca. 1529, Holzschnitt, 27 × 32,5 cm, London, British Museum.



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä.: Kindersegnung, um 1535/40, Mischtechnik auf Rotbuchenholz, 83,8 × 121,5 cm, Städel Museum, Frankfurt a. M.



Abb. 6: Lucas Cranach d. J.: Kindersegnung, um 1540/50, Mischtechnik auf Buchenholz, 14,6 × 19,6 cm, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha.