

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Stefanie Ertz · Heike Schlie ·  
Daniel Weidner

# Sakramentale Repräsentation

Substanz, Zeichen und  
Präsenz in der Frühen Neuzeit

Mit einem Beitrag von  
Stefan Manns

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01 UG 07 112 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Umschlagabbildungen:

Lukas Cranach (Schule?), Luther und Hus teilen das Abendmahl aus,  
Holzschnitt, um 1550-1560  
Jan Davidz. de Heem, Blumen- und Früchtestillleben mit Kelch und Hostie,  
1648, Wien, Kunsthistorisches Museum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5248-1

HEIKE SCHLIE

## Bilder am Altar: Konstante und Umdeutung der Sakramentalen Mitte

Das Bild und das (Altar-)Sakrament stehen aus vielfältigen Gründen in einer engen Beziehung zueinander. Dies betrifft bereits ihre ursprüngliche Institutionalisierung bzw. Legitimation: Für beide ist die Inkarnation des Gottessohnes grundlegend. Während die Leibwerdung in der Eucharistie, d. h. die Verwandlung des Brotes und Weines zu Leib und Blut Christi, immer wieder analog zu der Fleischwerdung des Logos im Leib der Maria gesehen wurde, galt die Menschwerdung Christi als Argument für eine Aufhebung des alttestamentlichen Bilderverbots: Gott hatte sich selbst zum Bild auf Erden gemacht. Im Bilderstreit und in den Eucharistie-debatten des Mittelalters wird die enge Beziehung zwischen Bild und Sakrament an den gegenseitig entliehenen Begriffen und Argumentationen deutlich.<sup>1</sup> Ihre engste Verbindung aber gehen Bild und Sakrament am Altar ein, wo der *wahre* Leib Christi (in der eucharistischen Gestalt der Hostie) und das *anschauliche* Bild Christi zusammentreffen, ihre jeweilige mediale Defizienz ausgleichend.

### Insenzierung der Mitte: Das Flügelretabel als sakramentale Bildgattung

Der Altar ist das sakrale Zentrum im christlichen Kirchenraum. Seit der Ausbreitung der fest installierten Altarretabel ab dem 13. Jahrhundert ist wiederum die bildliche Mitte dieses Mediums in besonderer und dauerhafter Weise ekklesiologisch und sakramental aufgeladen. Im Heiligblutretabel (1501-1505) von Tilman Riemenschneider verbanden sich auf der mittleren Achse des Retabels mehrere Repräsentationsformen des Christusleibes: die Heiligblutreliquie im Gesprenge des Retabels, die geschnitzte Christusfigur in der Abendmahlsdarstellung des Mittelschreins sowie die aufbewahrte Hostie im Sakramentsgehäuse in der Predella. Im geschlossenen Retabel blieb die ikonische Figur des Abendmahls zwar unsichtbar, war aber dennoch durch die genannte Achse der Präsenz des Christusleibes markiert. Wenn das Sakrament am Altar aufbewahrt wurde, fand es oft in einem Gefach in der Mitte der Predella des Retabels seinen Ort. Schon die Formen der verschiedenen Gattungen des Altarbildes waren daraufhin angelegt, das Bildprogramm auf eine Mitte hin hieratisch zu fokussieren. Die in frühen Schreinretabeln oft dargestellte Marienkrönung beispielsweise ist typologisch auf die Ekklesia zu beziehen, gleichzeitig ist dies ein Verweis auf die Marientypologie des Altars, da Maria den Leib Christus getragen hat, wie der Altartisch den Leib Christi in Gestalt der

---

<sup>1</sup> Vgl. Michalski: „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio“.

Hostie während der Eucharistiefeyer ‚trägt‘. Ganz grundsätzlich lässt sich sagen, dass für das fest installierte Altarretabel von Beginn an einerseits Maria und andererseits das Grab als Figurationen des (den Leib Christi enthaltenden) eucharistischen Tabernakels eine große Rolle spielen.<sup>2</sup> Die oft auf dem Mittelbild oder im Mittelschrein dargestellte Kreuzigung bringt den Opferleib Christi selbst ins Zentrum. Wie in anderen medialen Zusammenhängen gilt für das Retabel in besonderer Weise, dass in der Mitte das Wichtigste zu finden ist. Hier kulminiert das gesamte Bildprogramm und kommt zur bedeutungsmäßigen Vollendung.

Eine besondere Form der Inszenierung dieser Mitte sind Triptychen oder Polptychen, die aus mehreren nebeneinander gesetzten Tafeln bestehen, wobei die äußeren Felder einer mittleren Tafel oder einem Schrein subordiniert sind. Auf der Mittelachse dieser Tafel oder des Schreins befindet sich meist das, was zentral für den Kult an dem jeweiligen Altar ist.<sup>3</sup> Eine besondere Form dieser Bildzentrierung ist das Flügelretabel, das vor allem im nordalpinen Raum verbreitet war. Es erlaubte sowohl eine mediale, performative Inszenierung der Mitte als auch Wandlungen des Bildprogramms an ein und demselben Altar, da die äußeren Tafeln beweglich waren und so die mittlere Tafel oder auch die skulptierten Bilder in einem Schrein durch Klappung ver- oder enthüllen konnten.<sup>4</sup> Es haben sich nur wenige Quellen zur Praxis der Wandlung der Retabel erhalten; üblich sind die Bezeichnungen der verschiedenen Klappzustände oder Schauseiten als Festtags-, Sonntags- oder Werktagsseite. Doch da die Bilder zu den nicht notwendigen Ausstattungen der Liturgie gehörten, war der Umgang mit ihnen nicht einheitlich geregelt, entsprechend muss man mit einem uneinheitlichen Gebrauch rechnen. Das bedeutet, dass das semantische Potential in verschiedenen Figurationen innerhalb der Liturgie und wohl auch außerhalb der Messe aktiviert bzw. realisiert werden konnte.

Das Flügelretabel bringt traditionell – wie vielleicht keine andere bildlich-mediale Form – die sakramentalen Repräsentationsmodelle der Kirche zum Ausdruck. Am zentralen Ort des wichtigsten Sakramentes und Mysteriums, des rituellen Analogons überhaupt für die Fleischwerdung des Gottessohnes *und* für sein Opfer, erschien das Bild in genau den Repräsentationsformen, welche für die Eucharistie und die Fleischwerdung des Logos konstitutiv sind: der Verhüllung und Enthüllung; des Schleiers, der das Dahinterliegende zwar verbirgt, in der Markierung aber dennoch sichtbar macht. Der bildliche Dialog zwischen dem verhüllenden Äußeren und dem verhüllten oder offenbarten Inneren speiste sich aus seinen medialen Parallelen zum Wesen des Altarsakraments. Verschiedene Autoren haben dargelegt, dass sich innerhalb einer quasisakramentalen Bildtheorie das Konzept eines solchen sichtbaren, verhüllenden und enthüllenden Bildschleiers entwickelte.<sup>5</sup> Die Akzidenz der Hostie im Verhältnis zu ihrer Substanz beispielsweise wurde

2 Schlie: *Bilder des Corpus Christi*, insb. S. 35 f. (zum Genter Altar von Jan van Eyck), S. 117 und S. 119.

3 Vgl. Rimmele: *Triptychon*, S. 44.

4 Zur Semantik der Wandlung von Klappretabeln siehe Schlie: „Wandlung und Offenbarung“.

5 Vgl. beispielsweise Krüger: *Bild als Schleier*, der den Schleier (nicht nur in seiner eucharistischen Bedeutung) als einen der wichtigsten Topoi frühneuzeitlicher Malerei untersucht. Vgl. zum



Abb. 20: Stefan Lochner, Retabel (geschlossen) für die Kölner Ratskapelle, 1445, Köln, Dom

im mittelalterlichen Schrifttum mit den das Christuskind verbergenden Tüchern verglichen; und das Fleisch Christi selbst galt als Schleier (*velum carnis*), der den Logos umgibt.<sup>6</sup> Genau diese Zusammenhänge legitimierten das christliche Bild überhaupt erst; nur unter dem Umstand der Inkarnation Christi war es möglich, dass die Kunst bzw. das Bild das Unsichtbare sichtbar zu machen in der Lage war.

So ist auf der Außenseite des Retabels mit den Heiligen Drei Königen von Stefan Lochner die Szene einer Verkündigung gezeigt, die ganz von einem zugezogenen Vorhang hinterfangen wird (Abb. 20). Die Verkündigung ist das Bild der historischen Fleischwerdung Christi, die am Altar auf die Leibwerdung in der Eucharistie bezogen wird. Doch Christus ist hier im Bild nicht sichtbar, weil er noch im Körper der Maria verborgen ist. Öffnet man das Retabel, so öffnet sich

Vorhangmotiv in der Hirtenanbetung des Hugo van der Goes in Berlin auch Schlie: *Bilder des Corpus Christi*, S. 130-137.

<sup>6</sup> Vgl. Sinanoglou: „The Christ Child as Sacrifice“.



Abb. 21: Stefan Lochner, Retabel (geöffnet) für die Kölner Ratskapelle, 1445, Köln, Dom

gleichsam auch der geschlossene Vorhang der Verkündigung, und auf der Mitte der inneren Schauseite erscheint nun Christus auf dem Schoß der Maria, analog zur Hostie auf dem Altar, im Bild verehrt von den Heiligen Drei Königen und anderen Kölner Stadtpatronen (Abb. 21). Die Sakramentale Repräsentation dient so auch einer städtischen Repräsentation: Lochner hatte das Retabel 1445 für die Kölner Ratskapelle St. Maria in Jerusalem geschaffen.

Der geschlossene, verhüllende Vorhang der Verkündigung ist nicht nur auf den verhüllenden Leib der Maria zu beziehen, sondern auch auf die geschlossenen Flügel des Retabels, auf die der Vorhang gemalt ist und hinter denen bei Öffnung des Retabels Christus auf dem Hauptbild in Erscheinung tritt. Eine Besonderheit ist, dass die Mitte als Zäsur zwischen den Flügeln bei geschlossenem Zustand in besonderer Weise thematisiert ist, weil hier auch eine Teilung des Vorhangs angesprochen ist, der dann nach rechts und links aufzuziehen wäre. Für eine solche Allusion spricht auch die Perspektive der Darstellung der Raumdecke. Das Öffnen der Retabelflügel ist in einem weiteren Detail und seiner Perspektive angedeutet, der geöffneten Tür des Betpults der Maria auf der linken Seite.

Den Aspekt des ikonischen oder akzidentiellen Schleiers, hinter dem der Leib Christi zum Vorschein kommt, thematisieren auch spätere Werke wie ein monumentales Antwerpener Schnitzretabel (1521) von Jan Gillisz Wrage und Adrian van Overbeck in der St. Petri Kirche in Dortmund. Die äußere Schauseite des sogenannten *Goldenen Wunders* zeigt eine Darstellung der Anbetung des Altarsakraments an einem Altar. Hinter der in eine Monstranz und unter einen Vorhangbaldachin gesetzten (gemalten) Hostie erscheint bei Öffnung des Retabels im Zentrum der inneren Schauseite der Passionsleib Christi in Form eines in Holz geschnitzten Schmerzensmanns. Da es sich um einen Schrein handelt, könnte man auch sagen, er erscheint ‚im Leib‘ des Retabels. Die Beispiele machen deutlich, dass das mehransichtige Flügelretabel eine Matrix vorgibt, in der sich Bedeutung nicht aus der Summe der Bildthemen, sondern aus ihrer Strukturierung im Bildsystem ergibt: Erst die Verknüpfung stiftet Sinn.<sup>7</sup> Der Verhüllungs- und Enthüllungsmechanismus des Klappretabels und seine Affinität zum Wesen des Altarsakraments bedingen weiterhin, dass die entstehenden semantischen Verbindungen *zwischen* den Schauseiten besondere Valenz haben. Eine einfache, aber wichtige Frage in dieser Hinsicht lautet: Welches Bild, welches Bilddetail deckt welches Bild ab; welches Bild kommt hinter welchem Bild zum Vorschein? Das Flügelretabel ist somit ein Bildverbund, der Variationen der Durchbildung des Raumes und der Performanz im Raum erlaubt.<sup>8</sup> Entscheidend ist hier, dass im jeweiligen Zustand der Inszenierung immer eine der Bildmaschine materiell inhärente, verhüllte und stationäre Bildlichkeit hinter den sichtbaren Bildern existiert.<sup>9</sup> Des Weiteren steht die *Bedeutung* im Zusammenhang mit einem *Vollzug* des Öffnens und Schließens der

7 Die Funktionsweise der mittelalterlichen Bildsysteme hat erstmals Wolfgang Kemp herausgestellt; vgl. Kemp: „Mittelalterliche Bildsysteme“.

8 Reudenbach: „Wandlung als symbolische Form“.

9 Vgl. u. a. Schlie: *Bilder des Corpus Christi*, S. 153-156; Schlie: „Von außen nach innen“; Möhle: „Wandlungen“; Möhle: „Bildsysteme zum Klappen“.



Flügel. Zwar ist es eher kontingent, dass wir bei dem Wechsel der Schauseiten wie auch bei der Konsekration der eucharistischen Gestalten von einer ‚Wandlung‘ sprechen. Dennoch bietet es sich an, sich die Wandlung der Schauseiten eines Retabels nicht nur als einen Wechsel des Bildprogramms rein semantischer Art vorzustellen, sondern als einen ‚Vollzug‘, in dem eine Veränderung hervorgerufen wird, die Auswirkungen auf das Ritual und die Partizipation am Ritual hat.

### Diskursivierung der Sakramentalen Mitte: Das Zeitalter der Konfessionalisierung

Gerade das Medium des Klappretabels leistet also qua Form und Performanz – vor jeglicher Deutung der Einzelbilder – eine Zentralisierung, eine (Ver-)Wandlung und einen Vollzug. In dieser Hinsicht scheint es eng an die Theologie und Dogmatik der alten Kirche gebunden. Seine Deutung und Wirkung innerhalb des kirchlichen Kultes unterliegt Leitideen, die sich über einen langen Zeitraum trotz ‚häretischer‘ Bewegungen immer wieder durchsetzen. Die Frage ist nun, was mit der traditionellen Bildform und dem Verständnis der Bildperformanz in dem Moment geschieht, in dem mit den neuen Sakramentsdebatten im Zeitalter der Konfessionalisierung konkurrierende Konzepte von ‚Wandlung‘ und ‚Vollzug‘ auf den Plan treten und das bestehende semantische System modifizieren. Die folgende Untersuchung der Adaption, Nutzung und Umdeutung des Flügelretabels in der lutherischen Reformation soll zeigen, wie die sakramentale Bildform bzw. das sakramentale Deutungsmuster für den neuen Medienbedarf fruchtbar gemacht wird. Trotz aller semantischen Verschiebungen wird nach wie vor das Zentrum als die Sakramentale Mitte – ein Begriff, der hier eingeführt werden soll – mit entsprechender Bedeutung aufgeladen. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass dies in gesteigerter Form auch für die Bildausstattungen an den römisch-katholischen Altären gilt: Der Beschluss des Konzils von Trient (1545-1563), das konsekrierte Altarsakrament nur noch am Altar und damit weder im Sakramentshaus, in der Sakristei noch an anderen Orten aufzubewahren, hat genau dies zur Folge. In die mittlere Achse der Retabel und Altarbauten wurde ein aufwendiges Tabernakel eingebaut, so dass die Sakramentale Mitte nicht nur symbolisch oder bildlich dem Leib Christi gewidmet war, sondern ihn tatsächlich enthielt. Die im Konzil bestätigte Dogmatik zum Altarsakrament beinhaltet nicht nur die Bestätigung des Transsubstantiationsdogmas, sondern auch die bleibende Wandlung der Gestalten nach der Messe mit einem Fortbestand des Reliquiencharakters. Während Luthers Abendmahlslehre die Realpräsenz Christi in den eucharistischen Gestalten auf den Zeitraum des Abendmahls im Gottesdienst beschränkte und die Verehrung der Hostie außerhalb der Messe als die Anbetung eines ‚Brotgötzen‘ bezeichnete und verurteilte, galt die katholisch gewandelte Hostie auf Dauer als Leib des Herrn, wurde im Fronleichnamskult in Aussetzungsmessen und Prozessionen verehrt und wie im Mittelalter reliquienähnlich behandelt. Ähnliche Verfahren wie im oben genannten Heiligblutretabel von Riemenschneider, mit der sakramentalen Achse von Heilig-

blutreliquie, dargestelltem Abendmahl und aufbewahrter Hostie, lassen sich noch im 18. Jahrhundert beobachten: In der Klosterkirche Weingarten befand sich die Heiligblutreliquie in der Mitte eines Altaraufbaus in der Stirnwand des südlichen Querhauses, genau gegenüber des Sakramentsgehäuses im Altar des nördlichen Querhauses, in dem die gewandelten Hostien verwahrt wurden. In der Vierung stand man so mit Blick auf den Hochaltar genau zwischen diesen beiden Manifestationen göttlicher Präsenz, in einem durch diese Anlage in besonderer Weise geheiligten Raum.

Wie in anderen Zusammenhängen auch, ist es hier wenig sinnvoll, die konfessionellen Lager unabhängig voneinander zu untersuchen. Die obligatorische Aufbewahrung des Altarsakraments am Altar, die auf dem Konzil von Trient beschlossen wurde, beabsichtigte nicht nur eine Vereinheitlichung des Kultes. Man kann diese Maßnahme auch von den eucharistischen Gestalten her betrachten: Der einzig würdige und sichere Ort für den Leib Christi ist der geweihte Altar, und die Einheitlichkeit und Regelung der Verwahrung scheint als Strategie einer Abgrenzung nach außen notwendig. Mit Blick auf die Konfessionalisierung und die in ihren Debatten und Konflikten ausgehandelten konkurrierenden und sich gegenseitig befruchtenden Bedeutungszuweisungen scheint allerdings noch eine andere Gewichtung entscheidender. Mit der obligatorischen Aufbewahrung des Sakraments wird die Präsenz des Herrenleibs am Altar auf Dauer gestellt, oder anders gesagt: Der katholische Altar ist durch die ständige Anwesenheit des Leibes Christi in seiner Mitte ausgezeichnet. Diese Strategie steht in einem Spannungsfeld der Bedeutungszuweisungen an die Sakramentale Mitte, das von den sich ausbildenden Glaubensrichtungen getragen wird. Alex Nagel hat darauf hingewiesen, dass die Bildfeindlichkeit einer bestimmten religiösen Bewegung im Veneto in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Folge hatte, dass der Hochaltar von Vicenza, geschaffen von Andrea Palladio in den Jahren 1534 bis 1536, fast nur architektonisch definierten und ornamentalen Bildschmuck trägt (Abb. 22).<sup>10</sup> Dieser richtet sich ganz auf das Zentrum der Anlage aus, auf das Tabernakel mit dem eucharistischen Sakrament als dem einzig wahren ‚Bild‘ Gottes. Gleichzeitig ist dieser Bildverbund mit dem absoluten Zentrum der verehrten Hostie aber auch eine Demonstration gegen das lutherische Abendmahlsverständnis, von dem sich die Teilreformer des italienischen Nordens vermutlich wiederum absetzen mussten. Palladio ist damit zwar in seinem Verzicht auf Bilder am Altar nicht wegweisend für die katholische Reform, wohl aber mit der hier fast programmatisch zu nennenden Setzung des Leibes Christi in das Zentrum des Altaraufbaus.

<sup>10</sup> Vgl. Nagel: „Experiments in Art and Reform in Italy“.



Abb. 22: Andrea Palladio (Jacopo Sansovino?),  
Hochaltar, 1534-36, Vicenza, Kathedrale

## Monumentalisierung des Wortes: Altarausstattungen der Reformation

Das (in seiner Mitte bildlose) reformatorische Gegenstück zu Palladios Reform des Altarretabels ist ein dänischer Schriftaltarbau (1586) von Peder Trelund in Form einer Renaissance-Ädikula, der Palladios Tabernakelaltarbau in verblüffender Weise ähnelt, auch wenn er in der Monumentalität zurückgenommen ist.<sup>11</sup> An die Stelle des Tabernakels tritt eine Schrifttafel, auch andere Kassettenformen und Medailons sind mit Schrift belegt. Dass seit den 1530er Jahren in den verschiedenen religiösen Einflussbereichen immer wieder neue Lösungen für die Sakramentale Mitte des religiösen Rituals gefunden werden, dass in dieser Mitte Deutungshoheiten verhandelt werden, ist nicht nur der historischen Situation der Reformation geschuldet, sondern der Tradition einer kulturellen Verhandlung dieser Mitte und ihrer Inszenierung seit dem Hochmittelalter. Das Allerheiligste bleibt gewissermaßen an diesem einen Ort, wird aber immer neu definiert und medial anders besetzt. Und so nimmt es nicht wunder, dass die Protestanten gemäß des *sola-scriptura*-Prinzips eben die Schrift an diese Systemstelle des Allerheiligsten setzen.

Das ursprünglich für die Dornumer Kirche in den Jahren 1590 bis 1595 geschaffene Schriftretabel in der Pfarrkirche in Roggenstedde (Niedersachsen) ist ein bemerkenswertes Beispiel für die medialen Experimente im Zusammenhang der Altarausstattung, die innerhalb der lutherisch-reformierten Strömungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beobachten sind (Fig. 22). Neben Altarbildern, die Bild und Schrift in unterschiedlichen Gewichtungen kombinieren, um die Auslegung der Bilder im Sinne der Schrift zu kanalisieren und zu vereindeutigen, gibt es reine Schriftretabel, die oft als Flügelsysteme ausgebildet sind.<sup>12</sup> Trotz aller Bildlosigkeit ist festzuhalten, dass diese Retabel sehr monumental und ästhetisch komplex gestaltet sein können. Die aufgeführten Texte werden aufwendig mit architektonischen und skulpturalen Elementen des Objektaufbaus sowie mit differenzierter Farbigkeit und Schmuckelementen im Layout der Schrift inszeniert. Die Mitteltafel der inneren Schauseite enthält oft die Einsetzungsworte des Abendmahls, des wichtigsten Rituals, das am Altar stattfindet. Zwar hatte Luther das Abendmahl als geeigneten Bildtypus für einen Altaraufsatz bezeichnet, dennoch entschied man sich vor allem in reformiert beeinflussten Kontexten für eine Beschränkung auf das Wort. Für die Lutheraner lag dies insofern nahe, als das am Altar stattfindende Ritual selbst als Bild des Wortes galt und von ihm nicht getrennt werden konnte. Es gab daher keine konsequentere oder ‚reinerer‘ mediale Ausstattung des Altars als das Wort selbst, das sich mit dem ‚Bild‘ des vollzogenen Sakraments in der Liturgie verband. Im 24. Kapitel der *Confessio Augustana* mit dem Titel *Von der Messe, vom rechten Gebrauch des Sakraments* heißt es: „Et ceremonia est quasi pictura verbi seu sigillum ut Paulus vocat, ostendens promissionem“ (Und die Zeremonie ist gleichsam das Bild des Wortes und ein Siegel, wie Paulus

11 Ehemals Kirche in Højbjerg, heute Nationalmuseum Kopenhagen.

12 Vgl. Diederichs-Gottschalk: *Die protestantischen Schriftaltäre*.

es nennt, die göttliche Verheißung offenbarend').<sup>13</sup> Zudem war die Hervorhebung des Altars mit einem monumentalen Retabel dem Umstand geschuldet, dass dieser gemäß der lutherischen Lehre der Ort der Realpräsenz Christi während der Abendmahlszeremonie war. Hier konnte man sich von den Calvinisten abgrenzen, die die Einsetzungsworte *hoc est corpus meum* rein symbolisch verstanden und das Abendmahl in sitzender Tischgemeinschaft an einer *table sacrée* feierten. War der Altar mit der Schrift der Einsetzungsworte ausgestattet, war das Sakrament immer mit dem Wort verbunden – Luther hatte den Fronleichnamskult vor allem auch deswegen abgelehnt, weil das Sakrament hier von dem Wort seiner Einsetzung getrennt war.<sup>14</sup> Die Formel *hoc est corpus meum* ist nach Luther „nicht ein nachwort, sondern ein machtwort, das da schafft, was es lautet“.<sup>15</sup> Es geht im Kontext der Schriftretabel weniger darum, die Texte zu kommunizieren, als sie am Ort des Ritus zu manifestieren und zu materialisieren – vergleichbar der Forderung Luthers, die Einsetzungsworte am Altar laut und hörbar auszusprechen. Christoph Henschen nennt dies die „Leibhaftigkeit des Worts Gottes“ in Luthers Abendmahlslehre.<sup>16</sup>

Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts war das Flügelretabel mit seinen Möglichkeiten des Verhüllens und Enthüllens, mit der Inszenierung des Mysteriums im Inneren des Schreins oder der Mitteltafel, an die Medialität des Altarsakraments gekoppelt. Das Dogma der Transsubstantiation besagte, dass sich die Substanz der eucharistischen Gestalten zu Leib und Blut Christi wandelte, während die Akzidenzien von Brot und Wein bestehen blieben. Diese Wandlung war permanent, weswegen die nach der Kommunion übrig gebliebenen Hostien reliquienähnlich behandelt und im Fronleichnamskult verehrt wurden. In der Performanz bildeten Altarretabel und Altarsakrament ein hybrides Gesamtmedium, das in Überwindung der Defizite der Einzelmedien (fehlende Anschaulichkeit des Leibs in der Hostie, fehlende Präsenz der heiligen Substanz im Bild) eine Evidenz des Göttlichen herstellte. Doch was passiert mit der *Gattung* des Flügelretabels nach der Reformation im lutherischen Kontext, wenn Bausteine dieser hybriden Medialität entweder an Bedeutung verlieren oder gar ausgeschlossen werden, wie das außerhalb der Messe verehrte Altarsakrament oder die Reliquien? Eine These wäre, dass die Bilder Teil einer neuen, hybriden Medialität werden, in welcher sie sich mit dem Wort bzw. der Schrift verbinden. Es gibt gute Argumente für eine solche Sicht, die aber nicht die Beibehaltung des Flügel systems erklären.

Auch in Dornum wurde die Form des verhüllenden und enthüllenden Flügelretabels gewählt, das keine Bilder, sondern Texte inszeniert (Fig. 22). Dieses Retabel

13 Zit. nach Wenz: *Theologie der Bekenntnisschriften*, S. 668 f. und Brückner: *Lutherische Bekenntnismalerei*, S. 118.

14 Luther: *Von dem anbetten des Sacraments*, S. 448 f.: „Brott und weyn odder der leyb und blutt Christi on die wortt angesehen werden dich leren achten und trachten auff deyne werck und werden dich treyben von gottis werck und warumb er da sey“. Vgl. Schwab: *Sakramententheologie*, S. 191.

15 Luther: *Vom Abendmahl Christi Bekenntnis*, S. 282. Vgl. dazu Grass: *Abendmahlslehre*, S. 88.

16 Henschen: *Erniedrigung Gottes und des Menschen Erhöhung*, S. 315.



Abb. 23: Schriftretabel (geöffnet), 1590-94, Roggenstedde, Pfarrkirche

ist ein äußerst monumentales Werk, im geöffneten Zustand misst es 1,90 Meter in der Breite und allein die Tafeln (ohne Sockel und Bekrönung) sind zwei Meter hoch. Das Besondere ist hier, dass das Schriftbild in der Mitte der inneren Schauseite einen Kelch mit Hostie gestaltet (Abb. 23). Fuß, Nodus und der obere Rand der Kuppa<sup>17</sup> sind perspektivisch in ihrem tatsächlichen äußeren Erscheinungsbild dargestellt und deuten in Material und Ornamentik einen durchaus kostbaren und erlesenen Kelch an. Die eigentliche Kuppa jedoch ist nur in Umrissform vor dem blauen Grund der gesamten Tafel mit einem goldenen Steg zwischen Nodus und oberem Gefäßrand umzeichnet, um als Schriftfeld für die niederdeutsch formulierten Einsetzungsworte

17 Ein Kelch setzt sich von unten nach oben aus Kelch, Nodus (Knoten) und Kuppa zusammen.

zu dienen.<sup>18</sup> Doch nicht die Gefäßwandung erscheint als Schriftbild, wie Diederichs-Gottschalk dies sieht,<sup>19</sup> sondern der Inhalt des Kelches, das heißt die eucharistische Gestalt des Weines bzw. Blutes selbst. Über dem Kelch bildet das Vaterunser eine ausgefüllte Kreisform ähnlich einer Hostie, mit einer beidseitigen bogenartigen Verbindung zum Kelch. Rechts und links von diesem stehen die zehn Gebote und die Katechismusfrage mit Antwort. Die Innenflügel tragen unter anderem Psalmverse, die zur Vermahnung vor dem Abendmahl dienen. Weitere ikonische Elemente sind zwei Sterne zwischen ‚Hostie‘ und Kelch sowie zwei naturalistisch gemalte Engelsköpfe in den oberen Ecken der Mitteltafel. Das Retabel enthält damit in der Mitte das mit den Einsetzungsworten ‚gefüllte‘ eucharistische Gefäß, welches von den Glaubensworten umgeben ist, die zur Erlangung der Gnade im Sakrament zentral sind. Oder anders gesagt: Der gemalte Kelch trägt als seinen Inhalt die Worte, die laut im Ritus des Abendmahls gesprochen werden und die den Wein im realen Kelch zum Blut Christi wandeln. Hier wird noch deutlicher, dass der Ritus das ‚Bild des Wortes‘ (*pictura verbi*) ist, denn genau diese Bildwerdung des Wortes ist im gemalten Kelch *pars pro toto* angezeigt. Es ist wichtig festzuhalten, dass die gleiche oder eine ähnliche Ikonographie im Fall einer Graphik oder als Buchillustration eine andere Funktion hätte, vielleicht als eine Art Lehrbild fungieren könnte. Am Retabel, in dieser monumentalen Form, aktiviert sie die Sakramentale Mitte im Moment des Ritus mit einer Materialisierung des Wortes.

Die die Einsetzungsworte begleitenden Texte zur Vorbereitung auf den Empfang des Abendmahls sind eingesetzt, weil bei den Protestanten das Sakramentale vor allem in den Empfang des Abendmahls verlegt ist, und zwar in Absetzung zur vorreformatorischen und katholischen Eucharistie mit dem Verständnis der Messe als Opfer und der Betonung des Sakramentalen in der Wandlung der eucharistischen Gestalten: Hier war die Kommunion nicht notwendig zur Teilnahme am Sakrament. Die Versetzung des sakramentalen Akzents von der Wandlung zur Kommunion hat in vielen lutherischen Kirchengebäuden eine Umdeutung des sakralen Kernraums der Kirche, des Chors, zur Folge. Während der Hochchor in vorreformatorischer Zeit der für Laien nicht zugängliche Raum des Mysteriums der Wandlung am Hochaltar ist, wird er bei den Lutheranern dezidiert zum Abendmahlsraum umgedeutet, wo jeder den Leib des Herrn unter beiderlei Gestalten empfängt.<sup>20</sup> Der Chorraum, der unter Umständen sogar neue Schranken oder Lettner zu seiner Abgrenzung erhält, bleibt aber in dieser Umformung das sakrale Zentrum.

Man hat im Fall des Dorner Retabels von einer „Schriftbild-Ikone“ gesprochen,<sup>21</sup> aber es ist wichtig festzuhalten, dass nicht der Kelch von der Schrift gebildet wird, sondern nur sein Inhalt – analog zu der nur durch die Schrift gebildeten Hos-

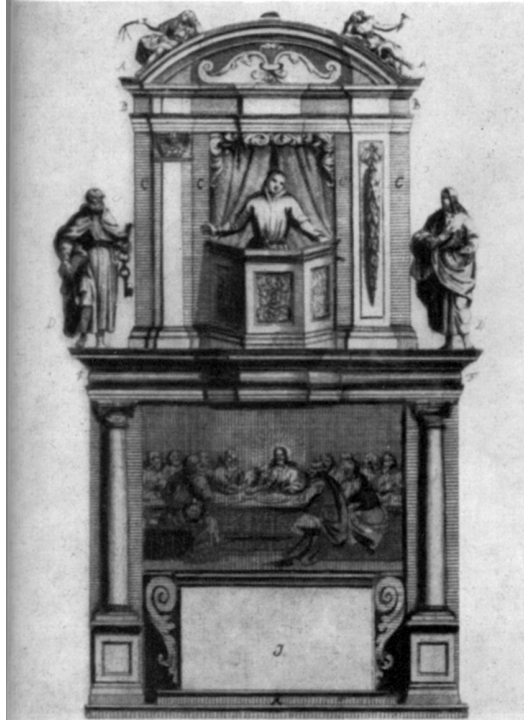
18 Eine Transkription sämtlicher Texte des Retabels findet sich bei Diederichs-Gottschalk: *Die protestantischen Schriftaltäre*, S. 111-114.

19 Ebd., S. 110.

20 Vgl. Slenczka: „Die gestaltende Wirkung von Abendmahlslehre und Abendmahlspraxis“, S. 22.

21 Brückner: *Lutherische Bekenntnisgemälde*, S. 108.

Abb. 24: Vorlage zu einem Kanzelaltar, aus Johann Christian Senckeisen, *Architectur-, Kunst- und Seulenbuch*, 1707



tie, die als Leib des Herrn auch ohne Gefäß in Erscheinung treten kann. Wie das Retabel selbst gehört der Kelch zu den *Adiaphora*, den protestantische, unterstützenden, aber nicht notwendigen Mitteln des Ritus. Wie der Wein bzw. das Blut Christi ein Gefäß braucht, braucht es für das Wort ein Trägermedium, in dem es sich in seiner Heiligkeit manifestiert. Und so wird hier in der Sakramentalen Mitte gleichsam auch das schwierige, immer wieder umkämpfte protestantische Verhältnis zur Medialität reflektiert, indem die Tragkraft des geschriebenen oder gesprochenen Wortes mit dem Träger- und Gefäßcharakter von Retabel und Kelch überblendet wird. Fungierte das katholische Altarbildsystem mit seinem zentralen Sakramentstabernakel seit dem Konzil von Trient als das Gefäß des wahren Leibes Christi in Gestalt der zuvor in der Messe gewandelten Hostie, so trug das reformatorische Retabel in seiner Mitte die heiligen Worte Gottes, die materiell und substantiell verstanden wurden und die Gegenwart des Leibes im Gottesdienst hervorbrachten.

Im protestantischen Kontext wird die Gattung des Schriftaltars schließlich abgelöst durch den barocken Kanzelaltar, der statt des Wortes im Schrift-Bild den Redort des Pfarrers bzw. die Manifestierung des Wortes in der Rede in die Mitte des Ritualortes rückt – sichtbar allerdings auch dann, wenn der Prediger gerade nicht das Wort Gottes mit seiner Stimme hörbar macht. Über und hinter dem Altartisch erhebt sich hier in der Regel ein Altarbau mit zentralem Kanzelkorpus und darüber



liegendem Schalldeckel. Zum Teil wurden an dieser Stelle ältere Bilder wiederverwendet bzw. in dem Bildsystem der Inszenierung des Wortes neu positioniert. Eine der beiden Vorlagen für Kanzelaltäre in Johann Christian Senckeisens *Architectur-, Kunst- und Seulenbuch* zeigt die Einfügung einer älteren Tafel in Gestalt einer Darstellung des Abendmahls mit Christus im Zentrum unter der Kanzel (Abb. 24).<sup>22</sup> Das Besondere an dieser Vorlage ist, dass Senckeisen die Figur eines Predigers im Kanzelkorpus darstellt, der Christus nicht nur ähnlich sieht, sondern den rechten Arm im gleichen Gestus hält. Hier manifestiert sich visuell, dass das Wort in der Reformation höchst sakramental aufgeladen ist. Der Prediger ist Mediator der Worte Christi, und jeglichem Wort der Schrift, nicht nur den Einsetzungsworten, die auf der Kanzel ja nicht gesprochen werden, wird ein sakramentaler Wesenszug unterlegt. Wort und Sakrament, das Wesentliche des Gottesdienstes, sind in der Mitte zusammengefasst: „Denn es sol ja alles umb des worts und sacramenten willen unter den Christen geschehen ym gotts dienst“, wie Luther in seiner Gottesdienstordnung von 1526 schreibt.<sup>23</sup> Das Sakrament des Abendmahls und die Wortverkündigung finden sich an Kanzelaltären in einer vertikalen Achse, in der die Predigt, das *sacramentum audibile*, mit dem *verbum visibile* des Altarsakraments bzw. Abendmahls in der Sakramentalen Mitte verbunden wird.<sup>24</sup> Diese visuelle Strategie ist bei Senckeisens Beispiel am Gesamtkonzept des Altaraufbaus programmatisch durchgeführt.

Auch andere traditionelle sakramentale Bildtypen wie Grablegung und Kreuzigung, die den Opferleib inszenieren, werden hier gleichermaßen auf das Wort bezogen.<sup>25</sup> An manchen sächsischen Kanzelaltären ist zudem das Motto der Kurfürsten *Verbum Domini manet in aeternum* („Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit“) eingemeißelt,<sup>26</sup> was deutlich macht, dass hier das Wort im Zentrum steht und zugleich einen Anteil fürstlicher Repräsentation einbezieht. Überhaupt ist der Altaraufbau ein bevorzugter Anbringungsort der Fürstenwappen und schließt auch hier die komplexe sakramentale Repräsentanz mit der fürstlichen Repräsentation zusammen. Die Kanzel diente generell nicht nur als Ort der Wortverkündigung, von ihr aus „erfolgte die Bekanntgabe der markgräflichen Verordnungen, Mandate, Mitteilungen und ähnlicher offizieller Nachrichten, beispielsweise nach der Predigt und vor dem allgemeinen Kirchengebet.“<sup>27</sup> In Erlangen in der Altstädter Kirche trägt der Kanzelaltar von 1720 (Abb. 25) über dem obersten Gebälk rechts und links neben der Trinitätsglorie die von Engeln gehaltenen Wappen des Markgrafen

22 Senckeisen: *Architectur- Kunst- und Seulenbuch*, Nr. XII.

23 Luther: *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*, S. 113.

24 Gerhard Kunze meint, dass in dieser Zusammenstellung die Predigt gegenüber dem Abendmahl erhöht werden soll. Aus der architektonischen Anlage könnte man dies eventuell schließen, andererseits aber bezieht die Predigt gerade im Kontext des Kanzelaltars ihre Bedeutung und Würde aus dem sakramentalen Verbund mit dem Abendmahl, und auch die Ikonographie der Bilder macht diese Abhängigkeit deutlich. Vgl. Kunze: *Lehre, Gottesdienst, Kirchenbau*, S. 235.

25 Zur Kanzelikonographie vgl. ausführlich Mai: *Der evangelische Kanzelaltar*, S. 107-123. Zum Bezug sakramentaler Ikonographie zur Kanzel vgl. ebd., S. 122.

26 Kanzel in Buttstädt/Thür; vgl. dazu Mai: *Der evangelische Kanzelaltar*, S. 111, Abb. 89.

27 Meißner: *Kirchen mit Kanzelaltären*, S. 23.

Georg Wilhelm und seiner Frau Sophie von Sachsen-Weißenfels.<sup>28</sup> Der Korb der Kanzel wird von einer großen Engelsfigur gestützt und von einem Schalldeckel mit üppig herabfallender Draperie und Volutenkronen überfangen, zur architektonischen, skulpturalen und bildlichen Nobilitierung des gesprochenen Wortes und seines Ortes.

Dass der Kanzelaltar strukturell als Gegenmodell mit dem katholischen Tabernakelaltar verbunden ist, zeigt der Vergleich dieses Kanzelaltars mit dem barocken Sakramentsaltar in St. Emmeram in Regensburg von 1733 (Abb. 26). In Erlangen klassifiziert der ent- und verhüllende sakramentale Vorhang über und zu den Seiten der zentralen Kanzel das vom Prediger gesprochene bzw. in Abwesenheit desselben das visuell und virtuell im Kanzelmotiv umschlossene Wort. In Regensburg erscheint am katholischen Altar ein ganz ähnlicher Vorhang, der hier auf das Sakramentstabernakel, d. h. auf den in ihm verwahrten Hostienleib *und* auf das zu Fleisch werdende Wort im Bild der Verkündigung, bezogen ist: Nach altgläubiger Vorstellung ist die Inkarnation Christi in der Verkündigung an Maria als Analogon zur Leibwerdung in der Eucharistie zu verstehen. Der Vergleich zeigt zudem im Ansatz, wie sehr die Ausbildung des Kanzelaltars mit dem Verständnis des katholischen Altars als *Theatrum sacrum* verknüpft ist.<sup>29</sup> Aber im Kanzelaltar kommt zu dem inszenierten, bewegten Drama aus Architektur, Skulptur und Malerei noch das Schauspiel der Predigt selbst hinzu, für das der Kanzelaltar die Bühne bildet.

Wie sehr der lutherischen Kirche an der Lokalisierung des in der Stimme zu ‚Substanz‘ werdenden Wortes und seiner Ausbreitung im Kirchenraum gelegen war, zeigt eine Formulierung in Johann Balthasar Schupps *Salomo oder Regentenspiegel*: „Die Kirchen werden heutigen Tages bey Lutheranern nicht recht erbauet“.<sup>30</sup> Des Predigers Stimme könne den Kirchenraum nicht angemessen durchdringen, weil die Kirchenbauten „mit vielen Seulen und Pfeilern“, an denen sich „die Stimme des Predigers stosset“, nach alten katholischen Bräuchen gebaut würden. Schupp schließt daraus: „Ich wolte rathen daß die Kirche achteckicht oder rund gebauet würde, wie ein *Theatrum Anatomicum*, und die Cantzel solte in der Mitten stehen“.<sup>31</sup> Hier sind zwei Aspekte interessant, zum einen der Verweis auf ein *Theatrum anatomicum*, in dem für die rundum sitzenden Zuschauer die im Zentrum positionierten Körper seziiert werden, zum anderen der Verweis auf den Zentralbau mit der Kanzel in der Mitte. Zentralbauten sind im traditionellen christlichen Kirchenbau ganz eindeutig semantisch besetzt und verweisen auf das Grab Christi in Jerusalem. Es gibt zahlreiche mittelalterliche Kopien und Nachbildungen des Zentralbaus der Grabkirche im europäischen Raum, die in der Mitte ein leeres Grab aufweisen, welches in der katholischen Osterliturgie rituell genutzt wird. Anstelle des Ortes, der drei Tage den Opferleib Christi im Zentrum enthalten hatte, entwirft Schupp

28 Zu diesem Altar vgl. Meißner: *Kirchen mit Kanzelaltären*, Kat.-Nr. 64, S. 153 f.

29 Auf diesen Aspekt hat bereits Mai hingewiesen, vgl. Mai: *Der evangelische Kanzelaltar*, S. 125-127. Vgl. auch Meißner: *Kirchen mit Kanzelaltären*, S. 25, dort auch weiterführende Literatur zum Zusammenhang von Tabernakel- und Kanzelaltar.

30 Schupp: *Salomo*, fol. G IV.

31 Ebd., fol. G IV v.



Abb. 25: Kanzelaltar, 1720, Erlangen, Altstädter Kirche



Abb. 26: Sakramentsaltar, 1733, Regensburg, St. Emmeram

nun einen Zentralbau mit der Wortverkündigung im Zentrum, der vollständig und ohne störendes Hindernis mit dem Wort Gottes angefüllt werden kann. Auch hier tritt das Wort – sehr ‚substantiell‘ gedacht – an die Stelle des Christusleibes in der absoluten Mitte des Kultes.

### Der Testfall: Lucas Cranach der Ältere und das Flügelretabel in Schneeberg

Die Diskursivierung der Sakramentalen Mitte innerhalb der Ausbildung und Konsolidierung der verschiedenen Glaubensrichtungen zeigt bereits das erste im Zuge der Reformation neu aufgestellte Bildensemble an einem Altar. Es handelt sich um das Schneeberger Retabel von 1539, welches am Anfang einer Reihe von reformatorischen Altarausstattungen steht, die von der Cranach-Werkstatt geschaffen wurden. Auffällig ist auch hier eine Beibehaltung des Flügelsystems. Eine Untersuchung seines Bildprogramms zeigt, dass bei der reformatorisch geprägten Verwendung der traditionellen Gattung des Flügelretabels von Anfang an der Bedeutung seiner Sakramentalen Mitte besondere Aufmerksamkeit zukam und die mittlere Achse aller Schauseiten auf innovative Weise semantisch aktiviert wurde. Cranach hielt nicht nur an der traditionellen Form fest, sondern nutzte sie zugleich in einer Weise, in der gerade die Merkmale der alten sakramentalen Bedeutungszuschreibungen in neue theoretische Überlegungen zum Verhältnis zwischen ‚Bild‘ und ‚Ritual‘ überführt wurden. Darüber hinaus erfand er eine neue biblische Präfiguration oder Begründung für das Medium Altarretabel, die – wie zu zeigen sein wird – genau die Sakramentale Mitte besetzt.

Seit 1532 gehörte Schneeberg zum Einflussgebiet der ernestinischen Linie der Wettiner, die sich die Herrschaft zuvor mit den altgläubigen Albertinern geteilt hatten. Mit dem Retabel ist sowohl der politische Wechsel als auch die damit verbundene Einführung der Reform markiert.<sup>32</sup> In der Osterwoche 1539 aufgestellt, wurden die Tafeln bereits keine hundert Jahre später das erste Mal aus ihrem Gesamtzusammenhang herausgenommen, genauer gesagt von den kaiserlichen Truppen geraubt, die Gehäuse und Rahmungen zurückließen.<sup>33</sup> 1649 kehrten sie nach Schneeberg zurück, wo sie vermutlich in einen neuen Rahmen eingebaut wurden. Im Jahre 1712 genügte das Wandelretabel den Ausstattungsansprüchen nicht mehr, galt aber immer noch als wertvoll genug, um die Mitteltafel mit der Kreuzigung und das Predellenbild mit dem Abendmahl in einen monumentalen Barockaltar einzusetzen oder vielmehr in ihm zu inszenieren. Im Zweiten Weltkrieg wurde dieser barocke Altaraufbau völlig zerstört, während alle Tafeln des ehemaligen Flügelretabels bis auf die Predellenrückseite gerettet werden konnten. Seit 1996 ist das Retabel nach einer aufwändigen Restauration und dem Einbau der Tafeln in eine moderne Metallrahmung wieder an seinem ursprünglichen Ort aufgestellt.

32 Vgl. u. a. Böhlitz: „Altargemälde von Lucas Cranach“, S. 32.

33 Zum Folgenden vgl. Titze: *Das barocke Schneeberg*, S. 139 f.

Das Schneeberger Retabel hatte mit großer Wahrscheinlichkeit ursprünglich insgesamt drei vorderseitige und zwei rückseitige Ansichten. Die Mitteltafel der inneren Schauseite zeigt einen Kalvarienberg und wird von zwei Flügeln mit dem Gebet am Ölberg auf der linken und der Auferstehung auf der rechten Seite sowie den Porträts von Kurfürst Johann Friedrich und seinem Halbbruder Johann Ernst flankiert (Abb. 27). Schließt man die Flügel, entfaltet sich über vier Bildtafeln das als reformatorischer Bildtypus geltende Motiv von Gesetz und Evangelium bzw. Gesetz und Gnade (Abb. 28). Bei beiden Wandlungen ist das Abendmahl der Predella sichtbar. Könnte man heute auch diese Ansicht schließen – was in dem modernen Rahmen leider nicht möglich ist, weil man sich bei der Neuaufstellung für Standflügel entschied – würde das geschlossene Retabel links Lot und seine Töchter, rechts dagegen die Sintflut zeigen (Abb. 29).<sup>34</sup> Bei geschlossenem Retabel waren ursprünglich auf der Rückseite nur die Gerichtsdarstellung und die heute verlorene Darstellung der Verdammten zu sehen (Abb. 30), während diese nun permanent von den Standflügeln begleitet ist, rechts Lot, links die Sintflut (Abb. 31).

Das Bildprogramm des Typus von Gesetz und Gnade auf der mittleren Schauseite, das die Rechtfertigungslehre Luthers anschaulich macht, verleitet heute dazu, den reformatorischen Charakter des Retabels auf den Austausch oder eine Modifikation der Bildinhalte unter Beibehaltung der Form des traditionellen Retabels zu reduzieren. Cranach und seine Auftraggeber hatten aber davon auszugehen, dass gerade das Klappretabel in medialer Hinsicht sakramental besetzt war, da seine Typologie eng an das Verständnis Mariae als Altar und Tabernakel angelehnt war. Zudem war seine Rezeption eng mit der Realpräsenz Christi in den eucharistischen Gestalten verbunden – auch außerhalb der Messe.<sup>35</sup> Eine Adaption dieser Bildgattung erforderte also mehr als eine Verwendung von reformatorischen Bildtypen: Die Gattung selbst und das Verständnis ihrer medialen Grundbedingungen mussten umgedeutet und neu besetzt werden.

Das Flügelretabel ist auch in Cranachs Umsetzung ein bildliches Ordnungssystem, in dem sich Bedeutung nicht durch die Summe der einzelnen Ikonographien auf den einzelnen Schauseiten, sondern durch die Besonderheit ihrer Positionierungen und der so entstehenden Verhältnisse konstituiert. Zudem geht es weniger darum, reformatorischen Inhalten visuell Ausdruck zu verleihen, als um eine auf Interaktivität zielende Einbeziehung des Betrachters in das Bildsystem. Indem der Betrachter die Bildverweise und Bildenthüllungen nachvollzieht, macht er selbst eine Verwandlung durch.<sup>36</sup> Diese steht in einem Zusammenhang mit seinem

34 Die überwiegende Meinung scheint inzwischen zu sein, dass das äußere Flügelpaar beweglich war. Merkwürdigerweise wird aber nie problematisiert, dass es sich hier um einen zwar wahrscheinlichen, aber nicht wirklich belegbaren Umstand handelt, und egal für welche Variante sich ein Autor entscheidet: Die Alternative wird fast nie als solche benannt oder gar diskutiert. Hier wird die Ansicht vertreten, dass das äußere Flügelpaar ursprünglich beweglich war, aber bereits 1649 in den neuen Rahmen fest eingebaut wurde.

35 Vgl. Schlie: *Bilder des Corpus Christi*, S. 35 f., S. 117 und S. 119.

36 Der hier verfolgte Ansatz ist der Herangehensweise Koerners zumindest insofern verwandt, als Koerner weniger von der Umsetzung reformatorischer Inhalte in den Bildern ausgeht als vielmehr von einer veränderten Beziehung zwischen dem Bild und dem Betrachter, der sich in der Bild-



Abb. 27: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel  
(innere Schauseite/ursprünglich zweite Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche

Empfang der Kommunion im Abendmahl an eben diesem Ort; das Bild des Abendmahls in der Predella spiegelt nicht lediglich den tatsächlich am Altar ausgeführten Ritus, sondern bindet letzteren an das gesamte Bildprogramm. Um das zeigen zu können, muss zunächst eine genaue Betrachtung der Bildstrategien vorgenommen werden, insbesondere der Betonung der mittleren Achse jeder Schauseite. Dies gilt nicht nur für das Kreuz auf der inneren Ansicht, dessen zentrale Stellung auf dem Hauptbild traditionell nichts Ungewöhnliches ist, sondern auch für die Zäsuren auf den Mittelachsen der mittleren Schauseite und der geschlossenen Ansicht, d. h. den Öffnungen zwischen den jeweiligen Flügeln.

rezeption als Subjekt erfährt. Koerner: *Reformation of the Image*, S. 204: „The panels of Law and Gospel [...] diagram the movement to Christ as an absolute conversion, a selection that selects you.“ Koerner geht allerdings kaum auf das Schneeberger Retabel ein.



Abb. 28: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (ursprünglich mittlere Schauseite/erste Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche

### Die Mitte des Bildes zwischen Verdammung und Erlösung: Zur Wandlung des Betrachters

Auf dem vollständig geschlossenen Retabel (Abb. 29) sind die Geschichte der Familie Lots und die Sintflut nebeneinander gestellt. Beide Historien stehen für das Zeitalter vor dem mosaischen Gesetz (*ante legem*) und sind in dieser Dopplung bereits in den Evangelien und in den neutestamentlichen Briefen zusammengehörige Exempla für Gottes Gericht einerseits (Sintflut) und seine Gnade (Lot) andererseits (Lukas 17,26-29; 2. Petrus 2,5-9). Damit verweisen sie typologisch auf das hier nicht sichtbare Jüngste Gericht, das sie auf der rückwärtigen Seite bei ihrer Öffnung tatsächlich flankieren. Es ist aber wichtig festzuhalten, dass die beiden Bildtypen zumindest in lutherischer Hinsicht nicht das Gesetz vertreten können, da Luther streng zwischen dem durch Moses übermittelten Gesetzeskanon und





Abb. 29: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel  
(ursprünglich äußere Schauseite), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche



Abb. 30: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Rekonstruktion der Rückseite des vollständig geschlossenen Retabels), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche



Abb. 31: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Rückseite),  
1539, Schneeberg, Pfarrkirche

dem zuvor geltenden ‚natürlichen‘ Gesetz unterscheidet.<sup>37</sup> Die Sintflut ist nach Luthers Geschichtsverständnis ein entscheidendes Ereignis in der Heils- und Weltgeschichte. Sie teilt die geschichtliche Zeit in den *mundus originalis*, das Goldene Zeitalter, und in eine verderbte Zeit, die bis in die Gegenwart reicht.<sup>38</sup> Das Goldene Zeitalter der Erzväter zeichnet sich durch noch vorhandene Paradiesnähe und eine lebendige Geistlichkeit aus. Naturerkenntnis und Naturordnung spielen im *mundus originalis* eine wichtige Rolle, daher die Aufteilung der äußeren Schauseite in die vier Elemente mit der Luft und dem Wasser auf der Tafel der Sintflut, mit dem Feuer und der Erde auf der Tafel mit Lot und seinen Töchtern.<sup>39</sup>

Bereits bei Luther ist die Verknüpfung der beiden alttestamentlichen Typen von einer äußeren Symmetrie zwischen den beiden Ereignissen *und* ihrer inneren Anti-

37 Vgl. Jørgensen: „Der Mensch vor Gott“, S. 140.

38 Vgl. zum Folgenden Flachmann: *Martin Luther und das Buch*, S. 298-301.

39 Den Hinweis auf die vier Elemente verdanke ich Felix Thürlemann.

thetik bestimmt.<sup>40</sup> Beide Bilder sind auf den Aspekt der Rettung der Gerechten fokussiert und zeigen doch deutlich die Bestraften, allerdings in entgegengesetzter Strukturierung des Bildfeldes. Während dem Betrachter auf der Tafel der Sintflut im unteren Bereich sehr auffällig die von Gott Gestraften in der Gestalt der treibenden Wasserleichen vor Augen geführt werden, wird diese Bildzone auf der linken Seite mit Lot und seinen Töchtern besetzt, die dem Gottesgericht entgangen sind. Ihrer Errettung folgt der Entschluss der Töchter zum inzestuösen Geschlechtsakt, der zur Gründung der Stämme der Moabiter und Ammoniter führt und im Bild durch die Szene angedeutet ist, in der die Frauen ihren Vater mit Wein trinken machen.<sup>41</sup> Der die Rettung verkündenden Taube über der Arche wiederum entsprechen antithetisch der Untergang von Sodom samt den auf Plätzen versammelten Menschen und Lots Frau als Salzsäule, die ihrerseits genau auf der Höhe der Arche dargestellt ist. Während also auf der Tafel der Sintflut die Bestraften in der unteren und die Geretteten in der oberen Bildzone erscheinen, ist es auf der Tafel mit der Geschichte des Lot genau umgekehrt. Das System von Rettung und Bestrafung steht dem Betrachter damit in einer Kreuzstruktur vor Augen, und diese Kreuzstruktur betont die mittlere Achse als die einer umgedrehten Spiegelung.<sup>42</sup> In dieser Spiegelung treten die unteren Zonen beider Tafeln in eine Beziehung zur Darstellung des Abendmahls in der Predella, das bei jeder Wandlungsvariante sichtbar ist. Der Figuration mit Johannes an der Brust Christi entsprechen einerseits die direkt darüber dargestellte Hinwendung Lots zu der sitzenden Tochter sowie (antithetisch) das Kind in den Fluten an der Brust seiner toten Mutter im Bild der Sintflut.

Ein sakramentaler Bezug ergibt sich darüber hinaus zwischen der Wein in einen Kelch einschenkenden Tochter Lots und dem als Mundschenk erscheinenden zwölften Jünger im Bild des Abendmahls, der auf den Laienkelch und damit auf die lutherische Kommunion der beiden eucharistischen Gestalten hinweisen soll. Diese beiden Figuren stehen in den äußeren Bildbereichen spiegelbildlich zueinander, und ebendies gilt für die Kanne des Abendmahls und die Kanne der Tochter Lots – womit wieder eine mittlere Achse betont wird. So bleiben die Exempla aus dem Zeitalter *ante legem* nicht unkommentiert und werden auf die Stiftung des Neuen Bundes hin perspektiviert. Während die Weinszene der vorgeschichtlichen Zeit in genealogischer, irdischer Hinsicht lediglich zwei Stämme ‚stiftet‘, dient der Neue Bund der Erlösung der Menschheit.

Die genannte Kreuzstruktur aus Bestrafung und Rettung bereitet auch die Struktur der nächsten Öffnung vor: Während der Jedermann auf der Seite des

40 Luther: *Evangelien-Auslegung*, S. 226: „Willst du [Christi] Priestertum nicht, so sollst du das des Teufels haben. Die Bauern und die Edelleute verachten das Evangelium so hoch, daß es unmöglich ist, (daß Gott nicht dreinschlägt). Die Frommen aber mögen sich getrösten, daß sie erlöst werden wie Noah und Lot; aber Sodom und Gomorra wird Gott verbrennen.“

41 Trotz dieses erneuten ‚Sündenfalls‘ gilt Lot in der altgläubigen wie in der lutherischen Exegese als Gerechter. Die negative Konnotation hat vor allem die frühneuzeitliche Kunst selbst konstruiert, die das Thema zum erotischen Motiv umformulierte.

42 Im Mittelalter diente der Bildtypus ‚Lot und seine Töchter‘ zur Diskussion von Einzel- und Kollektivgericht. Vgl. Fricke: „Zeugen und Bezeugen“.



Abb. 32: Lucas Cranach der Ältere, Gesetz und Gnade, 1529,  
Gotha, Schloss Friedenstein

Gesetzes ins Höllenfeuer gejagt wird, empfängt der Jedermann auf der rechten Seite die Gnade in Gestalt des Blutstrahls (Abb. 28). Und hier wird deutlich, was es mit der zuvor schon virtuell erscheinenden Grenzstelle der mittleren Achse auf sich hat. Denn hier ist sie – über die Zäsur zwischen den inneren Flügeln geführt – von dem Lebensbaum besetzt, der auf der linken Seite tote Zweige hat (als Kennzeichen der in der Verdammung resultierenden Bestrafung) und auf der rechten Seite begrünte, lebende Zweige zeigt, die für die im Heil resultierende Erlösung stehen. Das Flügelsystem des Retabels bedingt, dass sich der bisher auf eine einzige Tafel gemalte Bildtypus von Gesetz und Gnade über vier Bildtafeln erstreckt. Es kann hier nicht ausführlich auf den Bildtypus von Gesetz und Gnade eingegangen werden.<sup>43</sup> Vermutlich geht er auf eine ältere Bildfindung zurück, die nach dem ikonographischen Modell des Herkules am Scheideweg eine Allegorie des Alten und Neuen Bundes schuf, um die Erlösungstat Christi in ihrer Bedeutung für die gesamte Heilsgeschichte zu positionieren. Cranach adaptierte den Typus (Abb. 32) und deutete ihn im Sinne von Luthers Rechtfertigungslehre als Antithese von Gesetz und Gnade, formuliert u. a. in dessen Genesisvorlesung: „Arbor mortis est Lex, Arbor vitae est Euangelium seu Christus“ („Der Baum des Todes ist das

43 Vgl. zu der kontrovers geführten Debatte über die Entstehung des Bildtypus in der Vorreformation u. a. Koepplin: „Zu Holbeins paulinischem Glaubensbild“; Busch: „Lucas van Leydens ‚Große Hagar‘“; Reinitzer: *Gesetz und Evangelium*; Fleck: *Glaubensallegorie*.

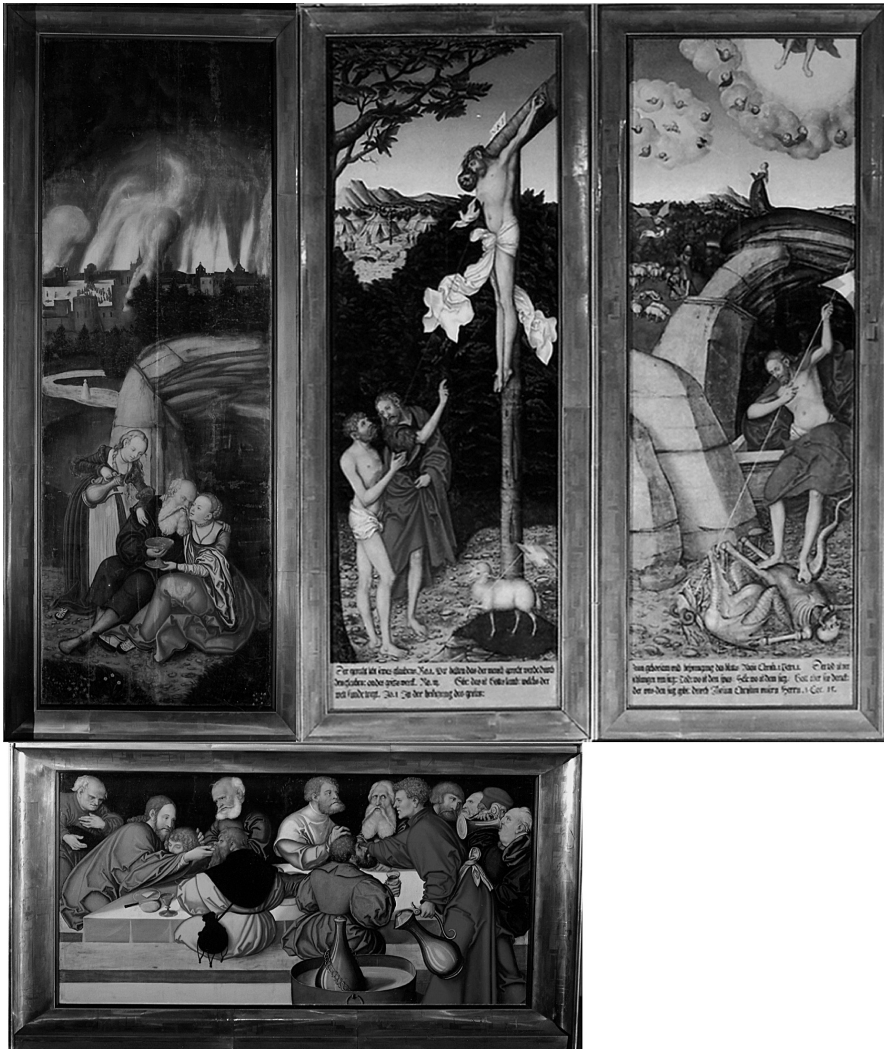


Abb. 33: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (links geschlossen, rechts erste Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche

Gesetz, der Baum des Lebens ist das Evangelium oder Christus<sup>44</sup>. Im protestantischen Bild von Gesetz und Gnade steht das Gesetz für die Werkgerechtigkeit der Altgläubigen.

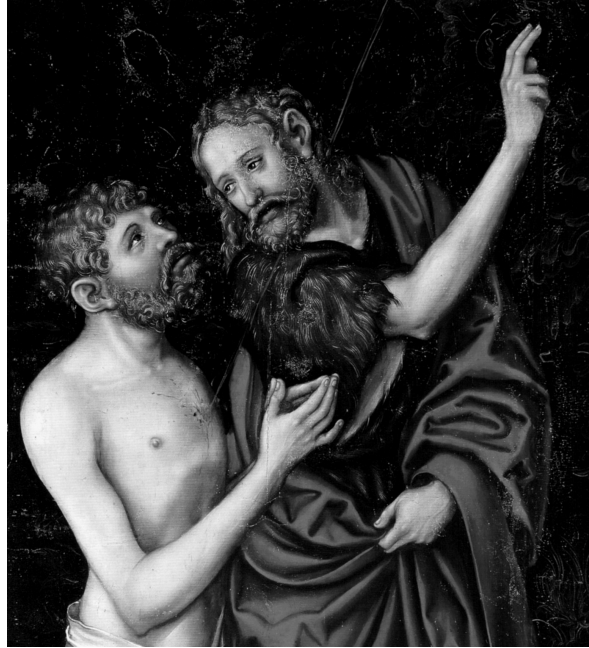
<sup>44</sup> Luther: *Genesisvorlesung*, S. 174.



Abb. 34: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (geschlossene Ansicht links, Detail), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche

Auf der linken Seite des Gesetzes ist der Baum verdorrt, weil es nicht das Gesetz ist, das Leben bzw. Heil bringt, sondern Christus und sein Opfer als Heilstat. Dies ist entsprechend auf der rechten Seite mit dem Blutstrahl gekennzeichnet, von dem die nackte Figur des Jedermann unter dem Kreuz getroffen wird. Bei der in der modernen Rahmung nicht mehr möglichen ersten Wandlung erschien im originalen Retabel – wieder antithetisch – hinter dem Wein trinkenden, geretteten Lot der Tod mit seinem Spieß; hinter den Wasserleichen der Bestraften der Strahl aus der Seitenwunde Christi, der den Jedermann neben Johannes dem Täufer unter dem Kreuz trifft. Auch hier wird mit Bildelementen gleichsam gespielt, denn bei geschlossener Ansicht erinnert der grüne Zweig der Taube an die dahinter liegende begrünte Seite des Lebensbaumes. Öffnet man den Flügel mit dem im Hintergrund rot lodernenden Sodom, ist wiederum ganz links das Höllenfeuer zu sehen, in das der arme Jedermann gejagt wird. Die typologischen Bezüge sind hier Vernetzungen zwischen den verschiedenen Schauseiten, die der Betrachter als Gedächtnisleistung vollziehen muss und die immer wieder die Mittelachse mit dem teilenden Lebensbaum aufrufen. Die Struktur von gespiegelten Parallelitäten einerseits und antithetischen Elementen andererseits wird auch dann anschaulich, wenn

Abb. 35: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (erste Öffnung rechts, Detail), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche



das Retabel nur partiell geöffnet ist (Abb. 33). Hier fällt auch dem in der *ars memorativa* ungeübten postmodernen Betrachter plötzlich auf, dass sich der Strahl des Weins, der den Kelch vor der Brust Lots und auch mit einigen deutlich sichtbaren Spritzern die Brust selbst trifft (Abb. 34), formal und inhaltlich dem Blutstrahl entspricht, der auf die Brust des Jedermanns zielt (Abb. 35). Die Spiegelachse zieht sich virtuell durch beide Ansichten.

Das Verbindungsglied der verschiedenen Schauseiten ist das stets sichtbare Abendmahl: Auch zwischen dem Gnadenstrahl des Blutes und dem Weinausguss des Abendmahls besteht schließlich eine unmittelbare Verbindung, die vor dem Altar in der rituellen Feier des Abendmahls wirksam wird. Für Luther war das Bild des Abendmahls das Gedächtnisbild schlechthin. In der Auslegung zum 111. Psalm schreibt er:

Wer hie lust hette, tafeln auff den altar lassen zu setzen, der solte lassen das abendmal Christi malen und diese zween vers ‚Der Gnedige und Barmhertziger HERR hat ein gedechtnis seiner wunder gestiftt‘ mit grossen guelden buchstaben umbher schreiben, das sie für den augen da stunden, damit das hertz dran gedecht, ja auch die augen mit dem lesen, gott loben und dancken muessen. Denn weil der altar dazu geordnet ist, das man das Sacrament drauff handeln solle, So kuentde man kein besser gemelde dran machen.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Luther: *Der 111. Psalm ausgelegt*, S. 415.



Das Abendmahl in der Predella figuriert nicht nur als Bild dessen, was als rituelles Reenactment am Altar stattfindet (wie in der Literatur hauptsächlich betont wird, die in der Regel nur den Anfang dieser Passage zitiert), sondern ist allumfassendes Gedächtnisbild für alle Wunder Gottes und steht als solches für die Funktion des Retabels als eines medialen Ganzen. Es fungiert als Bindeglied zwischen den sichtbaren und den nicht sichtbaren Bilddetails des Retabels und dient mittels der genannten bildstrategischen Parallelen einer Betonung der Sakramentalität des gesamten Bildprogramms.

Die binäre Struktur des Bildes bzw. des Bildtypus von Gesetz und Gnade musste auf der mittleren Schauseite auf vier Bildfelder verteilt werden. Cranach machte aus dieser Not gewissermaßen eine Tugend, indem er die einzelnen Motive etwas anders gewichtete. Der von Tod und Teufel geagte Jedermann entfernt sich durch die mehrfache Rahmenbildung noch weiter vom Kreuz. Entscheidender aber ist, dass die Gruppe mit dem Kruzifix, dem Jedermann und Johannes sich nicht mehr auf die gesamte rechte Seite erstreckt, sondern sich auf einer Tafel derart verdichtet, dass der hier liegende Kern des Bildes erkennbar wird, zu dem der Betrachter geführt werden soll. Das machen auch die Schrifttafeln mit Zitaten aus den Römer- und Korintherbriefen deutlich.<sup>46</sup> Einige Schlüsselwörter sind so platziert, dass sie unmittelbar unter ihren Referenzbildern stehen, auch wenn dafür Leerstellen innerhalb des Textflusses in Kauf genommen werden mussten.

Beispiele dafür sind vor allem das „gesetz“ direkt unter den Gesetzestafeln auf der zweiten Tafel,<sup>47</sup> der „gerecht“ und der „glauben“ unter dem erlösten Jedermann<sup>48</sup> sowie das „lamb“ unter dem Lamm auf der dritten Tafel<sup>49</sup> (Abb. 36) und Tod sowie Teufel (Hölle) auf der vierten Tafel.<sup>50</sup> Zum Teil stehen die Texte aber überraschenderweise neben der Tafel, zu der sie eigentlich gehören:<sup>51</sup> Hier verweisen sie in die Richtung, in die der Betrachter sich orientieren soll, um unter das Kreuz zu gelangen. Auf der linken Schrifttafel weist der „spies“ des Todes<sup>52</sup> auf die zweite Bildtafel; unter dieser führt die Erwähnung „Johannis“<sup>53</sup> unter das Kreuz

46 Die Texte auf den Schrifttafeln des Schneeberger Retabels lauten in vollständiger Transkription: „Sie sind alle zumal sunder: und mangeln das sie sich Gottes nicht rhümen mu / gen. Roma iij: Die sunde ist des todes spies: aber das gesetz ist der sunde krafft. / I cor. 15“ (links außen); „Das gesetz richtet nur zorn an. Roma iijj Durchs gesetz kompt erkentnis / der sunde. Ro iij. Das gesetz und alle Propheten: gehen bis auff Johann / is zeit. Matthei xi“ (links Mitte); „Der gerecht lebt seines glaubens. Ro I. Wir halten das der mensch gerecht werde / durch den glauben: on des gesetz werck. Ro iij. Sihe: das ist gottes lamb: welchs der welt sunde tregt. Jo I In der heiligung des geistes“ (rechts Mitte); „Zum gehorsam und besprengung des blutes Jhesu Christi. I Petri I. Der tod ist ver / schlungen ym sieg: Tod: wo ist dein spies: helle: wo ist dein sieg: Gott aber sey danck: / der uns den sieg gib: durch Jhesum Christum unsern herrn. I. Cor. 15“ (rechts außen).

47 „Das Gesetz ist der Sünde Kraft“ (1. Korinther 15,56).

48 „Der Gerechte lebt seines Glaubens“ (Römer 1,17).

49 „Siehe das ist Gottes Lamm“ (Johannes 1,29).

50 „Tod, wo ist dein Spieß, Hölle, wo ist dein Sieg“ (1. Korinther 15,55).

51 Dies fiel bereits Reinitzer auf, der den Umstand aber nicht weiter kommentiert. Vgl. Reinitzer: *Gesetz und Evangelium*, S. 55. Zum Bildtypus von Gesetz und Gnade und den Texten anderer Versionen siehe auch Fleck: *Glaubensallegorie*.

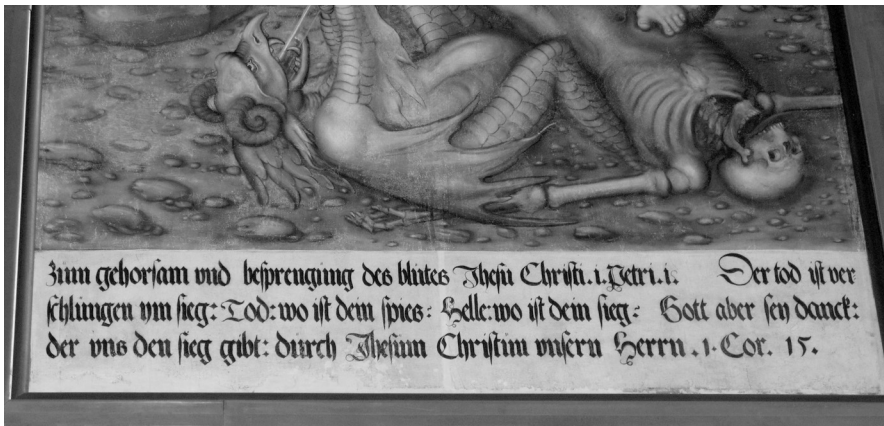
52 „Die Sünde ist des Todes Spieß“ (1. Korinther 15,56).

53 „Das Gesetz und alle Propheten gehen bis auf Johannis Zeit“ (Matthäus 11,13).



Der gerecht lebt seines glaubens. Ro. i. Wir halten das der mensch gerecht werde durch den glauben: on des geistes werck. Ro. iii. Siehe: das ist Gottes lamb: welchs der welt sünde treget. Jo. i In der heiligung des geistes:

Abb. 36: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Schriftzone der dritten Tafel der ersten Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche



Zum gehorsam und besprengung des blutes Ihesu Christi. i. Petri. i. Der tod ist ver schlingen im sieg: Tod: wo ist dem spies: Helle: wo ist dem sieg: Gott aber sey danck: der uns den sieg gibt: durch Ihesum Christum unsern Herrn. 1. Cor. 15.

Abb. 37: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Schriftzone der vierten Tafel der ersten Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche

auf der dritten Tafel. Dieser Text ist besonders geschickt platziert und assoziiert die Bewegung auf Johannes hin: „gehen bis auff Johann“ – hier bricht die Zeile mitten im Wort ab, die Kasusendung springt in die nächste Zeile, weil es vollständig „gehen bis auff Johann / is zeit“ heißt. So wird erneut die Zäsur zwischen den Flügeln als mittlere Achse besonders in Szene gesetzt. Die Erwähnung des besprengenden Blutes auf der vierten Tafel<sup>54</sup> (Abb. 37) führt wiederum zur dritten Tafel

54 „Zum Gehorsam und Besprengung des Blutes Jesu Christi“ (1. Petrus 1,2).

mit dem Blutmotiv zurück, wo sich der Betrachter imaginativ unter dem Kreuz einfinden soll. Die bildliche Positionierung der Schrift zeichnet den Weg des Betrachters durch die Bildlandschaft nach bzw. führt ihn auf seinem Weg bis unter das Kreuz. Dies ist genau die Memorialfunktion, die Luther für das kirchliche Abendmahl beschreibt: Es soll den Betrachter vor das Kreuz führen, es ihm vor Augen stellen, wie Wolfgang Schwab aus den frühen Schriften Luthers herausgearbeitet hat.<sup>55</sup> Hier bezeichnet Luther die Kreuzigung selbst in Anlehnung an Augustinus als *sacramentum* und *exemplum*: „Crucifixio Christi est sacramentum“ („Die Kreuzigung Christi ist Sakrament“).<sup>56</sup> Dass die Tafeln mit dem Bildtypus von Gesetz und Gnade weniger als distanzierte Lehrtafeln denn als Perspektivierung eines Heilsweges gedacht waren, zeigt die Einheitlichkeit der Landschaft mit der suggerierten Möglichkeit ihrer Durchschreitung sowie schließlich auch die Übernahme dieser Ikonographie für die Mitteltafel des 1555 entstandenen Altarretabels von Cranach dem Jüngeren in der Herderkirche in Weimar (Fig. 8).<sup>57</sup> Es zeigt die Ikonographie von Gesetz und Gnade, führt den Betrachter aber hier leibhaftig vor das zentral und frontal gestellte Kreuz: Der Betrachter in Weimar nimmt vor dem Bild die Position des Jedermann der Gothaer Variante ein (Abb. 32). Das, was das Weimarer Bild auf einer Tafel leistet, erreicht das Schneeberger Retabel in der Semantik und Performanz der Wandlung von der mittleren zur inneren Schauseite.

### Besetzung der Sakramentalen Mitte: Vom Lebensbaum als Altar im Paradies zum Kreuz Christi

Der Baum, der das Bild in die Zone des Gesetzes auf der linken und die der Gnade auf der rechten Seite teilt, ist über die Zäsur der Flügelrahmung in der Mitte gemalt und besetzt damit die Mittelachse des Retabels. Es sei angemerkt, dass eine solche Betonung der Mitte auf einer mittleren oder äußeren Schauseite eher ungewöhnlich ist. Da die originale Holzrahmung nicht erhalten ist, kann nicht mehr gesagt werden, wie diese Schlüsselstelle des Retabels genau ausgesehen hat. Es ist aber anzunehmen, dass der Baum über die Rahmung hinweg vollständig gemalt erschien und dann als Bildgegenstand und Strukturierungselement sehr viel auffälliger positioniert war als heute in seiner Beschneidung durch die moderne Metallrahmung. Auf den Baum muss nun noch näher eingegangen werden, weil er – wenn auch nicht im wortwörtlichen Sinn, aber immerhin aus den Scharnierfunktionen eines Klappretabels hervorgehend – auf der Öffnungszäsur zur inneren Schauseite den Dreh- und Angelpunkt des Retabels markiert und genau vor dem Kreuz Christi positioniert ist. Die mittlere Schauseite stellt den am Altar stehenden Betrachter vor den Lebensbaum, der mit seiner verdorrten und seiner grünen Seite die Dialektik von Verdammnis und Rettung in sich vereint. Öffnet man nun die mittlere Schauseite zur

55 Schwab: *Sakramententheologie*, S. 64-66

56 Luther: *Zu Augustins Schriften ‚De trinitate‘ und ‚De civitate Dei‘*, S. 18, S. 19-24. Vgl. Simon: *Messopfertheologie*, S. 170.

57 Vgl. oben Kapitel 2: DAS BLUT CHRISTI UND DIE FARBE DES MALERS.

inneren Ansicht hin, so teilt sich der Lebensbaum in seiner Mitte und hinter ihm erscheint das frontal stehende Kreuz Christi des auf der Mitteltafel dargestellten Kalvarienbergs (Fig. 23, Abb. 27), vor dem der Betrachter nun direkt steht wie vor dem Kruzifixus auf der mittleren Schauseite der nackte Jedermann.

Die (Ver-)Wandlung des Baumes zum Kreuz wird formal durch die Angleichung der Zweige an die Arme des Gekreuzigten geleistet. Dies entspricht dem legendarischen Narrativ, nach dem das Kreuz Christi aus dem im Paradies stehenden Lebensbaum gefertigt wurde. Luther hatte allerdings kurz vor der Entstehungszeit des Retabels in seiner Genesisvorlesung noch eine andere Typologie entwickelt, in der die Bäume des Paradieses eine Präfiguration der Kirche und der Adam von Gott aufgetragene Umgang mit diesen Bäumen eine Präfiguration des Kultus bzw. des Gottesdienstes darstellen. Nach Luther hat Gott dem Menschen

auch Hilfe und Rat gegeben, dieses zeitliche Leben zu erhalten, nämlich den Baum des Lebens: So baut er [Gott] ihm [dem Menschen] nun gleichsam eine Kirche, dass er Gott dienen und danken soll, der ihm solches so gütig gegeben hat. In unseren Kirchen haben wir einen Altar, darauf wir das Sakrament austeilen, wir haben auch Predigt-Stühle oder Kanzeln, darauf wir das Volk lehren, solches alles haben wir nicht allein von Notdurft wegen, sondern auch um der Solennität und Kirchenzierde willen. Adams Altar aber und Predigt-Stuhl ist gewesen dieser Baum des Erkenntnisses des Guten und Bösen, an welchem er Gott pflichtigen Gehorsam leisten, Gottes Wort und Willen erkennen und ihm danken sollte, ja, dabei er auch Gott wider die Anfechtung anrufen sollte.<sup>58</sup>

Der Baum des Lebens ist die von Gott im Paradies gebaute Kirche, zugleich Altar und Kanzel für die ersten Menschen. Für Luther ist diese Exegese deshalb so entscheidend, weil die Kirche damit noch vor dem ‚Heim‘ und dem ‚Staat‘ begründet ist.<sup>59</sup> Es lag also nahe, gerade mittels dieser ekklesiologischen Präfiguration eine *invention of tradition* für das katholisch besetzte Flügelretabel vorzunehmen.

Die Überblendung von Lebensbaum und Kruzifixus erweist sich als eine Bildfindung Cranachs, die nicht genug hervorgehoben werden kann. Die wichtigsten Topoi für den mittelalterlichen Altar und auch das Altarretabel speisten sich aus all dem, was den Christusleib enthalten bzw. ‚getragen‘ hatte, in erster Linie jedoch die Gottesmutter und das Grab. Ausgerechnet diese Typologie gilt aber für den reformatorischen Altar nicht mehr und kann daher auch nicht für das Bildprogramm fruchtbar gemacht werden. Wenn man an dem Medium festhalten will, das

58 Luther: *Genesisvorlesung*, S. 72: „Postquam enim Deus homini dedit politiam et oeconomiam, ac constituit eum in Regem creaturarum addito etiam praesidio ad hanc corporalem vitam conservandam arbore vitae, Nunc ei quasi templum aedificat, ut colat Deum, ut Deo gratias agat, qui ista omnia sic benigne largitus est. Hodie in templis habemus altare, propter communionem Eucharistiae, habemus suggesta seu cathedras ad docendum populum. Haec non necessitatis tantum causa, sed etiam solennitatis facta sunt. Sed templum, altare et suggestum Adae fuit arbor haec scientiae boni et mali, in qua praestaret Deo debitam obedientiam, in qua agnosceret verbum et voluntatem Dei, ac Deo ageret gratias, imo etiam, ad quam invocaret Deum contra tentationem.“ In diesem Text unterscheidet Luther nicht zwischen dem Baum der Erkenntnis und dem Baum des Lebens – beide Bäume stehen pars pro toto für eine Art ‚Kirchenwald‘ im Paradies.

59 Jørgensen: „Der Mensch vor Gott“, S. 140.

diese Typologie seit mindestens zweihundert Jahren in sich trägt, so ist etwas dageganzusetzen. Daher positioniert Cranach an einer der wichtigsten Systemstellen des Klappretabels, der Zäsur in der Mitte der zweiten Öffnung, die paradiesische Präfiguration des Altars. Der Baum öffnet sich; dahinter erscheint das Kreuz, das aus dem Holz dieses Baums gemacht ist. Hier ist das Bildmedium mit reflektiert: Auch ein Retabel ‚öffnet‘ sich ‚im Holz‘, weil es aus Holz gefertigt ist. Diese Verschmelzung des Baumes mit dem Retabel weist letzteres als die Postfiguration des Lebensbaumes aus und schreibt eben diesem Retabel die gleiche Funktion für den Teilnehmer am Gottesdienst zu, die der Baum für Adam hatte: „ut haberet Adam certum signum cultus et referentiae erga Deum“ („auf dass Adam ein sicheres Zeichen seines Diensts und seiner Ehrerbietung gegenüber Gott habe“).<sup>60</sup> Zudem formuliert Luther bezüglich des „leiblichen Sehens“ oder einer visuellen Erkenntnis, dass Gottes Gebot schon im Paradies „im Gemäld gefaßt“, am Holz des Baumes zu greifen war“.<sup>61</sup> Und mit dem Lebensbaum als Retabel ist wiederhergestellt, was in der Sintflut mit dem Goldenen Zeitalter des *mundus originalis* verlorengegangen war: noch nicht das Paradies selbst, aber eine relative Paradiesnähe. Cranach verwandelt die Notwendigkeit, den im Bildtypus von Gesetz und Gnade grundsätzlich in der Mitte positionierten Baum über der Zäsur der Öffnung darstellen zu müssen, zu der Schlüsselstelle seiner Bildfindung. Es liegt nahe, dass dies nicht nur als eine Notlösung zu betrachten ist, sondern vielmehr im Sinne der Neukonzeption des Flügelretabels überhaupt der Grund ist, im ersten Altarretabel der Reformation den Bildtypus von Gesetz und Gnade darzustellen. Die Wahl des Bildtypus ist also nicht primär seiner vorgängigen reformatorischen Bedeutung geschuldet, sondern seiner Struktur, die es erlaubt, den mittig stehenden Lebensbaum in einem komplexen Bildsystem mit dem Kreuz des Kalvarienbergs zu überblenden.

Auch in der Wandlung von der mittleren zur inneren Schauseite ergeben sich besondere Konstellationen bei partieller Öffnung oder Schließung des Retabels, welche die mittlere Achse immer wieder als solche aufrufen. Der schräg gestellte gekreuzigte Christus der mittleren Schauseite im Bild von Gesetz und Gnade deckt in etwa den ebenfalls am schräg gestellten Kreuz hängenden bösen Schächer der inneren Schauseite ab.<sup>62</sup> Die körperliche Statur und die Kopfhaltung aber bilden einen Gegensatz: Der böse Schächer erfährt keine Erlösung und die Sünde kreuzigt Christus immer wieder aufs Neue. Der gute Schächer hängt – denkt man über beide Schauseiten hinweg bzw. öffnet man nur den linken inneren Flügel – dem gekreuzigten Christus der mittleren Schauseite achsensymmetrisch gegenüber. Nicht nur die Perspektive, sowohl die körperliche Statur als auch der demütig gesenkte Kopf sind dem Kruzifixus des Bildes von Gesetz und Gnade angeglichen. Darüber hinaus gibt es eine Fülle von kleineren Elementen, die Bezüge zwischen der mittleren und inneren Schauseite herstellen und sich damit um die Analogie zwischen Lebensbaum und Kreuz gruppieren. Dies betrifft ganz generell die kon-

60 Luther: *Genesisvorlesung*, S. 71.

61 Luther: *Concionis D. Martini Lutheri habitae in nuptiis Michaelis Stieffels*, S. 386. Vgl. Campenhäusen: *Kräfte der Kirchengeschichte*, S. 397.

62 Ich verdanke diese ergänzende Beobachtung Jochen Sander.

sequente Verteilung der Gerechten auf der linken Seite (zur Rechten Christi) und der nicht Gerechten auf der rechten Seite (zur Linken Christi) auf der inneren Schauseite, während es sich auf der mittleren Schauseite genau umgekehrt verhält.

Das Prinzip des Schneeberger Retabels, die Bilder (antithetisch) zu parallelisieren und dadurch die mittlere Achse immer wieder als Spiegelachse zu aktivieren, zeigt sich auch an den Flügeln der Innenseite. Beide Tafeln über den Porträts zeigen einen Christustypus im oberen Register, der von unter ihm kauern den Figuren unterfangen ist. Von diesen werden die am Ölberg schlafenden Jünger (zur Rechten des Kruzifixus) letztendlich die Gnade erlangen und die das Grab der Auferstehung bewachenden Soldaten eher nicht. Der unter diesen Bildern erscheinende Fürst und sein Bruder sind nach neuesten Erkenntnissen nicht als die Auftraggeber des Retabels, sondern als die das Kirchenpatronat innehabenden Landesherrn dargestellt.<sup>63</sup> Sie sind selbst ebenso wie der Betrachter abhängig von der Gnade, vertreten aber auch die Patronatsstelle für die irdische Kirche. Insofern erfüllt das Retabel nicht primär Funktionen eines herrscherlichen Interesses, vielmehr hat die Einfügung der Fürstenporträts eine Bildfunktion, die in gänzlich anderer Hinsicht bedeutungstiftend im Sinne des gesamten Bildprogramms ist. Die Bildfelder mit den Porträts sind quadratisch und nehmen ziemlich genau die Höhe des Abendmahls ein – das bedeutet gleichzeitig, dass die beiden Porträts zusammen (mit Rahmung) ungefähr der Fläche des Abendmahls entsprechen. Damit wird bereits allein durch das Bild selbst die Institutionalisierung des lutherischen Glaubens in Schneeberg, die der Installierung des Retabels nur um sieben Jahre vorausgeht, analog gesetzt zur Institutionalisierung des Abendmahls durch Christus selbst. Insofern ist die sakramentale Repräsentation hier dennoch eng verbunden mit der herrscherlichen Repräsentation. Der Kurfürst ist zudem – verglichen mit dem betenden Christus am Ölberg – in Christoformitas gezeigt. Die Fürsten scheinen hier in eine Kette der Zeugenschaft eingestellt zu sein, wie sie Luther für Johannes den Täufer als dem ‚Zeiger‘ formuliert hat und wie sie bildlich auch für den guten Hauptmann postuliert wird, der auf der Mitteltafel auf Christus am Kreuz zeigt: Auch zu Zeiten, in denen die Landesherrn in Schneeberg nicht beim Abendmahl präsent sind, figurieren sie als Zeugen von Christi Präsenz im Abendmahl und von seiner Gnade.

So dreht sich im ersten komplexen Flügelretabel der Reformation alles um die Sakramentale Mitte. Die hier herausgearbeiteten Verweise zwischen den zu verschiedenen Zeiten sichtbaren und unsichtbaren Bildern spielen wie in den älteren Beispielen der Bildgattung eine große Rolle. Mit dieser Positionierung der Bildelemente werden eine Bedeutungsaufladung und auch eine Wirkung erzielt, die das einzelne Bild für sich nicht hat. Wenn der Betrachter die verschiedenen Bezüge, Analogien, Typologien, Antithesen etc. auf sich selbst bezieht und memoriert, so erfasst er nicht nur die Bedeutung des Heilsplans, sondern ‚empfängt‘ diese (im besten Fall) in heilsrelevanter Konsequenz für die eigene Person. Mittels einer solchen Bildrezeption begibt sich der Betrachter in einen Prozess, unter bzw. vor das Kreuz zu gelangen, um dort der Gnade teilhaftig zu werden. Genau darin liegt

63 Slenczka: „Lutherische Landesherrn am Altar“.

vielleicht der Unterschied zu älteren Flügelretabeln, die zwar in ähnlicher Weise Bezüge zwischen Schauseiten herstellen, den Bildbetrachter aber nicht in dieser Konsequenz als Vollziehenden einschließen. Dies korreliert mit der veränderten Situation am Altar, wo der am Ritus Teilnehmende mit dem regelmäßigen Empfang der Kommunion ebenfalls als Vollziehender stärker integriert ist als im katholischen Ritus. Nach dem Verständnis der altgläubigen Kirche geschehen die sakramentalen Vollzüge auch ohne den Glauben des am Kult Teilnehmenden, weswegen die tatsächliche Teilnahme an der Kommunion oft auf ein einziges Mal im Jahr reduziert war. Nach Luthers Verständnis wird die göttliche Gnade hingegen nur im Glauben und werden die Sakramente nur in der Teilhabe wirksam. Die Bildwirkung mündet gleichsam in eine Heiligung des Betrachters: in der auf der dritten Tafel der ersten Öffnung in der Schrift genannten „heiligung des geistes“. Hier wird deutlich, dass die reformatorische Dimension des Retabels nicht primär in seiner Ikonographie, in seinen Motiven, sondern vor allem in seiner Rezeptionsstruktur deutlich wird, die keine didaktische, sondern eine der sinnlichen Partizipation ist, die den Betrachter ‚wandeln‘ soll.

### Barocke Nachspiele: Die Sakramentale Mitte als Konstante der Vormoderne

Das Schneeberger Retabel ist nicht nur im Kontext der Reformationszeit ein gutes Beispiel für die Konstante der vormodernen sakramentalen Bildmitte. Eine solche Kontinuität zeichnet auch die Neugestaltung des zugehörigen Altars in der Schneeberger St. Wolfgangskirche im Jahre 1712 aus (Abb. 38). Die Gattung des hölzernen Flügelretabels war nicht mehr zeitgemäß und repräsentativ genug, doch die nach wie vor andauernde Wertschätzung der Tafeln aus der Werkstatt Cranachs hatte zur Folge, dass man sich dafür entschied, Kreuzigung und Abendmahl in einen monumentalen, 1945 zerstörten barocken Altarbau einzufügen, während die restlichen Tafeln in den Seitenschiffen ihren neuen Platz fanden.<sup>64</sup> Mit der Setzung der cranachschen Tafel in das Zentrum des neuen Altaraufbaus lässt sich das ganze Projekt auch als neue visuelle Organisation einer alten Sakramentalen Mitte beschreiben. Bezüglich der Gattung, des Stils und des Materials für den architektonischen Aufbau orientierte man sich an dem im Kontext der katholischen Reform entstehenden römischen Barock, wie ihn beispielsweise Gian Lorenzo Bernini für St. Peter mit der *Kathedra Petri* (um 1660) entwickelt hatte. Dieses Phänomen der Stiladaption von römisch-katholischer sakraler Architektur und Skulptur für protestantische Kirchen, das beispielsweise auch für die Schlüterkanzel (1703) im Berliner Dom gilt, zeigt, dass Sakralität in allen Lagern durchaus mit der gleichen Medialität gefasst werden konnte.

Der barocke Altarbau in Schneeberg ruhte auf einem hohen Postament mit zwei Registern, in das Mensa und Abendmahl integriert waren und das Paare von

<sup>64</sup> Vgl. dazu Schmidt: „Die Schaustellung eines reformatorischen ‚Gnadenbildes‘“.



Abb. 38: Barocker Umbau des Schneeberger Hochaltars, 1712, Schneeberg, Pfarrkirche



korinthischen Säulen und Pilastern trug. Beide Giebel waren mit Gloriolen ausgestattet; die untere enthielt ein Dreieck mit drei Flammen als Symbol der Trinität, die obere umschloss den Heiligen Geist in Figur der Taube. Der untere, gesprengte Giebel und die Voluten zu seinen Seiten trugen Skulpturen der Evangelisten. Nahezu lebensgroße, auf auskragenden Postamenten frei stehende Skulpturen, die Moses und Aaron darstellten, flankierten Cranachs Kreuzigung. Die Tafel war auf eine sehr spezielle Art in Szene gesetzt; die Ädikula hatte keine Rückwand, was den Eindruck erzeugte, als werde die Tafel mit Hilfe von Engeln, ausgehend von der Trinität und durch einen gesprengten Giebel hindurch, in eine freigelassene Lücke der Architektur herabgelassen und dort gestützt: Die cranachsche Tafel wurde wie ein heiliges katholisches Gnadenbild behandelt und inszeniert. In Schneeberg waren Kreuzigung und Abendmahl von Anbeginn der Reformation die bildliche Sakramentale Mitte der Kirchengestaltung, und am alten Bild aus der kultischen Mitte wurde festgehalten.

Vielleicht muss man es so verstehen, dass die Bilder der Mitte gleichsam die Speicher der rituellen Heilsgeschichte einer Kirche sind, deren Deutungs- und vielleicht auch Wirkungsmacht vor allem auch im Moment des Rituals abgerufen werden. Dem wird in Schneeberg Rechnung getragen, indem das Bild so inszeniert ist, als werde es eben jetzt durch den gesprengten Giebel des Aufbaus von Engeln mithilfe von Ketten herabgelassen. Es geschieht – vor den Augen des Betrachters – eine sich permanent erneuernde Verwandlung des Einzelbildes der Kreuzigung zum von Gott geschaffenen Bild, wenn es ihm – so inszeniert in seiner barocken Rahmung – von der Trinität selbst in einem Transitus zwischen Himmel und Erde dargeboten wird. Die Neuinszenierung in der barocken Rahmung ähnelt den Neufassungen katholischer Gnadenbilder im Kontext der katholischen Reform, hier allerdings geht es nicht um eine einzelne, besonders verehrte Bildfigur, sondern um ein bildliches Zeugnis und einen ‚Heilsspeicher‘ des Anfangs des – so verstandenen – rechten Glaubens in Schneeberg. Aaron zeigt auf die Kreuzigung, so wie er traditionell in deren alttestamentlicher Präfiguration innerbildlich auf die eherne Schlange weist. Er weist damit aber auch – wie ganz generell die plurale Bildlichkeit am Altar der Vormoderne – auf das zentrale, bedeutungsbeladene und sakramentale Bildzentrum selbst. Man hätte in Schneeberg auch einen Kanzelaltar bauen können – die Kanzel wurde wenige Jahre später barockisiert –, entschied sich aber dafür, Gott in der Mitte des Kultes durch das alte Bild sprechen zu lassen statt durch das Wort des Predigers. Auch ohne den Klappmechanismus des alten Flügelretabels wird der Betrachter mittels verschiedener Bildstrategien auf die Mitte des Altars hingeführt. Diese Mitte ist gleichsam mehrfach sakramental aufgeladen, auch wenn Sakramentalität im strengen Sinne der konfessionellen Diskurse unterschiedlich definiert ist.<sup>65</sup> Abendmahl und Kreuzigung sind wie im alten Retabel sakramentale Bildtypen, und hinzu kommt die sakramentale Aufladung der Kreuzigung in ihrer In-

65 Bekanntlich haben die Protestanten die Zahl der Sakramente von sieben auf drei bzw. zwei Sakramente reduziert. Zudem verstanden Zwingliane und Calvinisten das Altarsakrament als Zeichen, während Luther die Realpräsenz Christi in den eucharistischen Gestalten vertrat, allerdings nur für den Moment des Gottesdienstes selbst. Zudem lehnten die Protestanten die Vorstellung ab,



Abb. 39: Johann Fischer von Erlach, Hochaltar, 1709, mit Madonna von Michael Pacher, 1496, Salzburg, ehem. Franziskanerkirche

szenierung als von Gott gestiftetes Gnadenbild. Der Schneeberger Altaraufbau von 1712 ist ein gutes Beispiel für eine nicht primär auf Distinktion setzende Haltung der Lutheraner,<sup>66</sup> sowohl in der Verwendung des barock-römischen Stils selbst als auch in der Wiederverwendung von alten Bildern und Bildwerken in barocken Altaraufbauten und ihrer Heiligung in der Sakramentalen Mitte.

In Rom selbst wurden heilige, mit einem Ablass begabte Bilder wie beispielsweise Lukasmadonnen in neue barocke Altarbauten integriert, so dass hier die langen Traditionen der Bilderverehrung und Objektheiligkeit mit den neuen Formen der katholischen Reform zusammentreffen und in ein gegenseitiges Legitimations- bzw. Aufwertungsverhältnis treten. Nördlich Italiens sind es häufig die zentralen

dass der Vollzug des Sakraments allein durch die Handlung des geweihten Priesters selbst wirksam sei (das *ex opere operato* des sakramentalen Vollzugs).

66 Vgl. dazu Schmidt: „Die Schaustellung eines reformatorischen ‚Gnadenbildes‘“.

geschnitzten Bildfiguren aus den spätmittelalterlichen Flügelretabeln, die das Zentrum eines steinernen bzw. marmornen, monumentalen Altaraufbaus einnehmen. Johann Fischer von Erlach schuf 1709, drei Jahre vor der Barockisierung des Schneeberger Altars, mit seinem Hochaltar für die ehemalige Franziskanerkirche in Salzburg (Abb. 39) ein neues Gehäuse für die ehemalige Madonna, die an dieser Stelle zuvor als zentrales Bildwerk eines Retabels von Michael Pacher aus dem Jahr 1496 figuriert hatte.<sup>67</sup>

Man hielt an der zentralen Figur des alten Retabels fest; und auch hier ist das bildhistorische Phänomen zu beobachten, das man als vormoderne sakramentale Bildkonstante bezeichnen könnte. Die Marienfigur befindet sich im Zentrum genau über dem Sakramentstabernakel und der Zusammenhang ist durch eine Doppelung der Strahlenkränze angezeigt, von denen einer das Marienbild umgibt und der andere das Tabernakel krönt. Damit wurde die alte Typologie des Marienleibs als Tabernakel des Leibes Christi reinszeniert. Gleichzeitig mit dem Hochaltar wurden in der Salzburger Franziskanerkirche auch die neuen Chorumgangskapellen barockisiert, mit der Folge, dass die spätmittelalterliche Marienfigur nicht nur die Mitte des neuen Altaraufbaus, sondern das Zentrum eines Sakralraums einnimmt, dessen Gestaltung auch visuell in dieser Mitte kulminiert. Das, was über Jahrhunderte in der Mitte des Kultes positioniert war, scheint überkonfessionell nicht nur mit sakramental definierter Bedeutung, sondern sogar mit einer konstanten Art von Heiligkeit aufgeladen zu sein. Für das Bild bedeutet dies im Besonderen, dass es am Altar nach seiner medialen Aufgabe der visuellen Hervorhebung und Markierung der Sakramentalen Mitte nun selbst als sakramental aufgewertetes ‚Bild im Bild‘ und als heilige Substanz dieser Mitte erscheint.

---

67 Vgl. Beck: „Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären“, S. 249 f.

## Schwarzweißabbildungen

- Abb. 1: Emblem Nr. 7, aus Théodore de Bèze: *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus, quarante quatre emblemes chrestiens*, Genf (Laon) 1581.
- Abb. 2: Emblem Nr. 1, aus Théodore de Bèze: *Les vrais pourtraits des hommes illustres*, a.a.O.
- Abb. 3: Emblem Nr. 42, aus Théodore de Bèze: *Les vrais pourtraits des hommes illustres*, a.a.O.
- Abb. 4: Catharina Regina von Greiffenberg, Kreuzgedicht *Über den Gekreuzigen Jesus*, aus dies.: *Geistliche Sonnette, Lieder und Gedichte zu Gottseeligem Zeitvertreib*, Nürnberg (Endters) 1662.
- Abb. 5: Caterina Regina von Greiffenberg, Kreuzgedicht *Über den Gekreuzigen Jesus* (Autograph), vor 1662, Pegnesen-Archiv, C.404.2.12.
- Abb. 6: Peeter Snayers, Übergabe von Breda, 1639, Madrid, Museo del Prado.
- Abb. 7: Jacques Callot, Karte mit der Belagerung von Breda, Antwerpen (Plantin-Moretus) 1628. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
- Abb. 8: Abraham und Melchisedech, um 435, Rom, Santa Maria Maggiore (Mosaik der Südwand des Mittelschiffs).
- Abb. 9: Bernard Salomon, Abraham und Melchisedech, Holzschnitt, aus Claude Paradin: *Quadrins Historiques de la Bible*, Lyon 1553, S.32.
- Abb. 10: Concordia, Holzschnitt, aus Andrea Alciati: *Emblematum liber*, Antwerpen (Plantin) 1577, S.186.
- Abb. 11: Concordia, Holzschnitt, aus Andrea Alciati: *Emblematum liber*, Paris (Wechel) 1542, S.9.
- Abb. 12: Wie Melchisedech dem Abraham Brodt und Wein fürträgt, Holzschnitt, aus Christoph Heinrich Kratzenstein: *Kinder- und Bilder-Bibel, oder: Auszug derer Biblischen Historien, welche in auserlesenen Figuren vorgestellt [...]*, Erfurt (Sauerländer) <sup>5</sup>1756, S.15.
- Abb. 13: Andreas Herneisen, Windsheimer Konfessionsbild, 1601, Bad Windsheim, Kirchenmuseum Spitalkirche.
- Abb. 14: Half Crown (Oliver Cromwell), Serie 1649-1660 – The Commonwealth.
- Abb. 15: William Marshall, Frontispiz, *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in His Solitudes and Sufferings. Together with His Majesties Praiers, delivered to Doctor Juxon immediately before His Death*, London 1649.
- Abb. 16: Anthonis van Dyck, Charles I. in drei Ansichten, 1635, The Royal Collection.
- Abb. 17: Pictura des *Per-Verbum*-Emblems, aus Daniel Cramer: *Emblemata sacra*, Teil 2, Frankfurt a. M. (Jennis) 1624, S.77 (Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel M: Th 470).
- Abb. 18: Buchstabenschloss, aus Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1644-1657), 8 Bde., hg. v. Irmgard Böttcher, Nachdruck Tübingen (Niemeyer) 1968-1969, Bd. 1, S.101.
- Abb. 19: Emblem zur dritten Sonntagspredigt, aus Johann Michael Dilherr: *Heilige Sonn- und Festtags-Arbeit*. Nürnberg 1674, S.87 (Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel H: C 321.2° Helmst.).
- Abb. 20: Stefan Lochner, Retabel (geschlossen) für die Kölner Ratskapelle, 1445, Köln, Dom.
- Abb. 21: Stefan Lochner, Retabel (geöffnet) für die Kölner Ratskapelle, 1445, Köln, Dom.
- Abb. 22: Andrea Palladio (Jacopo Sansovino?), Hochaltar, 1534-36, Vicenza, Kathedrale.

- Abb. 23: Schriftretabel (geöffnet, Teilansicht) für die Dornumer Pfarrkirche, 1590-94, Roggenstedde, Pfarrkirche.
- Abb. 24: Vorlage zu einem Kanzelaltar, Zeichnung aus Johann Christian Senckeisen: *Architectur-, Kunst- und Seulenbuch*, Leipzig (Rumpffen) 1707, Nr. XII.
- Abb. 25: Kanzelaltar, 1720, Erlangen, Altstädter Kirche.
- Abb. 26: Sakramentsaltar, 1733, Regensburg, St. Emmeram.
- Abb. 27: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (innere Schauseite/ursprünglich zweite Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 28: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (ursprünglich mittlere Schauseite/erste Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 29: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (ursprünglich äußere Schauseite), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 30: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Rekonstruktion der Rückseite des vollständig geschlossenen Retabels), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 31: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Rückseite), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 32: Lucas Cranach der Ältere, Gesetz und Gnade, 1529, Gotha, Schloss Friedenstein.
- Abb. 33: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (links geschlossen, rechts erste Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 34: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (geschlossene Ansicht links, Detail), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 35: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (erste Öffnung rechts, Detail), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 36: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Schriftzone der dritten Tafel der ersten Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 37: Lucas Cranach der Ältere, Altarretabel (Schriftzone der vierten Tafel der ersten Öffnung), 1539, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 38: Barocker Umbau des Schneeberger Hochaltars, 1712, mit Madonna von Michael Pacher, 1496, Schneeberg, Pfarrkirche.
- Abb. 39: Johann Fischer von Erlach, Hochaltar, 1709, Salzburg, ehem. Franziskanerkirche.
- Abb. 40: Joseph Wright of Derby, Die Schmiede, 1771, Derby, Derby Museum and Art Gallery.
- Abb. 41: Camillo Procaccini, Anbetung der Hirten, um 1600, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
- Abb. 42: Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768, London, National Gallery.