



## Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens

**B**apst Sixtus der vierd hat ge / macht in einer seiner kranckheit / dis gebet von unser lieben / frawen hir jn geschriben stet / und bestet davon gegeben / allen menschen als offt sy das / sprechen mit andacht aylff / tavsent jar ablas.« Diese Inschrift auf den Rückseiten der Außenflügel eines um 1490/95 entstandenen Altartriptychons verspricht allen Gläubigen 11.000 Jahre Ablass, wenn sie das auf der Mitteltafel festgehaltene Mariengebete des Papstes Sixtus IV. nachsprechen (*Kat. 396, Abb. 81*). Links neben dem Gebetstext ist kniend der Stifter des Altärchens, Joachim von Oettingen, gezeigt, der zu einer Madonna mit Kind emporblickt. Diese erscheint im Typus der Hodegetria: Die Madonna trägt das segnende Jesuskind auf dem linken Arm, während sie mit der rechten Hand auf das Kind weist. Es handelt sich bei dem Marienbild um eine verkleinerte Replik des Gnadenbildes in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, dem wundertätige Kräfte zugeschrieben wurden<sup>1</sup>. Zur kultischen Verehrung des Werkes führte insbesondere die legendenhafte Entstehungsgeschichte, derzufolge es auf ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Urbild der Gottesmutter zurückgeht. 1478 bestätigte Papst Sixtus IV. das Gnadenbild als authentisches Lukasbild, um den Rang der von ihm seit 1472 erneuerten Kirche zu heben.

### Mittelalterliche Heilsvermittlung

Das Triptychon des Germanischen Nationalmuseums entstand im Umkreis Hans Holbeins d. Ä. in Augsburg. Die geöffneten Flügel zeigen links die hl. Katharina, rechts die hl. Barbara. Auf den geschlossenen Außenseiten ist die Verkündigung an Maria zu sehen. Die Kopie des römischen Vorbildes partizipierte an der kultischen Bedeutung des Originals, das als authentisches Bild Mariens diese selbst vertrat und deren Heilkraft in den Augen der Gläubigen an den Betenden weitergab. Die Verehrung von Heiligen und Gnadenbildern war integraler Bestandteil katholischer Frömmigkeit. Martin Luther und andere Reformatoren sahen darin die Gefahr des Götzendienstes. Sie wandten sich gegen zunehmende Auswüchse der Marien- und

<sup>80</sup> Zwei Flügel eines Pestaltars aus dem Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm, Martin Schaffner, Ulm, um 1513/14



81 Triptychon mit Kopie der Gnadenmadonna von S. Maria del Popolo in Rom, Augsburg, um 1490/95

Heiligenverehrung und kritisierten die Anbetung von Bildwerken sowie die daran geknüpften Wundererwartungen. Beide Aspekte bildeten einen wichtigen Ausgangspunkt der Reformation<sup>2</sup>.

Anstoß nahmen die Reformatoren auch an der Praxis des Ablasswesens. Ablässe, wie sie etwa vom Augsburger Triptychon versprochen wurden, stellten dem mittelalterlichen Menschen die Möglichkeit in Aussicht, die Qualen des Fegefeuers zu reduzieren. Der Papst besaß die Befugnis, den Gläubigen mittels Ablassbriefen ihre Fegefeuerstrafen zu verkürzen oder zu erlassen, wenn sie ihre Sünden beichteten und dies mit guten Werken verbanden (*Kat. 423, Abb. 82*). Als angemessene Bußleistungen erachtete die Kirche etwa religiöse Stiftungen. In den Jahrzehnten vor der Reformation nahm der Ablasshandel enorme Ausmaße an und entwickelte sich zu einem zentralen Instrument der Heilsmittlung, wobei die zunehmende Kommerzialisierung der Ablassgewährung den Kerngedanken des göttlichen Gnadenaktes ad absurdum führte. So diente der Ablasshandel etwa dazu, den Bau des Petersdomes in Rom zu finanzieren.

### Reformatrische Bildkritik

Luther polemisierte gegen den Ablasshandel, wandte sich aber auch gegen die Vorstellung, dass der sündige Gläubige Gott durch Stiftungen von Gemälden und Bildwerken gnädig stimmen könnte. Die Kritik der Reformatoren bezog sich nicht nur

auf die finanzielle Instrumentalisierung von Ablässen, sondern auch darauf, dass sich der Papst als Obrigkeitsinstanz anmaßte, die Gnade der Vergebung nach menschlichem Ermessen administrativ verteilen und damit Gottes Gerechtigkeit vorgreifen zu können. Nach Luthers Verständnis blieb es allein Gottes Gnade vorbehalten, dem reuigen Sünder zu vergeben. Die Buße für begangene Sünden wurde als eine Frage der frommen Haltung des Menschen angesehen – eine Angelegenheit allein zwischen dem gläubigen Individuum und Gott.

Anlass zur dezidierten Beschäftigung mit der Rolle des Bildes war für Luther der von Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, initiierte Bildersturm in Wittenberg 1522<sup>3</sup>. Luther selbst verdammt religiöse Bilder nicht, sondern nur ihren Missbrauch. Seiner Ansicht nach gehörten sie zu den *Adiaphora*, den ethisch neutralen, nicht heilsnotwendigen Dingen. Erst ihr falscher Gebrauch führe zur Sündhaftigkeit. Er wies bildlichen Darstellungen eine didaktisch-katechetische Funktion zu, da sie der Veranschaulichung der biblischen Quellen, der Erinnerung und als Sinnbilder dienen konnten. Dem Kunstwerk kam somit die Aufgabe der Unterweisung zu<sup>4</sup>. Mit der alten Tradition, die dem christlichen Bild einen eigenen Heilscharakter zuerkannte, brach Luther hingegen<sup>5</sup>. Seine Auseinandersetzung mit der Thematik führte zu der Schrift »Ain Sermon von den Bildnussen«, die 1522 von Jörg Nadler in Augsburg herausgegeben wurde (*Kat.* 421, *Abb.* 486).

## Katholische Bildthemen

Die emotionale Seite der spätmittelalterlichen Andachtspraxis dokumentieren etwa Einzeldarstellungen des nackten Jesuskindes (*Kat.* 374, *Abb.* 83). In der naturgetreuen Gestaltung des Kleinkindes drücken sich die Freude über die Menschwerdung Gottes und die durch seinen späteren Opfertod gewährte Gnade aus. Die Nacktheit der Figuren ist als Zeichen der menschlichen Natur Christi zu verstehen; die in der Hand gehaltene Kugel zeichnet das Kind als Weltenheiland aus. Nicht nur im Rahmen der privaten Andacht, sondern auch als Zentrum geistlicher Weihnachtsspiele fanden Figuren dieser Art häufig Verwendung. Das Motiv der Heilstreppe gehört zu den spezifisch altkirchlich geprägten Bildthemen, die in vorreformatorischer Zeit weit verbreitet waren. Ein Beispiel dafür ist das Epitaph des Geistlichen Jakob Udemann von Erkelenz, das um 1500 in Köln entstand (*Kat.* 370, *Abb.* 84). Wie viele seiner Zeitgenossen bedachte Udemann ein Kloster mit seiner Stiftung. Die Motivwahl des Meisters der Heiligen Sippe verdeutlicht die Popularität der Vorstellung von einer Jenseits-Fürsorge, die im Sinne einer »Heilstreppe« von der Fürbitte der Heiligen für die Menschen bei Gott ausgeht. Die

82 Päpstlicher Ablassbrief, Rom (?), 1515





83 Jesuskind, Köln, um 1500

obligaten Stufen sind komprimiert in der Mandorla dargestellt und um die weitere Fürbitte des Schutzpatrons, des hl. Bernhard, ergänzt. Er befindet sich wie der Stifter außerhalb der Mandorla in einer Landschaftsszenerie. Die Interzession, das heißt die Fürbitte, erfolgt stufenweise von dem Heiligen zu Maria, die sich an ihren Sohn wendet, indem sie auf ihre Brust als Zeichen ihrer Mutterschaft weist. Christus wiederum präsentiert Gottvater seine Wundmale.

Bereits die bernhardinische Theologie des 12. Jahrhunderts setzte sich mit der Fürbitte als progressives Stufensystem und als Heilstreppe auseinander. Gleichzeitig in Wort und Bild wurde Letztere erstmals im 14. Jahrhundert im »Speculum Humanae Salvationis« (Heilsspiegel) dargestellt und entwickelte sich zu einem der zentralen Bildthemen des Spätmittelalters<sup>6</sup>. Die Basis der Interzession bildete die im Hochmittelalter gesteigerte Verehrung Mariens als »mediatrix«, also als Vermittlerin, und als »regina misericordiae« im Sinne

der Schutzmantelmadonna<sup>7</sup>. Luther missfiel an dieser Konstruktion, dass – wie beim Ablasswesen – die Gnade der Vergebung von Gott gewissermaßen erzwungen werde. Auch empörte er sich wie andere Vertreter der Reformation über die Vorstellung von der Mitwirkung Mariens am Erlösungswerk und verurteilte ausdrücklich Bilder der Interzession und der Schutzmantelmadonna. Nach protestantischer Ansicht sollte Maria nicht als Gnadenmittlerin verehrt werden, sondern als Vorbild im Glauben und Repräsentantin der Barmherzigkeit Gottes.

Das Thema der Heilstreppe begegnet auch auf Martin Schaffners Pestaltar aus dem Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm (*Kat.* 372, *Abb.* 80). Einst verschlossen die beiden in Nürnberg bewahrten Flügel einen Altarschrein. Das Werk lässt sich auf die Zeit um 1513/14 datieren. Geweiht war der Altar möglicherweise den beiden im Mittelalter sehr populären, gegen die Pest angerufenen Heiligen Sebastian und Rochus, die auf der rechten Tafel dargestellt sind. In narrativer Weise veranschaulicht Schaffner, wie die Pest als apokalyptisches Strafgericht über die Menschen hereinbricht. Die Seuche wird im Alten Testament als Strafe Gottes gewertet; im Neuen Testament gilt sie als Vorbotin des Jüngsten Gerichts (Offb 18, 21). Auf archaischen Vorstellungen basiert die Verbildlichung des göttlichen Zorns in Form von Pfeilen, welche die Menschheit treffen. Maria erfüllt auch hier die – in reformatorischen Kreisen abgelehnte – Funktion der Schutzmantelmadonna: Sie behütet Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände. Schaffners Pestaltar zeigt die um 1500 wiederholt auftretende Kombination der Fürbitte Mariens und des Schmerzensmannes mit dem zürnenden, Pfeile schleudernden Gottvater<sup>8</sup>. Dabei ist das Bitten von Erfolg gekrönt: Es bewirkt, dass die Pfeile brechen oder ihr Ziel verfehlen.

## Die Entwicklung reformatorischer Bildthemen

Gegenüber dem Modell der Fürbitte bestand das zentrale Anliegen der lutherischen Theologie im direkten Bezug des Gläubigen zu Gott. Diese Haltung findet sich tendenziell bereits in vorreformatorischen Darstellungen wie bei dem Fragment aus dem ehemaligen Birgittenkloster Maihingen bei Nördlingen (*Kat. 373, Abb. 85*). Es zeigt die heilige Birgitta vor dem Kreuzifixus und den Stammbaum der Ordensstifter auf der Außenseite. Der originale Zusammenhang dieser um 1520 von Hans Schäu- felein geschaffenen Tafel ist ungeklärt<sup>9</sup>. Die doppelseitige Bemalung spricht allerdings für ihre Verwendung innerhalb eines Flügelaltars.

In Andachtshaltung steht die heilige Birgitta mit einer brennenden Kerze vor dem wundenübersäten gekreuzigten Christus. Die Legende besagt, dass sie heißes Wachs auf ihren Arm träufelte, um der Leiden Christi am Kreuz durch persönliches Nachvollziehen teilhaftig zu werden. In ihren Schriften nahm die 1373 verstorbene Heilige



84 Epitaph des Geistlichen Jakob Udemann van Erkelenz, Meister der Heiligen Sippe, Köln, um 1500

die Kritik der Reformatoren am moralischen Zerfall der Kirche in Teilen vorweg. Damit schuf sie die Grundlage für zahlreiche Vorschläge einer Kirchenreform Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Zustand der Kirche um das Jahr 1520 verlieh ihren Aufzeichnungen eine außerordentliche Aktualität.

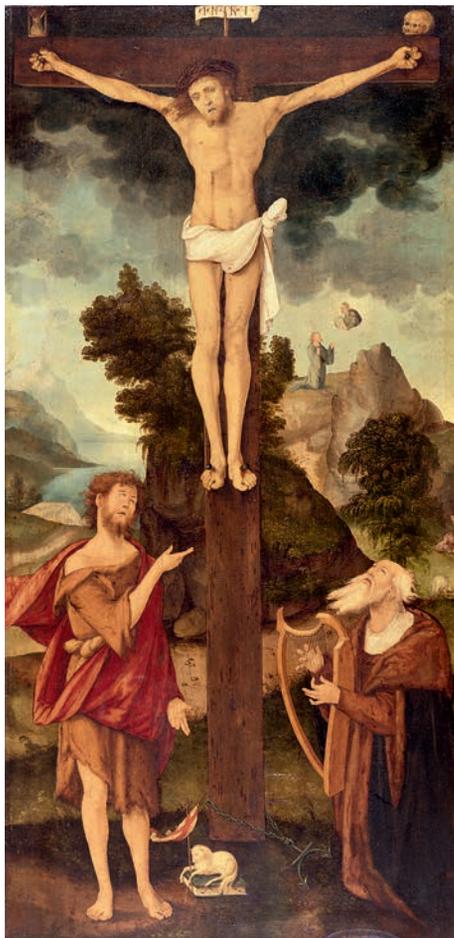
Ebenfalls von Schäufelein stammt die Darstellung Christi am Kreuz mit Johannes dem Täufer und König David (*Kat. 371, Abb. 86*). Die wohl in Augsburg gemalte Tafel ist 1508 datiert, könnte aber auch erst um 1520 entstanden sein<sup>10</sup>. Ihre ursprüngliche Funktion ist nicht geklärt; möglicherweise war sie für das Birgittenkloster Maria Maihingen bestimmt. Der Maler bedient sich eines für die vorreformatorische Zeit ungewöhnlichen Bildprogramms. Dargestellt ist nicht nur das Ereignis der Kreuzigung, sondern die Deutung des Geschehens im Rahmen der Heilsgeschichte, die mit der im Hintergrund erkennbaren Übergabe der Gesetzestafeln an Moses beginnt. Anstelle von Maria und dem Evangelisten Johannes stehen unter dem Kreuz Johannes der Täufer, der Christus als Lamm Gottes bezeichnete, und König David, aus dessen Stamm den Propheten zufolge der Messias hervorgehen sollte. Das Lamm mit der Kreuzfahne symbolisiert den durch Christi Opfer errungenen Sieg über Tod und Teufel. Das Buch bezieht sich vermutlich auf die Schriften der Propheten wie auch auf die Apokalypse des Johannes. Die Todes- und Vanitassymbole Sanduhr und Totenschädel haben mahnende Funktion und verweisen auf die Notwendigkeit des Opfers Christi. Die Hirten am Fuß des Berges rufen die Szene der Verkündigung an die Hirten in Erinnerung, bei der die Gnade Gottes in der Geburt Christi verheißen wird. Bei dem Gemälde handelt es sich um eines der Kreuzigungs-

85 Die hl. Birgitta vor dem Kruzifix, Fragment aus dem Birgittenkloster Maihingen, Hans Schäufelein, Nördlingen, 1520



bilder der vorreformatorischen Phase, die den späteren lutherisch-protestantischen Allegorien unmittelbar vorausgingen. Die Tafel illustriert Christi Sieg über den Tod und thematisiert die Hoffnung und Sicherheit im Glauben an den Gekreuzigten. Sie nimmt damit Gedanken vorweg, die in Luthers Lehre von der Rechtfertigung des sündigen Menschen allein durch die Gnade Gottes und den Glauben an Christus formuliert sind.

Die Tendenz zu einer neuartigen Ikonographie manifestiert sich auch im Bildnis eines Geistlichen vom Meister des Angerer-Bildnisses (*Kat. 398, Abb. 87*), der um 1519/21 in und um die alte Südtiroler Bischofsstadt Brixen tätig war. Mit zum Gebet gefalteten Händen wendet sich ein im Dreiviertelprofil dargestellter Geistlicher dem Gekreuzigten zu, der in Form eines kleinformatigen Kruzifixes präsent ist. Auf dem Spruchband über dem Dargestellten ist eine lateinische Anrufung zu lesen, die an den hebräischen Gebetstext »Gott hilft. Erweise Dich mir als der Erlöser« anspielt. Das Gebet gibt der Hoffnung auf die Erlösungskraft Jesu Ausdruck und deutet vielleicht an, dass der Dargestellte humanistisch-philologisch gebildet und der althebräischen



Sprache mächtig war, zu deren Rezeption im deutschen Sprachraum der Humanist Johannes Reuchlin durch die Übersetzung des Alten Testaments wesentlich beigetragen hatte<sup>11</sup>.

Die Komposition des Gemäldes steht im Gegensatz zur vielfigurigen Fürbitte mittelalterlicher Andachtsbilder. Bildbetrachter und Porträtfigur schauen gemeinsam auf den Erlöser, dessen Kreuzestod bei der privaten Gebetsübung vor solchen Bildwerken gedanklich nachvollzogen wurde. Im Unterschied zu spätmittelalterlichen Darstellungen erscheint nicht der Stifter als Betender in einer Darstellung der Kreuzigung Christi, sondern das Gemälde zeigt das private Gebet eines Geistlichen vor einem in seinem Besitz befindlichen Bildwerk. Die Datierung 1519 auf der Brüstung und die Nennung des Alters des Porträtierten bekunden den dokumentarischen Charakter des Bildnisses.

### Lucas Cranachs Allegorie auf Gesetz und Gnade

Häufig wird Lucas Cranachs d. Ä. Allegorie auf Gesetz und Gnade als bildliche Quintessenz der lutherischen Lehre bezeichnet (*Kat.* 399, *Abb.* 88). Indizien bezüglich der Ratgeberschaft führen mit der Person Philipp Melanchthons in das direkte geistige Umfeld Luthers. Melanchthon selbst berichtet in einem Briefwechsel mit Johann Stiegel von Gesprächen mit Cranach über das Gemälde<sup>12</sup>. Neben diesem Gedankenaustausch mit den Reformatoren konnte sich der Maler auch auf Vorläufer stützen, als er das Thema nach 1529 gestaltete<sup>13</sup>.

Bei der Darstellung handelt es sich um die wohl bekannteste Wiedergabe der protestantischen Lehre und damit um ein biblisch-katechetisches Lehrbild im Sinne Luthers. In allgemeinverständlicher Weise setzt die Bildkomposition die lutherische Überzeugung von der Rechtfertigung des Menschen allein aus dem Glauben (*sola fide*) und der Gerechtigkeit Gottes allein aus Gnade (*sola gratia*) um. Cranach griff dabei auf spätmittelalterliche Bildelemente zurück, etwa auf die antithetische Gegenüberstellung von ewiger Verdammnis und ewigem Leben. Reformatorischen Vorstellungen folgend veränderte er die tradierten Bildmotive, um den Fokus auf den Erlösungsgedanken zu lenken<sup>14</sup>. Die zentrale Position des Gekreuzigten ist zugunsten der Konfrontation von Szenen aus dem Alten mit solchen aus dem Neuen Testament aufgegeben. Paulus folgend wird das im Alten Testament formulierte Gesetz Mose als nicht ausreichende Voraussetzung verstanden, die Gnade Gottes zu erlangen. Der Apostel erkannte die auf den Propheten zurückgehenden Vorschriften als nur äußerliche Bedingung, die ohne die innerliche Annahme des Glaubens an den erlösenden Kreuzestod Christi nutzlos seien.

86 Christus am Kreuz mit Johannes dem Täufer und König David, Hans Schäußlein, Augsburg, 1508

87 Geistlicher im Gebet vor dem Kruzifix, Meister des Angerer-Bildnisses, Brixen, 1519



Die linke Bildhälfte der wohl schon im frühen 19. Jahrhundert in zwei Teile zerlegten Tafel zeigt als zentrales Motiv die Verbannung Adams aus dem Paradies. In Folge des im Hintergrund dargestellten Sündenfalls treiben ihn Tod und Teufel dem Höllenfeuer zu. Über allem thront auf der Weltkugel der Weltenrichter. Moses, der die Gesetzestafeln hält, bespricht das Geschehen mit einer Gruppe von Propheten aus der Sicht des Alten Bundes. Sie stehen unter einem Baum, der auf ihrer Seite verdorrt erscheint. Im Kontrast dazu ist der Bereich der in die rechte Bildhälfte ragenden Baumkrone üppig begrünt. Darunter erläutert Johannes der Täufer dem sündigen Adam die neuteamentliche Erlösungsperspektive. Er weist mit der Linken auf das zentrale Motiv dieser Bildhälfte, den gekreuzigten Christus. Der Blutstrahl aus dessen Wunde verbindet Christus mit Adams Herz, begleitet von der Taube des Heiligen Geistes. Details wie das Lamm symbolisieren den Opfertod Christi, die Kreuzfahne versinnbildlicht seinen Sieg. Die eherne Schlange im Hintergrund ist als alttestamentliche Präfiguration des Gekreuzigten zu lesen. In weiteren Szenen werden verschiedene Stufen des Heilsweges – Sündenfall und Erlösung, Tod und ewiges Leben – einander gegenübergestellt.

88 Allegorie auf Gesetz und Gnade, Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Wittenberg, nach 1529

Luther befürwortete die Verwendung von Bibelziten im Kontext der Bildgestaltung. Auch hier ergänzen sie – leider teilweise übermalt – den unteren Bereich des Gemäldes. Die Bildmotive fungieren so als Illustration von Bibelstellen. In der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. entstanden mehrere Versionen des Bildthemas; die ältesten Fassungen befinden sich heute in Prag und Gotha<sup>15</sup>. Die Prager Variante ist direkt





89 Allegorie der christlichen Heilswahrheit, Peter Dell d. Ä., Würzburg, 1534

bezeichnet mit »Gesecz« und »Gnad«. Sicherlich trug die Wiedergabe der Komposition in einem Holzschnitt zu ihrer Verbreitung und Popularität bei. Das Thema wurde von zahlreichen Künstlern aufgegriffen, so auch 1535 von Georg Lemberger (*Kat. 400, Abb. 481*). Wie dieses Beispiel verdeutlicht, gelangten einmal gültige protestantische Bildfindungen immer wieder zur Ausführung<sup>16</sup>.

### Verbreitung reformatorischen Gedankengutes

Protestantische Allegorien des christlichen Heilsweges fanden auch in die plastischen Künste Eingang. Peter Dell d. Ä. schuf 1534 mit seinem von graphischen Elementen geprägten Relief aus gebeiztem Ahornholz ein Sinnbild des Lebens als gefährvolle Schiffsreise, die der einzelne Mensch im Schutz des Glaubens jedoch sicher übersteht (*Kat. 401, Abb. 89*). Der Künstler modifizierte mit der alten Lehre verbundene Motive im Sinne eines protestantisch ausgerichteten Bildes propagandistischen Charakters. Dabei bezog er Bibelzitate in die Gestaltung mit ein, um den Aspekt der Heilsgewissheit zu betonen. Zwei um 1590 in Südschleswig entstandene, farbig gefasste Reliefs aus Lindenholz kombinieren die Darstellung des Jüngsten Gerichts mit der alttestamentlichen Vision des Ezechiel und führen damit eine typisch protestantische Motivverbindung vor (*Kat. 402, Abb. 90*). Die Vision erfährt eine humanistische Auslegung, derzufolge Gott kein Interesse an der Verdammung der Sünder hat, sondern vielmehr auf deren Rückführung in den Zustand der Gnade hinwirkt<sup>17</sup>.

Nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch diverse andere Medien wurden zur Verbreitung des protestantischen Glaubens herangezogen, vorallem graphische Werke und Medaillen, die besonders leicht vervielfältigt werden konnten. So zeigt die polemische Flugschrift mit dem Titel »Triumphus Veritatis« aus dem Jahr 1524 die Ausbreitung der protestantischen Lehre allegorisch als Triumphzug Christi und der Reformatoren (*Kat. 424, Abb. 109*). Letztere bringen dem Volk die Heilige Schrift, während die Gegner der Reformation als Gefangene erscheinen. Viele Medaillen mit religiösen Themen beschäftigen sich mit dem Prinzip der Rechtfertigung durch den Glauben. Aufgrund ihrer Doppelseitigkeit ermöglichen sie in besonderer Weise die von den Protestanten bevorzugte theologische Gegenüberstellung von Antithesen wie Sündenfall und Erlösung, Gesetz und Evangelium. Dargestellt wird der kausale Zusammenhang der heilsgeschichtlichen Ereignisfolge des Alten und Neuen Testaments vom Sündenfall bis zum Kreuzestod des Erlösers. So verband der Leipziger Medailenschneider Hans Reinhart 1536 die Motive von Sündenfall und Kreuzigung (*Kat. 410, Abb. 91*). Durch den erläuternden Text wird die nach protestantischer Überzeugung zentrale Bedeutung der Schrift und des Wortes im Sinne des Verweises auf das Evangelium betont. Die ursprünglich dem humanistischen Kontext entstammenden typologischen Medaillen wurden somit zur Formulierung zentraler reformatorischer Anliegen genutzt.

Durch die Reformation wandelte sich der tradierte Bildgebrauch. Bisher populäre Motive wie Heiligendarstellungen, Schutzmantelmadonnen oder Interzessionsbilder wurden von protestantischer Seite teilweise abgelehnt, teilweise modifiziert. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Künstler aller Veränderung zum Trotz vielfach an mittelalterliche Bildtraditionen anknüpften<sup>18</sup>. Luther setzte sich für einen pragmatischen, didaktisch ausgerichteten Umgang mit bildlichen Darstellungen ein und akzeptierte sie als »Merkbilder« und Erinnerungshilfen.



90 Vision des Ezechiel,  
Südschleswig, um 1590



91 Medaille mit Sündenfall und Kreuzigung, Vorder- und Rückseite, Hans Reinhard d. Ä., Leipzig, 1536

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Kolb 1984. – Röckelein 1990. – 2 Vgl. Hölscher 2005. – 3 Scribner 1990. – 4 Strohmaier-Wiederanders 2003, bes. S. 43–51. – Belting 1990, S. 520–522. – Kühne 1993. – Andersson 1981. – Ratschow 1964/1966. – Haebler 1957. – 5 Vgl. Strohmaier-Wiederanders 2003, bes. S. 43–52. – Brückner 2007, S. 14–19. – Kaufmann 2002. – Michalski 1993. – 6 Goldberg/Scheffler 1972, S. 454–455. – 7 LCI 1970, Bd. II, 1970, Sp. 346–352. – Tappolet 1962, S. 99, 149. – 8 LCI 1970, Bd. II, 1970, Sp. 351–352. – 9 Hierzu zusammenfassend Metzger 2002, S. 391. – 10 Metzger 2002, S. 175, datiert das Bild um 1520, womit es eine frühe Formulierung lutherischen Gedankengutes darstellen würde. – 11 Dieter Koeplin in: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 368. – 12 Schuchardt 1851/1871, Bd. I, S. 81. – Vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, S. 114. – 13 Vgl. Reinitzer 2006. – 14 Thümmel 2002. – 15 Schulze 2004. – 16 Hübner 2007. – 17 Pohlmann 2008. – 18 Vgl. Stirm 1977.