

Sehen, Hören, Lesen

Medienvielfalt und Frömmigkeit

**„Wenn man gleich dauon singet und saget,
klinget und predigt, schreibt und lieset,
malet und zeichent [...].“**

(WA 10/II, S. 458,30–32)

Die Verkündigung der biblischen Botschaft ist ein multimediales Ereignis, das im Gesang, dem gesprochenen und geschriebenen Wort wie auch in der bildenden Kunst seinen Ausdruck findet – ein Umstand, dessen sich bereits Martin Luther bewusst war, als er das Vorwort zum *Passional* verfasste, der ersten evangelischen Bilderbibel, die erstmals 1529 als Anhang zu seinem *Betbüchlein* publiziert wurde. Was jedoch auf den ersten Blick wie eine basale Feststellung anmuten mag, war zur Entstehungszeit des *Passionals* keinesfalls unumstritten und ist auch im Blick auf den lutherischen Protestantismus erst in jüngerer Zeit zunehmend in den Fokus der Forschung getreten: Während es nicht an Beiträgen mangelt, die die katholische Frömmigkeitskultur der Frühen Neuzeit als besonders sinnensfreudig beschreiben und dabei stets auf die affektive Dimension der (privaten) Gebets- und Andachtspraxis einerseits wie auch die kalkulierte, theatralische Verzahnung von Bild und Liturgie im Kirchenraum andererseits verweisen, eilte dem Luthertum lange Zeit der Ruf voraus, einer eben solchen zumindest skeptisch, wenn nicht gar ablehnend gegenüberzustehen.

Dabei lässt sich das bis in die 2000er Jahre dominierende Narrativ folgendermaßen zusammenfassen: Beginnend mit Luther selbst, seien die Reformatoren darum bemüht gewesen, „die Kirchenbräuche von überflüssigen, äußerlichen Zeremonien zu reinigen“ und „dekorativen Pomp, Bilder und Weihrauch aus dem Sakralraum zu verbannen“, um die „unsichtbare Wahrheit und Präsenz des ewigen Gottes [...] verbal zu bezeichnen, zu erklären und innerlich erfahrbar zu machen“ (Brossette 2002, S. 49). Ergebnis dieser Bemühungen sei eine „anti-rituelle Struktur des protestantischen Sakralkultes, der eine Aufmerksamkeit des Ohres, nicht der Augen“ (Schütte 1995, S. 424) fordere – resultierend aus dem Umstand, dass der „Primat des Wortes vor aller zeichenvermittelten sinnlichen Erkenntnis [...] Kernstück von Luthers Lehre“ (Berns 1995, S. 167) gewesen sei. Katholischer Sinnlichkeit stand innerhalb dieses Horizonts ein protestantischer Dreiklang aus Entsinnlichung, Entemotionalisierung und Entästhetisierung gegenüber, der seine deutlichste Ausformulierung in den reformierten Konfessionskulturen gefunden und sich der Wortzentriertheit des Wittenberger Reformators sowie der Theologen in seiner Nachfolge zu verdanken habe: „Und ist Christi Reich ein hoer Reich, nicht ein sehe Reich. Denn die augen leiten und füren uns nicht dahin, da wir Christum finden und kennen lernen sondern die ohren müssen das thun“ (WA 51, S. 11,29–32), so die vielzitierte – und dabei irreführend aus ihrem Kontext gelöste (Wegmann 2011, Steiger 2018) – Aussage, die Luther 1545 in Merseburg getätigt hatte und in Glaubensfragen das menschliche Ohr zum alles entscheidenden Sinnesorgan zu erklären schien.

Wie die jüngere Forschung zu Recht angemerkt hat, wurde auf diese Weise ein recht eindimensionales Bild geschaffen, innerhalb dessen der Protestantismus als „unsinnlich und abstrakt“ auftrat, „konzentriert auf das Wort Gottes, das sich allenfalls musikalisch umrahmen lässt“ (Laube 2007, S. 195). Grundlage war dabei

stets die der reformatorischen Bewegung zugeschriebene Tendenz hin zu einer „stärker schriftbezogenen und kognitiven Frömmigkeit“ (Hamm 2000, S. 488): Luthers Beharren darauf, dass der Heiligen Schrift in Lehr- und Glaubensfragen die alleinige Autorität zukomme und das Wort Gottes von allen Menschen gehört, gelesen *und* verstanden werden solle; die fundamentale Überzeugung, dass sich der allein rechtfertigende Glaube einzig der Verkündigung des Evangeliums, dem *verbum externum*, verdanke (Römer 10,17) – all dies trug dazu bei, dass das Luthertum konsequent ‚vom Wort her‘ gedacht und betrachtet wurde. Das bedeutete, dass innerhalb dieses Deutungsrahmens nicht nur die oftmals reich ausgestatteten lutherischen Kirchenräume zu reinen ‚Predigträumen‘ avancierten, in denen das Wort von der Kanzel auf das passive, durch Prediger und Katecheten ‚gedrillte‘ Publikum herabschallte oder von diesem durch den Gesang rezitiert wurde. Auch die bildliche Ausstattung selbst, ob in den Kirchen oder in den Bibeln und Erbauungsbüchern, wurde zum Vehikel des biblischen Textes und Medium der Didaktik, zum Buchstaben, Wort oder gar Satzzeichen erklärt. Die Bilder wurden demnach im Luthertum der ihnen eigenen Wirkmacht beraubt, waren hier ‚dem Schriftwort untergeordnet‘, erfüllten als ‚schriftgetreue‘ Illustrationen primär einen belehrenden Zweck und sollten „mehr lesend denn durch die Affekte der Sinne“ (Belting 2002, S. 19) aufgenommen werden. *Wenn* dem Bild hier noch eine Autorität zugesprochen wurde, so doch eine geliehene – „geliehen aus dem Wort“ (Belting 1990, S. 523).

Eingedenk des lutherischen Selbstverständnisses ist ein solcher Ansatz ‚vom Wort her‘ natürlich richtig und soll hier auch nicht aufgegeben werden. Zweierlei sei jedoch vorausgeschickt, bevor im Folgenden ein näherer Blick auf die vielfältigen Rezeptionsformen biblischer Motive im Luthertum der Frühen Neuzeit gerichtet wird: Zum einen beginnt die Schwierigkeit bereits damit, dass der Begriff des ‚Wortes‘ auch für die Reformatoren nicht eine bloße Aneinanderreihung von Buchstaben oder die auf der Kanzel genutzte Sprache, sondern eine allumfassende Botschaft bezeichnet, die in der Bibel lesbar niedergeschrieben stehen mag, deren Kern sich dem Einzelnen allerdings allein durch das Wirken des Heiligen Geistes auch als ‚wahr‘ offenbart, womit der Glaube gerade keine individuelle, kognitive Eigenleistung des Menschen ist. Wer etwa, so Luther, Gottes „[D]is ist meyn lieber son, an wilchem ich eyn wolgefallen hab“ (Matthäus 3,17) lediglich ‚wörtlich‘ verstehe, die Taufe Jesu aber nicht im Herzen als liebende Zuwendung Gottes zum Menschen erfasse, lasse das göttliche Wort „ym Buch liegen odder auff dem papyr stehen“ (WA 20, S. 229,24). Auch der Umstand, dass der Reformator im Zuge seiner Auslegung von 2. Korinther 3,6 („non in litera, sed in spiritu“) eine kraft- und wirkungslose Predigt mit dem Buchstaben im Buch vergleicht („wort ym maul vnd buchstaben im buch“, WA 34/II, S. 162–165) und sie darin dem Gesetz zuordnet, da sie zwar das Wort ‚lehre‘, aber die Herzen nicht erreiche, überrascht vor diesem Hintergrund nicht. Lesen und Hören offenbaren dem Einzelnen das Wahrsein der sich an ihn richtenden evangelischen Botschaft nicht ‚automatisch‘, auch wenn das Gelesene oder Gehörte ‚verstanden‘ und memoriert wurde – ohne den Geist Gottes bleibt der Buchstabe leer und ist auch das Ohr keinem anderen Sinnesorgan überlegen.

Zum anderen, und daran anknüpfend, gilt schon bei Luther, dass es das Wort und seine Verkündigung notwendigerweise auch mit dem Visuellen zu tun haben,

insofern sich der Geist Gottes „an das verbum externum bindet und sich daher auch in sichtbaren Zeichen und Bildern inkarniert“ (Steiger 2002, S. 121). Da Christus als Zentrum der biblischen Botschaft Ebenbild des unsichtbaren Gottes ist (Koloss 1,15) und sich selbst immer wieder des Gleichnisses (und damit des sprachlichen Bildes) bedient, kommt das Evangelium *a priori* nicht ohne die *imago* aus und bedarf auch „die Wortverkündigung der Bild(wort)haftigkeit, da sie den Menschen sonst nicht erreicht“ (ebd., S. 119). Das bedeutet einerseits, dass die Predigt – und dies ist ein besonders unter lutherischen Theologen der Barockzeit beliebter Topos – der in der Heiligen Schrift bezeugten bildhaften Redeweise Gottes nachzueifern und sich dabei (vgl. Galater 3,1) am Gemälde, der Prediger derweil am Maler zu orientieren hat (Steiger 2017). Andererseits bedeutet dies jedoch *auch*, dass das materielle Bild potentiell Teil der Wortverkündigung ist, und dies nicht einfach im Sinne einer ‚buchstabengetreuen‘ Illustration dessen, was das Schriftwort besagt: Vielmehr fungiert es, ähnlich wie die Musik, als Medium, das mittels seiner ganz eigenen Sprache dazu beiträgt, dem Menschen eben jene lebensverändernde Botschaft der Zuwendung Gottes ins Herz zu prägen, auf die nach lutherischem Verständnis die Heilige Schrift zuläuft. Wort und Bild stehen, kurz gesagt, im frühneuzeitlichen Luthertum in keinem Konkurrenzverhältnis. Vielmehr amplifizieren sie sich gegenseitig, hat auch das Bild Anteil an der zu vertiefenden Beziehung zwischen Gott und Mensch und damit seinen festen Platz in der lutherischen Frömmigkeitskultur, innerhalb deren selbstverständlich auch die affektive Dimension eine entscheidende Rolle spielt.

Bibelbild und Gebetspraxis: Von Luthers „Passional“ zu Matthäus Merians „Icones Biblicae“

All dies vorausgesetzt, sei nun der Blick auf die Praxis gerichtet. Luthers einleitend erwähntes *Betbüchlein*, das erstmals 1522 bei Hans Lufft in Wittenberg erschien und 1529 um ein mit 50 Holzschnitten versehenes *Passional* erweitert wurde, bildet hier den geeigneten Ausgangspunkt: Das *Passional* gilt (s. o.) als erste evangelische Bilderbibel, die den Bogen schlägt von der Schöpfungsgeschichte bis zur Aussendung der Jünger. Als „leyen Bibel“ richtete sie sich, wie der Reformator in der Vorrede betonte, an die Kinder und Lateinunkundigen, da diese „durch bildnis und gleichnis besser bewegt werden, die Goettlichen geschicht zu behalten, denn durch blosse wort odder lere“. Dennoch habe er „etlich mehr geschicht aus der Biblia dazu gethan, und sprueche aus dem text dabey gesetzt, das es beides destes sicher und fester behalten werde“. Entsprechend liegt der Schwerpunkt auf den auf der Versoseite platzierten Holzschnitten von der Hand des Meisters der Jakobsleiter, denen auf der Rectoseite die zugehörige, stark gekürzte biblische Passage gegenübergestellt ist. Bild und Text ergänzen sich hier folglich gegenseitig und sollten dem Einzelnen in ihrem Verbund zur tieferen Verinnerlichung der evangelischen

Botschaft dienen, um, wie Luther fortfährt, gegen die allgegenwärtigen teuflischen Umtriebe gewappnet zu sein (WA 10/II, S. 458,18–459,1f.).

Dass Luther den Holzschnittzyklus mit dem Titel des ‚Passional‘ versah, ist dabei nicht unerheblich. Ursprünglich bezeichnete dieser Terminus eine nach dem liturgischen Kalender geordnete, dreiteilige Legendensammlung, zu der neben dem Leben Jesu und der Passionsgeschichte auch das Marienleben sowie die Apostel- und Heiligenlegenden gehörten; im Spätmittelalter firmierte unter diesem Titel dann vornehmlich der dritte Teil, der die Märtyrer- und Heiligenlegenden enthielt – Zusätze, die „der teuffel eyngeworffen“ habe (WA 10/II, S. 375,13). Für den Reformator gab es offenbar nur *ein* ‚Passional‘, das diesen Namen auch verdiente, und das war freilich die Bibel selbst, in die es sich zu vertiefen galt.

Dabei ergibt ein näherer Blick, dass sich Luthers Grundsatz, demzufolge die Heilige Schrift im Leiden Christi ihr Zentrum findet, auch in der Konzeption seiner ‚Laienbibel‘ niederschlug, die eine deutliche Akzentuierung der Passion erkennen lässt. Gleich sechzehn der – qualitativ sehr heterogenen – Holzschnitte sind der Passion gewidmet, den Geschichten des Alten Testaments dagegen elf; die übrigen Holzschnitte stellen Szenen aus dem Leben Jesu sowie dem nachösterlichen Geschehen dar, um schließlich mit der Ankündigung des Jüngsten Gerichts und der Aussendung der Jünger zu enden. Auffällig und programmatisch ist hierbei die Nahtstelle zwischen Altem und Neuem Testament: Ersteres endet im *Passional* mit der Aufrichtung der Ehernen Schlange, stellt dem Holzschnitt jedoch zusätzlich zu Numeri 21,6-9 auch Johannes 3,14f. gegenüber (Abb. 1). Ähnliches gilt für die sich anschließende Verkündigung an Maria; auch hier wird eine auf Christus ausgerichtete Lesart des Alten Testaments in den Vordergrund gerückt, wenn den Worten Gabriels (Lukas 1,30f.) die Prophezeiung Jesajas (Jesaja 7,14) vorangestellt ist. Dem Leser wurde somit am Übergang vom Alten zum Neuen Testament auf recht simple Weise eine Bibelhermeneutik nahegebracht, die auch auf bildlicher Ebene ihre Entsprechung fand: Manche der Holzschnitte weisen deutliche Ähnlichkeiten in Bildkomposition und -aufbau auf, bspw. die Einsetzung des Pessachfestes (Exodus 12,3-7) und das Letzte Abendmahl (Matthäus 26,26-28 u.a.) oder auch die Aufrichtung der Ehernen Schlange und die Kreuzigung. Schon in dieser interpiktorialen Beziehung zeigt sich, dass die Rede von der Illustration zum Zwecke einer besseren Memorierbarkeit biblischer Geschichten (Harjes 2008, S. 82f.) zu kurz greift – selbstverständlich war es Luther darum zu tun, die Gläubigen in einem dezidiert reformatorischen Blick auf die Heilige Schrift zu schulen, wozu sich Bilder bisweilen besser eigneten als ‚blosse wort odder lere‘.

Abb. 1: Passional:
Aufrichtung der Ehernen
Schlange



In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass das *Passional* als Anhang zum *Betbüchlein* publiziert wurde, das keineswegs eine Sammlung vorformulierter Gebetstexte, sondern vielmehr eine elaborierte Einweisung in die Gebets- und Glaubenspraxis bietet (Beyer 2007, Münch 2020). Ursprünglich umfasste diese die Auslegung von Dekalog, Credo, Vaterunser und Ave Maria, einige Psalmen und den

Titusbrief, wurde jedoch ab 1523 sukzessive um mehrere Sermones erweitert, zu denen auch der *Sermon von der Betrachtung des Heiligen Leidens Christi* und der *Sermon von der Bereitung zum Sterben* (beide 1519) gehörten. Es versteht sich von selbst, dass diese Einbettung Konsequenzen für die Rezeption des *Passional* hat: Wenn sich die beiden letztgenannten Sermones wiederholt der Begriffe des ‚Bildes‘, ‚Betrachtens‘ und ‚Einbildens‘ bedienen, die stets auf Christus zu beziehen sind, so bot das *Passional* nun eine geeignete visuelle Grundlage, um das Gelesene in die Tat umzusetzen – von der Theorie zur Praxis, sozusagen. Insbesondere der im *Sermon von der Betrachtung des Heiligen Leidens Christi* im Fokus stehende „Affekt des Erschreckens über die Größe und Schwere der eigenen Sünde“ (Steiger 2005, S. 182) als zentrales Merkmal und Grundpfeiler der Lutherschen Passionsfrömmigkeit konnte somit direkt am Objekt eingeübt werden.

Eingedenk dessen ist es auch kaum überraschend, dass in der Forschung die Vermutung geäußert wurde, die Holzschnitte zur Passionsgeschichte seien von der berühmten *Kleinen Passion* Albrecht Dürers von 1511 inspiriert (Münch 2009, S. 71–73), was sich im Blick auf spätere Ausgaben insofern bestätigt, als etwa in der 1538 bei Hans Lufft gedruckten Ausgabe viele der Bilder tatsächlich durch Kopien der Dürerschen Holzschnitte ersetzt wurden: Wenn Luther in seinem *Sermon* zuerst die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit für ihre Konzentration auf den Zorn über die Juden einerseits und den Affekt der *compassio* andererseits kritisiert, um dann ausführlich die ‚richtigen‘ Affekte der Passionsbetrachtung in den Blick zu nehmen, so folgt daraus für das *Passional*, dass der Gläubige dazu aufgefordert war, auf Basis einer beliebten, allerdings ‚korrigierten‘, neu kontextualisierten und erweiterten Bilderfolge ein Sehen zu erlernen, das gleichsam auf ihn zurückgewendet wurde und ihn in seinem Innersten betraf. Selbst wenn die Bilder also ‚die gleichen‘ blieben, der Blick auf sie blieb es, zumindest im Idealfall, nicht.

Über ihren Charakter als Veranschaulichung biblischer Geschichten und hermeneutischer Grundprinzipien hinaus sind also bereits die Holzschnitte zur ersten evangelischen Bilderbibel auch Gebets- und Meditationsgrundlage und damit vielfältig einsetzbare Medien, die, wie Luther betonte, dazu dienen sollten, „dran furcht und glauben gegen Gott [zu] ube[n]“. Gerade deshalb sprach er sich nicht nur dafür aus, „solche geschichte auch ynn Stuben und ynn kamern mit den spruechen [zu malen], damit man Gottes werck und wort an allen enden ymer fur augen hette“ (WA 10/II, S. 458,25–27): Im selben Jahr, in dem das *Betbüchlein* erstmals gemeinsam mit dem *Passional* veröffentlicht wurde, ließ Luther auch manche der Holzschnitte in die erste Ausgabe seiner bei Joseph Klug in Wittenberg gedruckten *Geystlichen Lieder* einfügen. Damit brachten die Singenden nicht nur die Bilder zum Klingen, indem sie ihnen ‚Stimme‘ verliehen; umgekehrt stellten die Bilder den Gesang auch in den Kontext der Heilsgeschichte. Wenn etwa Luthers *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* die Darstellung des Pfingstwunders voran- oder, wie in der Ausgabe von 1535, gegenübergestellt ist, so dient diese auch hier nicht der bloßen Illustration: Die Jünger sind, bekrönt von der Heiliggeisttaube, um die Muttergottes geschart, die, den Mund leicht geöffnet, ein aufgeschlagenes Buch in ihren Händen hält – so, wie auch der zeitgenössische Betrachter das geöffnete Gesangbuch vor sich hatte. Die im Lied ausformulierte Bitte an Gott, er möge die Herzen der Menschen mit seinem Geist erfüllen, wird kraft dieses medienreflexiven

Moments zum einen den im Bild Dargestellten in den Mund gelegt, womit „[d]ie nothen“ nicht nur, wie Luther es 1532 formulierte, „den text“, sondern auch das Bild „lebendig“ machen (WA.TR 4, Nr. 2545b, S. 518,6f.). Zum anderen reihten sich die Singenden auf diesem Wege in die direkte Nachfolge der Apostel ein, die im ganz wörtlichen Sinne als ‚Vor-Bild‘ zu verstehen sind – mit allen sich daraus ergebenden Ansprüchen an das religiöse Leben des Betrachters.

Kaum deutlicher könnte also zum Tragen kommen, was Luther meinte, als er vom gesungenen, gelesenen *und* gemalten Wort Gottes sprach: Schon 1529 gilt, dass gerade das Zusammenspiel verschiedener Medien der intensiven Pflege der Gott-Mensch-Beziehung dienen sollte und hierfür als geeigneter erachtet wurde als das ‚bloße Wort‘. Die geringe künstlerische Qualität sollte folglich nicht dazu verleiten, den Holzschnitten ihre rezeptionsästhetische Komplexität abzuspochen. Vielmehr zeigt das Beispiel des *Passionals*, dass die reformatorische Druckgrafik stets eines genauen Blicks bedarf – und dies nicht nur, weil sie uns einen aufschlussreichen Eindruck davon vermittelt, wie reformatorische Ideen an den ‚gemeinen Mann‘ gebracht wurden, sondern auch aufgrund des großen Einflusses, den sie auf die weitere Entwicklung der protestantischen Kunst und Frömmigkeitskultur haben sollte. Immerhin blieb Luthers *Passional* nicht ohne Nachfolger: Vielmehr wurde mit ihm der Grundstein gelegt für die reiche Tradition der evangelischen Bilderbibeln, die im 17. Jahrhundert ihren künstlerischen Höhepunkt erreichen sollte.

Wie der Terminus vermuten lässt, sind mit ‚Bilderbibeln‘ nicht die illustrierten Bibeln der Frühen Neuzeit gemeint: Während letztere den vollständigen Bibeltext enthalten, in den Holzschnitte, später dann Kupferstiche oder Radierungen eingefügt sind, liegt im Falle ersterer das Augenmerk auf den zumeist ganzseitigen Darstellungen biblischer Szenen, wobei der beigegebene, etwa vier bis acht Zeilen umfassende lateinische und/oder volkssprachliche Text i. d. R. nicht der Heiligen Schrift entstammt, sondern in Gedichtform die dargestellte Passage zusammenfasst, auslegt und kommentiert. Viele der Holzschnitte und Kupferstiche fanden allerdings tatsächlich rasch Eingang in die gedruckten Vollbibeln, beginnend mit den *Biblischen Figuren des Alten vnd Newen Testaments* mit Holzschnitten des Nürnberger Künstlers Virgil Solis, die erstmals 1560 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt publiziert wurden und bis in die Zeit um 1600 „in einer nicht enden wollenden Reihe von Bibeln“ (Schmidt 1962, S. 238) erschienen.

Die zweifelsohne bekannteste Bilderbibel schuf jedoch der aus Basel stammende Matthäus Merian d. Ä. (Wüthrich 2007), der 1625–1627 die *Icones Biblicae* in Frankfurt publizierte, wo er 1623 das Verlagshaus seines Schwiegervaters Johann Theodor de Bry übernommen hatte. Die 233 Radierungen zum Alten und Neuen Testament erschienen, beginnend mit den fünf Büchern Mose, in vier Bänden im Oktavformat und wurden konfessionsübergreifend breit rezipiert. Ob in der Druckgrafik oder in der Malerei, Spuren der *Icones* lassen sich vielerorts bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nachverfolgen (s. u.). Ihre große Popularität verdanken die Radierungen gleichwohl in erster Linie dem Bibeldruck: Anlässlich des Jubiläums der *Confessio Augustana* erschien 1630 bei den Erben Lazarus Zetzners in Straßburg, an die Merian 1629 die Kupferplatten verkauft hatte und die im selben Jahr auch eine Gesamtausgabe der *Icones* druckten, eine stattliche dreiteilige

Ausgabe der Lutherbibel im Folioformat. Diese enthielt alle Radierungen der *Icones*, die in den zweispaltig gesetzten Text eingefügt wurden. Gemeinhin als *Merianbibel* bekannt, markiert das monumentale Werk, dessen Folgeausgaben ab 1704 bei Merians Erben in Frankfurt erschienen, „a high point in the history of illustrated Lutheran Bibles“ (Heal 2017, S. 145). Dass noch Goethe wiederholt auf dieses reich bebilderte *magnum opus*, die Bibel seiner Kindheit, zu sprechen kommen sollte, lässt erahnen, warum in der Forschung lakonisch vermerkt wurde, die *Merianbibel* bedürfe „kaum weiterer Erläuterungen“ (Schmidt 1962, S. 304).

Dieser durchschlagende Erfolg lässt sich sicherlich mit der hohen künstlerischen Qualität begründen, die Merians Radierungen auszeichnet. Der Einfluss des Manierismus ist hier, blickt man auf die fließende Bewegtheit der Figuren, die z. T. ausgesprochen theatralisch anmutenden Gesten und die nicht von der Hand zu weisende Vorliebe für Kriegsszenarien, kaum zu übersehen. Dabei sind die Bildkompositionen nicht grundstürzend originell: Für viele der Figurengruppen, die Merian in detailreichen Landschaften und Palastanlagen verortete, lassen sich Vorbilder im Œuvre Hans Holbeins d. J., Tobias Stimmers u. a. ausmachen, wobei er besonderen Gefallen an den Werken Raffaels und seines Umfelds gefunden hatte. Merians Freude am Bildzitat wurde in der älteren Forschung als „akademische[r] Figurenkram“ (Hartlaub 1939, S. 31) gerügt, der wenig eigene Schöpfungskraft erkennen lasse, jedoch „eine Entwicklung der Bibelillustration ein[geleitet]“ habe, die „immer weiter weg vom reformatorischen Zweck der Bibelbilder zum rein Darstellerisch-Künstlerischen“ geführt und „zuletzt in dem bekannten Pathos der Nazarener und ihrer Nachfolger“ geendet habe (Schmidt 1962, S. 306f.).

Erst einmal abgesehen davon, dass das ‚Abkupfern‘ in der Frühen Neuzeit gängige Praxis und Merian zumindest in den Hintergrundlandschaften eigenständig war, ist die Frage zu stellen, worin der ‚reformatorische Zweck‘ von Bibelbildern besteht: Schon für Luthers *Passional* gilt ja, dass die Holzschnitte nicht nur illustrativ oder zum Zwecke der besseren Memorierbarkeit eingesetzt wurden. Ihren Wert schöpften sie gleichwohl, das ist richtig, nicht aus ihrer künstlerischen Qualität; diese war für Luther kein entscheidendes Argument in der Frage nach der Bedeutung materieller Bilder für die *praxis pietatis* – zumal künstlerischer Aufwand einen Preis gehabt hätte, der für die breite(re) Masse kaum erschwinglich gewesen wäre. Das zeigt sich auch noch im Falle der *Merianbibel*, die sich selten in den Häusern des schlechter betuchten Teils der Bevölkerung befunden haben dürfte, immerhin betonten die Herausgeber in ihrer Vorrede wohl nicht ohne Grund, in der Konzeption des Werks keine Kosten und Mühen gescheut zu haben – diese wollten freilich gedeckt bzw. bezahlt sein. Hieraus jedoch abzuleiten, dass die Bilder einen primär ‚dekorativen‘ Zweck erfüllten und sich vor allem an zahlungsfähige Kunstliebhaber richteten, wäre indes eine verkürzte Annahme. Selbstverständlich sollten die „schöne vnd kunstreiche Kupfferstück [...] nicht allein zur zierde dienen/ die Augen des Lesenden vnd Anschawenden zu belustigen/ sonden [sic] auch zu mehrerem nachdencken der Historien vnd Geschichten/ die dardurch artig repraesentirt vnd fürgebildet werden/ ersprießlich seyn“ (*Merianbibel* 1630, Bl. 5r).

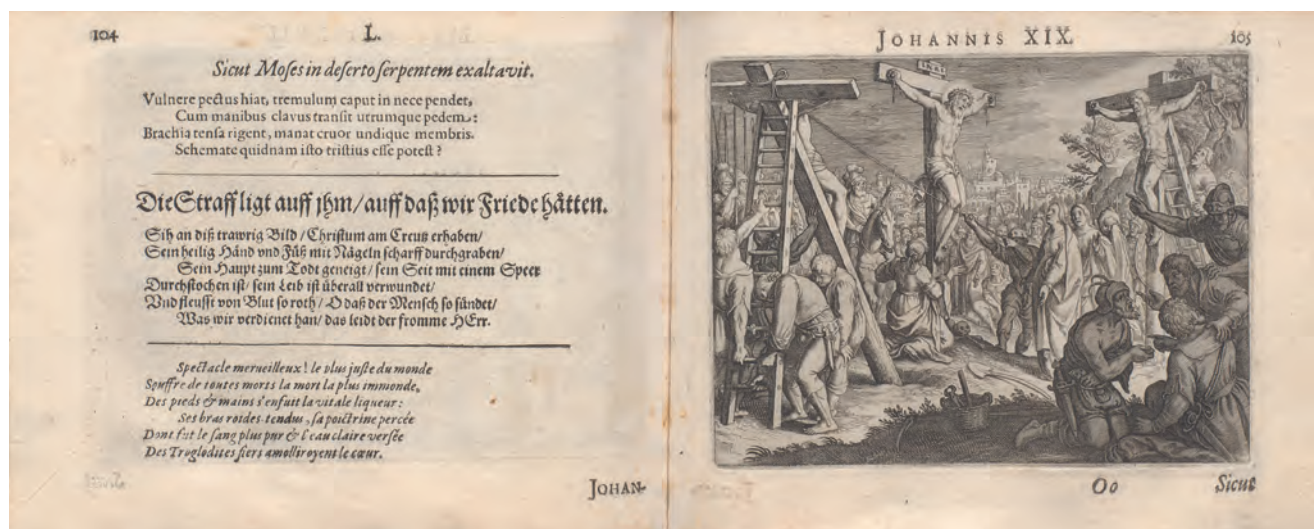
Ähnliches hatte Merian in seiner Vorrede zum ersten Band der *Icones* betont, in der er den Sinn und Zweck seiner Bilderbibel zusammenfasste. Da es „ausser zweiffel“ stehe, dass der Mensch durch äußere Dinge in seinem Innersten

bewegt werde („objecta moveant sensus“), sollten die Radierungen „die gemüter derjenigen/ so sie beschawen/ nicht allein belustigen/ sondern in die Heilige Schrifft selbst/ darauß sie genommen/ gleichsamb mit der hand führen/ vnnd allso zu Gottseliger betrachtung der Wunder vnnd Thaten deß Herren/ zu Nachsinnung seiner Vnerforschlichen Weißheit/ vnd dannenhero quellender Gottesforcht leiten“. Die Bilder sollten folglich der Vertiefung des Glaubens dienen – allerdings nicht für sich allein, wie Merian fortfährt. Denn wie schon im Falle früherer Bilderbibeln üblich, sind den auf der Rectoseite platzierten Radierungen jeweils auf der Versoseite zwei lateinische Distichen sowie ein Vier- oder Sechseiler auf Deutsch und Französisch gegenübergestellt, die aus der Feder des reformierten Theologen Johann Ludwig Gottfried stammten. Entsprechend vermerkt der Künstler: „[...] warzu dann auch die hinbeigefügte Carmina, verß oder Reymen gerichtet sind/ damit also die Schrifft den Kunststücken/ vnd hinwider diese der Schrifft die Hand bieten/ vnd eines das ander erklären möge“ (*Icones* I, Bl. A4r; Bl. B1v).

Abermals ist also die Zusammenschau von Text und Bild entscheidend, die dem Leser bzw. Betrachter einen religiösen Mehrwert bieten und eine Bedeutungsdimension eröffnen sollte, die ihm ansonsten verschlossen blieb. Dabei zeigt sich, dass auch hier jener typologische Aspekt eine zentrale Rolle spielt, der bereits in Luthers *Passional* bedeutsam war: Schon in Merians Vorrede ist davon die Rede, die von ihm „entworfenen Historien“ zu den fünf Büchern Mose seien größtenteils „Vorbilde auff Christum vnd das Christenthumb“ (*Icones* I, Bl. A4r). Entsprechend enthalten etliche der beigegebenen Gedichte oder aber ihre mottoartigen Überschriften Verweise auf das Neue Testament, die dem Bild eine christliche Lesart bzw. christologische Deutung angedeihen lassen, so bspw. im Falle der Sintflut („Vorbild der Tauff vnd Kirchen Gottes in Trübsalen“), des Traums Jakobs („Christus die Thür vnd Leiter zum Himmel“) oder der Aufrichtung der Ehernen Schlange („Also muß deß Menschen Sohn erhöhet werden“). Ähnliches gilt umgekehrt für das Neue Testament: Hier mehren sich insbesondere in den Texten zur Passion die Verweise auf das Alte Testament, so etwa im Falle der Kreuzigung („Sicut Moses in deserto serpentem exaltavit“ bzw. „Die Straff ligt auff ihm/ auff daß wir Friede hätten“, Abb. 2) und der Grablegung („Sicut Jonas tribus diebus in ventre balaenae“).

Bezeichnenderweise – und man erinnere sich an das *Passional* – enthält der Abschnitt zur Passionsgeschichte nun auch die beiden einzigen, direkt an den Leser gerichteten Aufforderungen zur Bildbetrachtung: Allein die Sechseiler zur Schaustellung Christi („Sehet welch ein Mensch“) und zur Kreuzigung beginnen mit dem Appell „Schaw an O Mensch diß Bild“ bzw. „Sih an diß trawrig Bild“ und verweigern damit an entscheidender Stelle jede distanzierte Rezeption. Während die übrigen

Abb. 2: *Icones biblicae*: Kreuzigung



Gedichte mal summarisch-deskriptiven Charakter besitzen, mal moralisierende Leitgedanken formulieren, dabei aber nicht ausdrücklich Bezug auf das Bild *als Bild* nehmen, bleibt es in diesen beiden Fällen nicht dem Rezipienten überlassen, hier selbst einen Bezug herzustellen. Die von großer Emotionalität geprägten Radierungen Merians stehen hier ganz im Mittelpunkt: Der Leser *soll* hinsehen, den gemarterten Leib Christi in den Blick nehmen und „mit zittern vnd zagen“ dessen gewahr werden, dass genau er Grund für dieses Leiden ist: „Also hat Gott an ihm dein Missethat gerochen“ bzw. „Was wir verdienet han/ das leidet der fromme HErr“ (*Icones* IV, S. 98.104). In der Verurteilung und Kreuzigung, dem Zentrum der Heiligen Schrift, gehen Text und Bild also ihre engste Verbindung ein und wird gerade die affektive Dimension der Bildbetrachtung in den Fokus gerückt, die dem Rezipienten ins Bewusstsein ruft, dass die biblische Botschaft genau ihm und keinem anderen gilt – und damit auch alles Vorhergehende und Nachfolgende, von der Schöpfung und dem Sündenfall bis zum Ausblick auf das Neue Jerusalem, die von diesem definierenden Zentrum aus immer wieder einer erneuten Betrachtung bedürfen.

Blickt man vor diesem Hintergrund auf die *Merianbibel*, so zeigt sich freilich ein anderes Bild. Schreibt im Falle der *Icones* der Text dem Bild eine konkrete Bedeutung zu, so geht diese durch die Einordnung der Radierungen in den Kontext der Vollbibel verloren und erhalten letztere ein gänzlich anderes Gewicht. Das bedeutet nicht, dass sie dadurch lediglich illustrativen Charakter annähmen: Die Bilder ziehen unweigerlich die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich und lenken sie damit auf einen bestimmten Aspekt der biblischen *narratio*. Gerade darin fungieren sie als Basis ‚zu mehrerem nachdencken der Historien‘ – allerdings mit offenem Ausgang. Zwar bleibt der hermeneutische Aspekt an vielen Stellen durch die

Randglossen und Paratexte erhalten. Ebenso wird dem Betrachter weiterhin eine Bedeutung der biblischen Geschichten für seine unmittelbare Gegenwart nahegelegt, insofern die dargestellten Szenen häufig mit bekannten Alltagsgegenständen angereichert sind und sich vor zeitgenössischen Architektur- oder Stadtkulissen abspielen, weswegen auch von einer „Enkulturation der Bibel in mitteleuropäisches Milieu“ (Reents/Melchior 2011, S. 134) gesprochen wurde. Doch welche Schlüsse der Betrachter hieraus jeweils zieht, ist nunmehr deutlich weniger reguliert und bleibt weitgehend ihm selbst und seiner persönlichen Andacht überlassen.

Ein besonders schönes Beispiel für diesen Gegenwartsbezug, das uns nun auch in den Kirchenraum führt, stellt Merians Radierung zu 1. Könige 8 dar (Abb. 3). Die hier beschriebene Einweihung des Salomonischen Tempels gerät im Bild zur frühneuzeitlichen Kirchweihe: Der Betrachter erhält Einblick in einen rippengewölbten Sakralraum, der mit seinem markanten Chorabschluss „deutliche Übereinstimmungen mit dem Basler Münster“ zeigt. Damit erwies Merian wohl nicht nur „seiner Vaterstadt die Reverenz“ (Drescher 2003, S. 89), wo v. a. die Lutherbibel gelesen wurde und man diese Bezugnahme direkt als solche erkannt haben dürfte. Letztere hat, gerade deshalb, durchaus brisante theologi-

Abb. 3: Merianbibel: Einweihung des Salomonischen Tempels



sche Implikationen, immerhin war das Münster 1529 erster Schauplatz der gewalt-samen Bilderstürme gewesen, denen die obrigkeitliche Anordnung zur ‚Säuberung‘ der Kirchen und die Einführung der Reformation in Basel folgten. Wenn daher ausgerechnet dieses Kirchengebäude zum Ersten Tempel und ‚Prototypen‘ erklärt wird, so stellt sich die Frage, ob die Basler Bilderlosigkeit hier als Ursprungs- und Idealzustand des Kirchenraums zu gelten hat.

Zumindest aus reformierter Perspektive wäre diese mit ‚Ja‘ zu beantworten: Mochten Bilder religiösen Inhalts im privaten oder profanen Raum zulässig sein, am Ort des Gottesdienstes waren sie gleichwohl – von Glasmalereien abgesehen – nicht zu dulden, und es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die in 2. Könige 18,1-6 geschilderte Zerstörung der Ehernen Schlange und anderer „Bilder stumm“ in den *Icones* zum „Exempel wahrer Reformation durch die Obrigkeit“ erklärt wird (*Icones* II, S. 126). Überhaupt ist Idolatrie ein in den *Icones* häufig aufgegriffenes Thema, wobei die Zerstörung der *idola* in den Gedichten Gottfrieds stets als notwendiges, gottgefälliges Werk präsentiert wird. Doch so suggestiv diese Formulierungen – die in der *Merianbibel* freilich entfielen – auch anmuten mögen, die konfessionelle Positionierung verbleibt aufs Ganze betrachtet im Rahmen der Andeutung, was auch mit ökonomischen Interessen zusammenhängen dürfte: Man wollte keinen potentiellen Käufer vergraulen, und die konfessionsübergreifende Rezeption der Radierungen spricht dafür, dass es hier nichts gab, woran man größeren Anstoß genommen hätte. Immerhin konnten sich die Vertreter aller Konfessionen darauf einigen, dass ‚Götzendienst‘ grundsätzlich abzulehnen war – ‚nur‘ die Frage, was darunter zu verstehen und wie diesem zu begegnen war, war nach wie vor nicht abschließend geklärt und bleibt auch bei Merian unbeantwortet.

Luther dagegen hatte in der Vorrede zum *Passional* klare Worte gefunden. Im selben Jahr, in dem die Basler Kirchen verwüstet wurden, adressierte er im Anschluss an seine Parteinahme für das religiöse Bild explizit die Bilderstürmer: „Misbrauch und falsche zuuersicht an bilden“ habe er „alle zeit verdampt und gestrafft, wie yn allen andern stuecken. Was aber nicht misbrauch ist, habe ich ymer lassen und heissen bleiben und halten, also das mans zu nuetzlichem und seligem brauch bringe“ (WA 10/II, S. 359,5-8). Damit bekräftigte Luther, was er wenige Jahre zuvor im Streit mit Karlstadt betont hatte, der unter Berufung auf das Bilderverbot des Dekalogs die Entfernung der Bilder aus den Kirchen forderte: „Das wyr auch solche bilder muegen an die wende malen umb gedechtnis und besser verstands willen, Syntemal sie an den wenden ia so wenig schaden als ynn den buechern, Es ist yhe besser, man male an die wand, wie Gott die welt schuff, wie Noe die arca bawet und was mehr guter historien sind [...]“ (WA 18, S. 82,27-83,3). Damit eröffnete der Reformator eine *via media*, die ein Festhalten am sakralen Bild ermöglichte und für die lutherische Kunstproduktion sowie den Kirchenbau der Folgejahrhunderte prägend sein sollte. Während die reformierten Kirchenräume weitgehend bilderlos blieben, die katholischen derweil zu prachtvollen Bilderbauten avancierten, in denen man insbesondere den Viten der Heiligen viel Platz einräumte, wurden biblische Zyklen zum Markenkern des lutherischen Protestantismus – und es waren zuvörderst die Radierungen Merians, die nach dem Dreißigjährigen Krieg ihren Weg aus dem Buch an die Wände, Emporen und Decken etlicher umgebauter und neu errichteter Sakralbauten fanden. Im Folgenden seien daher mit den Dreifaltigkeits-

kirchen in Schweidnitz und Speyer exemplarisch zwei dieser Kirchen vorgestellt, die Zeugnis davon ablegen, dass von einem ‚unsinnlichen‘ Protestantismus oder vom ‚einen‘ Zweck der Bibelbilder kaum die Rede sein kann.

Sehen und singen: Die Schweidnitzer Friedenskirche

Im Zuge der Rekatholisierung Schlesiens hatten die dortigen Protestanten die Enteignung ihrer Kirchen mitansehen müssen, allerdings war ihnen im Westfälischen Frieden im Gegenzug zugestanden worden, in den drei Erbfürstentümern Glogau (Głogów), Jauer (Jawor) und Schweidnitz (Świdnica) jeweils eine Friedenskirche zu erbauen. Die Auflagen zielten gleichwohl darauf ab, die Sicht- und Hörbarkeit der verbliebenen Lutheraner zu begrenzen: Die Kirchen waren auf eigene Kosten außerhalb der Stadtmauern und aus Holz und Lehm zu errichten und durften ferner keine Glockentürme besitzen, da Glockengeläut die Messe störe (Caspary 2009). Diese Einschränkungen und der Umstand, dass die Kirchen einer großen Zahl von Gläubigen Platz bieten mussten, stellten die Protestanten vor große Herausforderungen, denen sich der Breslauer Architekt Albrecht von Sae-bisch stellte. Als letzte der drei Fachwerkkirchen, von denen die Glogauer 1758 einem Brand zum Opfer fiel, wurde 1656/57 die Schweidnitzer Kirche als Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes errichtet und im Inneren mehrfach erweitert, bis sie im frühen 18. Jahrhundert vorläufig fertiggestellt war. Mit ihrer umlaufenden Doppelempore bot die Kirche *Zur Heiligen Dreifaltigkeit* nunmehr Platz für etwa 7500 Personen – Dimensionen, die, obschon flächenmäßig kleiner, jene der Kirche *Zum Heiligen Geist* in Jauer nochmals übertrafen.

Ähnliches gilt für die Ausstattung des Innenraums, die als „einzigartige Mischung aus Formen, Farben, ausgesuchten Inhalten und frommen Intentionen“ beschrieben wurde: „Hunderte Decken- und Emporenmalereien, Dutzende von Skulpturen, die die Dekoration des Altars, der Kanzel und des Taufbeckens bilden, die Ausgestaltung der Logen und Epitaphien“ (Oszczanowski 2012, S. 6) sowie die beiden Orgeln bilden hier ein Gesamtensemble, das einen Willen zur Sicht- und Hörbarkeit zu erkennen gibt, den die katholische Seite zu unterdrücken bemüht war. Just diese Erfahrung der Repression dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, dass für die Dreifaltigkeitskirche ein elaboriertes Bildprogramm entworfen wurde, das den Kirchenraum als Ort der Zuflucht und der Gegenwart Gottes markierte und der lutherischen Gemeinde Trost und Zuversicht spendete. Größtes Gewicht kommt hierbei dem Blick nach oben zu, erhielt doch die flache Holzdecke 1693–1696 eine fulminante Ausmalung (Abb. 4), die den versammelten Gläubigen einen Blick in den Himmel suggerierte und das gottesdienstliche Geschehen in eine eschatologische Dynamik einband, innerhalb deren den biblischen Motiven eine Schlüsselrolle zukommt.



Abb. 4: Decke der Schweidnitzer Dreifaltigkeitskirche

Im Zentrum steht dabei eine große, oktagonale Trinitätsdarstellung, die im Schnittpunkt der Achsen in die Decke eingelassen ist: Vor leuchtendem Goldgrund und von Engeln umgeben thronen Christus und Gottvater auf einer Wolkenbank; der von ihren Mündern ausgehende Odem vereint sich in der Heiligeisttaube zu ihren Füßen, die durch einen Ring aus dunklen Wolken herabschwebt. In dieser Abwärtsbewegung und der Form des Gemäldes manifestiert sich bereits das grundlegende Verhältnis von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, das dem Bildprogramm eingeschrieben ist: In der christlichen Zahlensymbolik ist die Zahl Acht traditionell eng mit der Auferstehung und der Taufe verknüpft,

was sich u. a. in unzähligen achteckigen Taufsteinen niederschlug, darunter auch jenem der Friedenskirche, dessen Deckel (wie übrigens auch der Altar) mit einer skulpturalen Darstellung der Taufe Jesu versehen ist. Nach lutherischem Verständnis ist das Sakrament der Taufe als Hinwendung der gesamten Trinität zum Menschen zu verstehen, sie markiert die Aufnahme des Täuflings in die christliche Gemeinschaft und dessen Annahme zum Heil – und auf eben diese Beziehung zielt das Deckengemälde ab, das nicht nur auf das Patrozinium der Kirche verweist, sondern auch jeden Besuch derselben zur Rückkehr in die Taufe erklärt. Nicht grundlos ist die Perspektive so gewählt, dass beim Betrachter der Eindruck entsteht, die Taube schwebt soeben in den Kirchenraum herab: Der Blick nach oben trifft hier auf die Zuwendung Gottes durch seinen Geist.

Diese Beobachtung impliziert nun nicht nur, dass es ein ‚Unten‘ und ein ‚Oben‘ gibt, sondern auch, dass die Präsenz Gottes im ‚Unten‘ zwar bereits gegeben, aber stets nur mittelbar, folglich erst im ‚Oben‘ unmittelbar zu erfahren ist bzw. sein wird (vgl. **1. Korinther 13,12**). Gestützt wird diese eschatologische Spannung durch die übrige Deckengestaltung, für die u. a. Merians Radierungen zur Johannesoffenbarung Pate standen: In den Kreuzarmen sind vier Gemälde in die Decke eingelassen, die jeweils eine Szene aus der Apokalypse darstellen, wobei neben der *Merianbibel* auch ein Kupferstich Johann Sadeler I. und womöglich Christoph Weigels *Biblia Ectypa* (1695) vorbildhaft waren. Gemeinsam entwerfen die Gemälde eine Erzählung, die den Gläubigen den Sieg über ihre Widersacher und den Eintritt in das himmlische Königreich in Aussicht stellt: Der Zyklus beginnt im westlichen Kreuzarm mit der Anbetung Gottes und des Lammes durch die 24 Ältesten (**Offenbarung 4-5**), der sich im südlichen und nördlichen Kreuzarm der Fall Babylons (**Offenbarung 14,1-15**) und das Jüngste Gericht (**Offenbarung 20,11-15**) anschließen, um mit dem Ausblick auf das Neue Jerusalem (**Offenbarung 21,10-22**) im östlichen Kreuzarm zu enden. Dabei scharen sich um die Gemälde unzählige Putti, deren Attribute, wie bereits die Apokalypse selbst, hochgradig bildhaften Charakter

besitzen und oftmals den biblischen Visionsberichten und den Prophetenbüchern entnommen sind, bspw. der siebenäugige Stein (**Sacharja 3,9**) oder auch Gürtel und weißer Rock (**Jesaja 22,20-22**). Hierin kommt zum einen eine strikt christologische Deutung des Alten Testaments zum Tragen, insofern die präsentierten Attribute – unter denen sich auch die Ausstattungsgegenstände des Salomonischen Tempels befinden – auf Christus und sein Erlösungswerk zu beziehen sind. Zum anderen werden dem Betrachter damit nochmals die biblischen ‚Schlüsselsymbole‘ vor Augen geführt, die ihm am Jüngsten Tag den Weg in das himmlische Heiligtum bahnen (**vgl. u. a. Hebräer 9**), wo die Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht möglich sein wird, wie es das Zentrum der Decke verspricht.

Dass nun im Kirchenraum bereits ‚ein Stück Himmel‘ erfahrbar ist, dürfte ob der Deckengestaltung auf der Hand liegen, allerdings ist darauf hinzuweisen, dass diese ‚Himmelsöffnung‘ nicht ohne die gottesdienstlichen Handlungen zu verstehen ist. So haben sich oberhalb des Altars und der Kleinen Orgel einige Putti um einen reich gedeckten Tisch versammelt: Hier besteht ein direkter Zusammenhang mit dem Altarsakrament, dessen Empfang auf diesem Wege als Vorgeschmack der himmlischen Freuden markiert wird (**vgl. Matthäus 22,1-14; Offenbarung 19,7-9**), die sich mit dem darüber befindlichen Ausblick auf das Neue Jerusalem ankündigen. Zu bedenken ist dabei, dass Christus nach lutherischem Verständnis in den Abendmahlselementen leiblich präsent ist, wobei es das Wort ist, das diese Präsenz stiftet. Die Felder der umlaufenden Emporen, die mit unzähligen Bibelversen versehen sind, unterstreichen diesen zentralen Gedanken nochmals: Ohne das Wort, an das sich der Geist Gottes bindet und durch das auch die äußeren Zeichen (Brot, Wein, Wasser) zu Gnadenmitteln werden, ist das ‚Loch in der Decke‘, das den Blick auf die Trinität freigibt, nicht denkbar – Gott lässt sich dort nieder, wo sein Wort verkündet wird.

Vor diesem Hintergrund ist daran zu erinnern, dass im Luthertum die Musik als entscheidender Teil der Wortverkündigung zu gelten hat, was in Schweidnitz auf außergewöhnliche Weise zur Anschauung kommt, insofern die Decke von einer kaum zu überblickenden Zahl musizierender Engel bevölkert ist, die insbesondere um die Dreifaltigkeit gruppiert sind. Der zugrundeliegende Gedanke ist seit dem Mittelalter fest etabliert: Durch die irdische Musik stimmen die Gläubigen im Diesseits temporär in den vielstimmigen Lobpreis der Engel (**Jesaja 6,1-3 u. a.**) ein, der nach dem Jüngsten Tag kein Ende finden wird. Entsprechend präsentiert uns das Himmelsorchester von der Harfe über die Orgel bis hin zum Cembalo nahezu die gesamte Bandbreite traditioneller und zeitgenössischer Instrumente, mit denen Gott zu loben ist (**vgl. Psalm 150**). Dazwischen schweben Putti, die geöffnete Bücher und Notenblätter vorzeigen, in bzw. auf denen verschiedene Attribute Gottes („Allmächtig“, „Ewig“ etc.) und das ihm Gebührende („Lob“, „Preis“, „Ehre“ etc.) vermerkt sind; westlich der Trinität halten zwei von ihnen einen Kodex in die Höhe, in dem die Akklamation der Vier Gestalten (**Offenbarung 4,8**) zu lesen ist: „Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Allmächtige, Der da ist, Der da war und Der da kommt.“ Letztere ist gemeinsam mit dem Gemälde im westlichen Kreuzarm zu betrachten, das auf Merians Darstellung der um den Thron Gottes gescharten 24 Ältesten basiert und direkt oberhalb der Großen Orgel angebracht ist. Wie eng die Beziehung ist, die Instrument und Gemälde hier eingehen, wird deutlich, bedenkt man den Lobgesang, der in Offenbarung 5,13 angestimmt wird: „Vnd alle Creatur/ die im

Himmel ist vnd auff Erden/ vnd vnter der erden vnd im Meer/ vnd alles was drinnen ist/ höret ich sagen zu dem/ der auff/ dem stuel sass/ vnd zu dem Lamb/ Lob vnd ehre vnd preis/ gewalt von ewigkeit zu ewigkeit.“

Unter ‚alle Creatur‘ ist in diesem Fall natürlich auch die lutherische Gemeinde zu verstehen: Der Kirchenraum, der mittels des Gemäldes als irdisches Äquivalent des himmlischen Thronsaals markiert wird, wird mit Musik erfüllt, die die Kluft zwischen ‚Unten‘ und ‚Oben‘ überbrückt. Dieser Charakter als Verbindungsglied ist der Orgel ob ihrer Platzierung bereits eingeschrieben, erhält jedoch durch die Deckenbemalung nochmals ein gänzlich anderes Gewicht. Eingedenk dessen verdient es eine Erwähnung, dass Merians Radierung wiederum auf der oberen Bildhälfte von Johann Sadeler's *Anbetung des Lammes* (1588) basiert, einem der sog. Motettenbilder, deren Clou darin besteht, dass sie die vollständigen Notationen mehrstimmiger, exklusiv für das Medium der Druckgrafik komponierter Motetten – in diesem Fall Andreas Pévernages *Dignus es, Domine* (**Offenbarung 5,9**) – in einen größeren Bildzusammenhang einbetten. Dem Dargestellten konnte auf diesem Wege Stimme verliehen werden, was auch noch für Schweidnitz gilt, wo Orgelspiel und begleitender Gesang gewissermaßen an die Stelle der Notationen traten. Aufgrund der Verortung des Visionärs unterhalb des Throns ist klar, dass hier tatsächlich Merians Radierung und nicht Sadeler's Kupferstich als Vorlage diente, doch das Rezeptionsästhetische Ergebnis ist erstaunlich ähnlich: Bild und Musik gehen hier ihre engste Verbindung ein und gewähren den Gläubigen im Ineinandergreifen von Sehen, Hören und Singen einen *praegustus* der himmlischen Herrlichkeit, die sie am Jüngsten Tag erwartet.

Angesichts dieser beeindruckenden intermedialen Konstellation mag es kaum überraschen, dass das Schweidnitzer Bildprogramm zehn Jahre später eine musikalische Würdigung erfuhr, wie der Blick auf den Liederdichter Benjamin Schmolck zeigt, der ab 1702 als Pastor an der Dreifaltigkeitskirche wirkte. Schmolck, von dem uns über eintausend Lieder überliefert sind, verfasste anlässlich des Jubiläums 1706 den *Kirchen=Jubel*, der im Zuge einer musikalischen Andacht an der Friedenskirche vertont wurde (*Heilige Lieder=Flammen*, 1726, 166–168). Beginnend mit den Worten „Wünscht Jerusalem Gelücke! Geht zu ihren Thoren ein!“ (**vgl. Psalm 122**), ist das Lied eine biblisch fundierte Hommage an einen Kirchenbau, in dem das Gotteslob ganz im Zentrum steht und sich die Pforten des Himmels öffnen: „Ach wie heilig ist die Stätte! | Hier ist nichts als Gottes Haus“ (**Genesis 28,17**), heißt es in der zweiten Strophe. Der bestimmende Gedanke, dass dieses Gotteshaus nach einer Zeit des Exils („Zion saß an Wasser=Flüssen [...]“, **vgl. Psalm 137**) errichtet worden sei und die Gläubigen hier entgegen aller Widerstände Zuflucht fänden (**vgl. u. a. Psalmen 76 & 87**), lässt die große und emotionsgeladene Bedeutung erahnen, die der Friedenskirche für die schlesischen Protestanten zukam – und so endet das Lied denn auch mit einer an Gott gerichteten Bitte, die das hier zu beobachtende Verhältnis von ‚Unten‘ und ‚Oben‘ nochmals in den Vordergrund rückt: „Licht und Recht sey dieser Stätte | Ein beständigs Heiligthum, | Daß man freudig vor dich trete, | Zu befördern deinen Ruhm; | Daß wir im andern Jerusalem droben | Deine Barmhertzigkeit ewiglich loben.“

Sehen und fortschreiten: Die Dreifaltigkeitskirche in Speyer

Wir kehren abschließend nochmals nach Frankfurt zurück. Rund dreißig Jahre nach dem Tode Merians erhielt die 1678–1681 errichtete Katharinenkirche, der erste lutherische Kirchenneubau der Reichsstadt, eine bildliche Ausstattung, die zu signifikanten Teilen auf der *Merianbibel* basierte. Der Bilderzyklus erstreckte sich über zwei Emporen, wobei im unteren Register alle biblischen Bücher mit je einem Gemälde vertreten waren, die im oberen Register durch emblematische Darstellungen ergänzt wurden. Letztere basierten auf dem Rigaer Neudruck (1679) der *Vier Bücher vom Wahren Christentum* Johann Arndts, Herman Hugos *Pia desideria* (1624) sowie Heinrich Müllers *Geistlichem Danck=Altar* (1670) und wurden z. T. bildintern auf recht eigenwillige Weise mit biblischen Szenen verknüpft. In der Forschung wurde gemutmaß, ob der Entwurf des Bildprogramms womöglich dem Frankfurter Hauptpfarrer Philipp Jakob Spener zuzuschreiben sei, der wenige Jahre zuvor mit den *Pia desideria* (1675) sein Reformprogramm zur „Gottgefällige[n] besserung“ der Kirche vorgelegt und dazu aufgerufen hatte, „[d]as Wort Gottes reichlicher unter uns zu bringen“ (PD, S. 94), was man in St. Katharinen in bildlicher Form umgesetzt sah (Lieske 2005).

Eindeutige Beweise für eine solche Einflussnahme gibt es nicht. Was wir jedoch mit Sicherheit sagen können, ist, dass die Katharinenkirche, die bis auf den rechtzeitig ausgelagerten Bilderzyklus im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, für den lutherischen Kirchenbau des südwestdeutschen Raums Vorbildcharakter haben sollte: Ab 1701 wurde in Speyer die Dreifaltigkeitskirche (Abb. 5) errichtet, die in

Abb. 5: Dreifaltigkeitskirche Speyer



ihrer Gesamtanlage als kleine Schwester der Katharinenkirche gelten darf. Dies hat seinen Grund u. a. darin, dass Frankfurt viele Speyrer Bürger aufgenommen hatte, nachdem Speyer im Pfälzischen Erbfolgekrieg verwüstet worden war, sodass man sich beim Wiederaufbau wohl auch aus Dankbarkeit an der Katharinenkirche orientierte.

In der Ausgestaltung setzte man jedoch eigene Akzente: Die Dreifaltigkeitskirche wurde zu Recht als „[b]egehbbare Bilderbibel“ (Brodersen et al. 2011) bezeichnet, sind doch die Emporenfelder und Gewölbekappen vollständig mit biblischen Motiven versehen, wobei neben Merians Radierungen u. a. die Bilderbibeln Melchior Küsels (*Iconographia*, 1670) und Johann Ulrich Krauss' (*Biblisches Engel- und KunstWerck*, 1694) als Vorlagen dienten. Darin unterschied sie sich deutlich von St. Katharinen, denn abgesehen von dem die Kanzel bekrönenden Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut ernährt, verzichtete man in Speyer auf die Emblematik: Stattdessen präsentiert sich das Bildprogramm, das vermutlich von Johann Wilhelm Pollmann – bis 1739 Pfarrer der Dreifaltigkeitskirche – entworfen wurde, als beeindruckendes Zeugnis einer typologischen Auslegung der Heiligen Schrift, die in der lutherischen Orthodoxie ein Revival erlebt hatte (Steiger 2011, S. 88–112). Beginnend über dem Südportal mit der Geburt Johannes des Täufers nach Lukas 1,10ff. („Schau wie aufgeht, die Morgen Röth“) und dem Boten des Bundes nach Maleachi 3,1 („Gott macht im alten Bund Johannis Vorlauff kundt“), ist den an der unteren Empore chronologisch angeordneten neutestamentlichen Szenen je eine alttestamentliche Szene an der oberen Empore beigegeben. Hierin schlägt sich nicht nur eine vom Neuen Testament herkommende Sicht auf das Alte Testament nieder, wie sie sich in vielen lutherischen Kirchengestaltungen findet: Vielmehr bringt diese Bilderbibel das Kunststück fertig, dem Geschehen im Kirchenraum eine heilsgeschichtliche Relevanz zuzuschreiben und gleichzeitig die Rolle des Einzelnen zu adressieren.

Große Bedeutung kommt hierbei den Inschriften zu, wenngleich diese sprachlich „sicher keine Glanzleistung“ (Cherdron 2017, S. 198) darstellen. So ist bspw. der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel – „Uns allen zum Exempel, sitzt Jesus hier im Tempel“ – die Einweihung des Salomonischen Tempels zugeordnet: Im Zentrum steht die von einer leuchtenden Wolke (1. Könige 8,10f.) umgebene Bundeslade, deren Deckelaufsatz (lat. *propitiatorium*, von Luther mit ‚Gnadenstuhl‘ übersetzt) konfessionsübergreifend zu den *adumbrationes* (Vorabschattungen) Christi gezählt wurde (Rehr 2019). Der Titelus „Schau hier im Ersten Tempel, wo Jesus ein Exempel“ mag daher etwas ungünstig formuliert sein, vermittelt jedoch gemeinsam mit den Gemälden und der zweiten Inschrift eine klare Botschaft: Wie Gott den Ersten Tempel mit seiner Präsenz erfüllt und hier das Wort an den Menschen gerichtet hat, so predigt Jesus im Zweiten Tempel – und so muss im Kirchenraum das Wort an die Gläubigen ergehen, an das sich der Geist Gottes bindet.

Diese Bezugnahme auf die Gegenwart der Gläubigen ist für die Ausstattung prägend, und das nicht nur im Falle vieler Bildpaare, deren Inschriften auf die Predigt oder die Sakramente verweisen. Der Emporenzyklus läuft streng auf das Neue Jerusalem zu („Wer dich hier schon erblickt, wird ewig dort erquickt“,

Offenbarung 21,10-22; „Weg, weg du Weltgetümmel, ich sehn mich nach dem Himmel“, **Deuteronomium 34,1-8**), allerdings sind diesem bezeichnenderweise die Darstellung der Übergabe der *Confessio Augustana* („Lutheri Lehr und Licht, legt man hier vors Gesicht“) im unteren sowie das Lamm auf dem Berg Zion und der Engel mit dem Evangelium („Waß dieser Engel lehret, Lutherus hat erkläret“, **Offenbarung 14,1-7**) im oberen Register vorangestellt. Dieses Bildpaar fällt keineswegs „thematisch aus dem Rahmen“ (Hammer 2017, S. 239): Da die Heilsgeschichte als fortschreitender Prozess zu verstehen ist, haben auch die (in der Endzeit angesiedelten) reformatorischen Errungenschaften ihren Platz in der ‚evangelischen Chronologie‘ – naheliegenderweise in direkter Nachfolge des Paulus („Folge Gottes Stimm auff Erden, so kanstu ein Paulus werden“, **Apostelgeschichte 9,1-7**).

Dass der Bekehrung des Saulus der Untergang Sodoms zugeordnet ist („Sodoms Lehr vnd Leben, sey Valet gegeben“, **Genesis 19,15-24**), dürfte dabei nicht nur dem verbindenden Gedanken der unter Gottes Führung stehenden Abkehr von der Sünde geschuldet sein, die dem Betrachter abverlangt wird: Im darauffolgenden Bild des Lamms auf dem Berg Zion ist zwar der Engel mit dem Evangelium vertreten; entgegen der Bildtradition (siehe u. a. Schweidnitz) fehlt jedoch der Fall Babylons, will sagen: Roms (**Offb 14,8-11**; **Offb 18-19**). Dieser steht offenbar noch aus, wird aber mit dem Bild des brennenden Sodom bereits angedeutet (vgl. etwa **Jesaja 13,19**). Sodom und Babel als Symbole der Sünde und (geistlichen) Verdorbenheit begegnen uns vielfach in der protestantischen Literatur, allerdings ist der in Speyer zu beobachtende Verzicht auf die Darstellung des Falls Babylons insofern nicht ganz unerheblich, als sich dieser Gedanke auch in den *Pia desideria* findet: Spener bekräftigte die Identifizierung des Babylon der Apokalypse mit dem päpstlichen Rom, betonte aber, dass diesem zwar „ein mercklicher stoß von unserm S. Herrn LUTHERO gegeben worden“, Roms „geistliche gewalt“ jedoch „noch viel zu groß“ sei, „als daß wir sagen sollten/ daß die weissagung Offenbah. c. 18. und c. 19. gantz erfüllet seye“. Nicht zuletzt deshalb bedürfe es einer ‚Besserung‘ der Kirche, um an der geistlichen Schwächung des Papsttums mitzuwirken (PD, S. 74–76). Eingedenk dessen ist es nachvollziehbar, dass der im vorhergehenden Bildpaar formulierte Aufruf zur Bekehrung als „[p]ietistisch geprägt“ (Brodersen et al. 2011, S. 16) gedeutet wurde, und es wäre zumindest eine Überlegung wert, ob und inwiefern Pollmann hier von den Schriften Speners beeinflusst war.

Dies einmal offen gelassen, wird im Blick auf den Emporenzyklus in jedem Fall eines deutlich: Anders als in Schweidnitz, wo vor allem das gemeinschaftliche Gotteslob angesprochen war, stehen in Speyer *sowohl* die Einreihung des Luthertums in den Verlauf der Heilsgeschichte *als auch* der ‚heilsgeschichtliche‘ Weg des Einzelnen im Vordergrund. Das in den Inschriften wiederholt eingeforderte Hören des Wortes, das Erfülltwerden mit dem Geist Gottes, die im Herzen zu entzündende Flamme des Glaubens, die Abkehr vom ‚Weltgetümmel‘, all dies ist als Aufruf zur Verinnerlichung der sich an den Menschen richtenden biblischen Botschaft zu verstehen, die ihm hier vor Augen steht. Daher überrascht es auch nicht, dass unter ‚Tempel‘ nicht nur die Kirche, sondern auch der einzelne Gläubige zu verstehen ist (vgl. **1. Korinther 6,19**), wie es in der Inschrift zum Pfingstwunder explizit wird: „Jesus sendet seinen Geist, wohl dem der sein Tempel heist“. Die Einwohnung des Heiligen Geistes in der Seele des Menschen, die der Bekehrung vorausgeht, ist hier jedoch

insofern nicht vom gottesdienstlichen Geschehen zu trennen, als es, und auch das artikulieren die Tituli, der öffentlichen Verkündigung des göttlichen Wortes bedarf, das den Glauben stiftet – und man darf und sollte entsprechend davon ausgehen, dass Pollmann in seinen Predigten, gehalten von der gegenüberliegenden Kanzel, auch direkt auf die Bilder der Dreifaltigkeitskirche Bezug nahm.

Diese Bezogenheit auf die Kirche und den einzelnen Gläubigen setzt sich denn auch an der Decke fort. Oberhalb von Altar und Orgel ist die Dreifaltigkeit verortet, der alles Lob gebührt, da von ihr alles ausgeht: Sie ist zum einen der Ausgangspunkt der wortgebundenen Präsenz Christi im Abendmahl, wie es das Altargemälde verspricht, das Christus, den Blick gen Himmel erhoben, im Kreise seiner Jünger beim Sprechen der Einsetzungsworte zeigt. Sie ist aber zugleich auch Ausgangspunkt der wiederum wortgebundenen Präsenz des Geistes im Inneren des Menschen, der, wie Christus den Blick nach oben gerichtet, beim Verlassen der Kirche nochmals einige wichtige Stationen der Heilsgeschichte abschrift, die zu Recht den drei Zeitaltern (vgl. bereits Römer 2,12-16) zugeordnet wurden (Hammer 2017, S. 235): Von Norden nach Süden zeigen die Gewölbekappen hin zur Ostwand mit dem Sündenfall bis zu Jakobs Ringen mit dem Engel Szenen aus der Zeit *ante legem*, denen an der Westwand von der Aufrichtung der Ehernen Schlange bis zum Brennenden Dornbusch Szenen aus der Zeit *sub lege* gegenübergestellt sind. Die entscheidende Mittelachse ist der Zeit *sub gratia* (bzw. *evangelio*) gewidmet, die von der Verkündigung an Maria über die Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt bis zum Jüngsten Gericht reicht. Damit befand sich die versammelte Gemeinde nicht nur ‚unter‘ allen drei Zeitaltern gleichzeitig, weswegen es umso mehr der Verkündigung bedurfte: Wie der Emporenzyklus auf die Bekehrung zuläuft, so gemahnt die Decke stets daran, dass das christliche Leben ein – im wahrsten Sinne des Wortes – fortschreitender Prozess in der Nachfolge Christi ist, der mit der Trinität beginnt und vor dem Richterstuhl Gottes endet.

In Anbetracht der Rezeptionsästhetischen Komplexität des Speyrer Bildprogramms, die hier nur andeutungsweise gewürdigt werden kann, sei abschließend eine Frage gestellt, die uns zurück an den Anfang führt: Kann die Dreifaltigkeitskirche tatsächlich als „beredtes Beispiel“ für den „einfachen, unprätentiösen Erzählcharakter“ der lutherischen Kirchenmalerei angeführt werden, die sich, anders als die katholische, „nicht am barocken Überschwang“ orientiert, sondern „weiterhin gewissenhaft und treu Szene für Szene die Bibel auf[geschlagen]“ habe (Hammer 2017, S. 234)? Mag die Dreifaltigkeitskirche auch anders aussehen als zeitgleich errichtete katholische Kirchen, so begnügt sie sich doch nicht damit, ‚nur‘ eine Geschichte erzählen zu wollen. Schon aufgrund des Appellcharakters der Inschriften fordern die Bilder ihre Betrachter heraus und machen sie die biblische Geschichte zur Geschichte der Gläubigen, die auf diesem Wege in die Nachfolge gerufen werden. Hierzu bedarf es nicht zwingend einer „Überwältigungsästhetik“ (Baumgarten 2007), die alle Register zieht – doch dass auch diese den Lutheranern nicht fremd war, zeigt der Blick auf Schweidnitz: Die pointierte Feststellung, man sei beim Eintritt „erschlagen von der Skala dieser Kirche“ (Oszczanowski 2012, S. 6), in der die von der Trinität ausgehende, von Musik durchdrungene biblische Vision an die Decke projiziert wird, widerlegt das gängige Narrativ, ‚die‘ lutherische Sakralkunst habe sich nicht am ‚barocken Überschwang‘ orientiert.

Mit anderen Worten: Auch die lutherischen Kirchenräume sind stets als Gesamtensembles zu betrachten, deren Einzelelemente nicht nur präzise aufeinander, sondern auch auf das gottesdienstliche Geschehen abgestimmt sind, mit dem sie in Beziehung treten (und umgekehrt!). Sie sind damit entscheidender Teil der Verkündigung, die alle Sinne gleichzeitig anspricht, um dem Menschen die ihm geltende biblische Botschaft ins Herz zu prägen. Die Pflege des Glaubens bedarf folglich nicht nur im Katholizismus, sondern auch im Luthertum der medialen Vielfalt in ihrer gesamten Bandbreite – ganz so, wie es Luther bereits 1529 beschrieben hatte.

Dr. des. Ricarda Höffler

Lehrstuhl Kirchen- und Dogmengeschichte, Universität Hamburg

Abbildungsnachweis und -legende:

Abb. 1: Aufrichtung der Ehernen Schlange; in: Martin Luther: Ein betbüchlein/ mit eym Calender vnd Passional/ hübsch zugericht [...]. Wittenberg: Lufft, 1529. Foto: Luther, Martin: Passional, hrsg. v. Gottfried Adam, Berlin 2017, S. 24f.

Abb. 2: Matthäus Merian d. Ä., Kreuzigung; in: Icones Biblicae [...]. Biblische Figuren darinnen die fürnembsten Historien in heiliger göttlicher Schrift begriffen [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630. Foto: Zentralbibliothek Zürich, Rv 76, DOI: 10.3931/e-rara-24422.

Abb. 3: Matthäus Merian d. Ä., Einweihung des Salomonischen Tempels; in: Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrift Alten vnd Newen Testaments/ Verteutsch: Durch D. Martin Luther [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630, fol. Ii2v. Foto: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Bb graph.163001.

Abb. 4: Christian Süssenbach & Christian Kolitschky, Decke der Schweidnitzer Dreifaltigkeitskirche, 1693–1696. Foto: Jarek Ciurus (commons.wikimedia.org/wiki/File:Swidnica-_Kosciol_Pokoju-_sufit.jpg, CC BY-SA 3.0).

Abb. 5: Dreifaltigkeitskirche Speyer mit Malereien von Johann Christoph Guttbier, Blick nach Norden, 1701–1717. Foto: TeKaBe (commons.wikimedia.org/wiki/File:Speyer_Dreifaltigkeitskirche_Innenansicht.jpg, CC BY-SA 4.0).

Quellen:

Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrift Alten vnd Newen Testaments/ Verteutsch: Durch D. Martin Luther [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Bb graph.163002-2), VD17 23:231018T

Hugo, Herman: Pia desideria. Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata, Antwerpen: Aertssens, 1624 (Staatliche Bibliothek Passau: S nv/Yge 284) (urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347959-5)

Küsel, Melchior ; Baur, Johann Wilhelm: Joanni Guilielmi Bauri Iconographia. Erster Theil. Begreift in sich Die gantze Passion und

Aufferstehung Christi. Darbey ein Anhang Sinn- und Lehrreicher Emblema mit Figura vorgebildet [...], Augsburg: Küsel, 1670 (Universitätsbibliothek Heidelberg: C 7098-4 Folio RES.:1), VD17 23:622000L

Kraus, Johann Ulrich: Biblisches Engel= u[nd] KunstWerck: alles dasjenige, Was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Botschafft[n] u. Gesandschafft[n], Auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist [...], Augsburg: Kraus, 1694 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: 2 Kst 473#(Beibd. 2), VD17 12:647829P

Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1ff., Weimar u. a. 1883ff. (WA)

Luther, Martin: Passional, hrsg. von Gottfried Adam, Berlin 2017

Merian, Matthäus d. Ä.: Icones Biblicae [...]. Biblische Figuren darinnen die fürnembs-ten Historien in heiliger göttlicher Schrift begriffen [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630 (Zentralbibliothek Zürich, Rv 76), <https://doi.org/10.3931/e-rara-24422>

Müller, Heinrich: Geistlicher Dank=Altar/ zum täglichen Lob=Opfer der Christen/ Mit vielen Kupffern gezieret [...], Frankfurt a. M.: Wust, 1670 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Theol. ev.asc.1505), VD17 39:156233E

Schmolck, Benjamin: Heilige Lieder=Flammen Der himmlisch=gesinnten Seele, Leipzig: Lankisch [Erben], 1726 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Th Lt E 532#(Beibd.), VD18: 12321524-001

Spener, Philipp Jakob: Pia desideria: Oder Hertzliches Verlangen/ Nach Gottgefälliger besserung der wahren Evangelischen Kirchen [...], Frankfurt a. M.: Zunner, 1675 (Bayerische Staatsbibliothek München: Asc. 4622), VD17 23:000599T

Weigel, Christoph: Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifttmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellt werden [...], Augsburg: Weigel, 1695 (Badische Landesbibliothek Karlsruhe: 119 C 54 R), VD17 12:654615F

Sekundärliteratur:

Baumgarten, Jens: Bekehrung durch Kunst? Jesuitische „Überwältigungsästhetik“ und das Problem der Konversion; in: Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Ute Lotz-Heumann u.a., Gütersloh 2007 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 205), S. 463–490

Belting, Hans: Macht und Ohnmacht der Bilder; in: Macht und Ohnmacht der Bilder.

Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hrsg. von Peter Blickle u.a., München 2002, S. 11–32

Belting, Hans: Bild und Kult, München 1990

Berns, Jörg Jochen: Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik. Zur Bedeutung des päpstlichen Zeremoniells für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit; in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 157–173

Beyer, Michael: Martin Luthers Betbüchlein; in: Lutherjahrbuch 74 (2007), S. 29–50

Brodersen, Christiane ; Klenner, Thomas ; Möller, Lenelotte: Begehbare Bilderbibel. Die Emporenbilder der Dreifaltigkeitskirche in Speyer, Speyer 2011

Brossette, Ursula: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Weimar 2002

Caspary, Hans: Die schlesischen Friedenskirchen in Schweidnitz und Jauer. Ein deutsch-polnisches Kulturerbe, Potsdam 2009²

Cherdron, Eberhard: Zur Theologie der barocken Bilder in der Dreifaltigkeitskirche; In: Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 189–207

Drescher, Georg: Icones Biblicae; in: Ausstellungskatalog Matthäus Merian d. Ä. Ätzkünstler und Verleger (Bibliothek Otto Schäfer / Stadtarchiv Schweinfurt, 27.4.2003–31.10.2004), hrsg. von Georg Drescher, Schweinfurt 2003 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Schweinfurt 17), S. 81–92

Hammer, Christel: Die Bildausstattung der Dreifaltigkeitskirche zu Speyer; in: Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 233–256

Harjes, Imke: Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600), Weimar 2008

Hartlaub, Gustav Friedrich: Merian als Illustrator; in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6 (1939), S. 29–49

Heal, Bridget: Art and Piety in Lutheran Germany and Beyond; in: Archiv für Reformationsgeschichte 108/1 (2017), S. 143–152

Laube, Stefan: Konfessionelle Hybridität zwischen Reformation, Barock und Aufklärung. Komplementärer Kirchenbau im Kurfürstentum Sachsen; in: Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Susanne Wegmann u.a., Korb 2007, S. 195–214

Lieske, Reinhard: Motive aus Arndts ‚Wahrem Christentum‘ in Kirchengemälden; in: Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die „Vier Bücher vom wahren Christentum“, hrsg. von Hans Otte u.a., Göttingen

2005 (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 40), S. 357-422

Münch, Birgit Ulrike: Neuer Wein in alten Schläuchen? Luthers Betbüchlein und die Martyriologien des Ludwig Rabus als Substitut der altgläubigen Heiligenlegenden zur privaten Frömmigkeitsübung; in: Häuslich – persönlich – innerlich. Bild und Frömmigkeitspraxis im Umfeld der Reformation, hrsg. von Maria Deiters u.a., Berlin 2020, S. 337-357

Münch, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009

Oszczanowski, Piotr: Einführung in die Ausstellung; in: Ausstellungskatalog Glaube wie ein Herz aus Erz. Schätze der Friedenskirche in Schweidnitz, Schweidnitz 2012

Reents, Christine ; Melchior, Christoph: Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch – katholisch – jüdisch, Göttingen 2011 (Arbeiten zur Religionspädagogik 48)

Rehr, Jonathan: Der Gnadenstuhl als Abbild und Vorbild Christi. Die Bildtheologie des Johannes Brenz unter Berücksichtigung interkonfessioneller Rezeptionsvorgänge; in: Lutherische Theologie und Kirche 43 (2019), S. 212-225

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel, 1522–1700. Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte, Basel 1962

Schütte, Ulrich: Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einem strukturellen Vergleich; in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 410-431

Steiger, Johann Anselm: Vorwort. Intermedialität des Wortes Gottes und Multisensualität des Glaubens; in: ders.: Bibelauslegung durch Bilder. Zur sakralen Intermedialität im 16. bis 18. Jahrhundert, Regensburg 2018 (Kunst und Konfession in der Frühen Neuzeit 2), S. 7-12

Steiger, Johann Anselm: „vor die Augen gemalt“ (Galater 3,1). Zur Vergegenwärtigung des Sohnes Gottes in den Medien Wort und Bild bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit; in: Auslegung und Hermeneutik der Bibel in der Reformationszeit, hrsg. von Christine Christ-von Wedel u.a., Berlin u. a. 2017 (Historia Hermeneutica, Series Studia 14), S. 213-239

Steiger, Johann Anselm: Philologia Sacra. Zur Exegese der Heiligen Schrift im Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts, Neukirchen-Vluyn 2011 (Biblisch-Theologische Studien 117)

Steiger, Johann Anselm: Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts; in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von

Johann Anselm Steiger u.a., Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43), S. 179-201

Steiger, Johann Anselm: Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden 2002 (Studies in the History of Christian Traditions 104)

Wegmann, Susanne: Der reformatorische Blick. Sehen und Hören – welche Sinneswahrnehmung führt zu Gott?; in: Sehen und Sakralität in der Vormoderne, hrsg. von David Ganz u.a., Berlin 2011 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 4), S. 292-301

Wüthrich, Lucas Heinrich: Matthäus Merian d. Ä. Eine Biographie, Hamburg 2007