

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 9

MARIA DEITERS – EVELIN WETTER

Einleitung 11

JAN HARASIMOWICZ

Visuelle Strategien der Identitätsbildung im multikonfessionellen Breslau 33

1. »Berühmt durch herrliche Kirchen«:
Breslau am Vorabend der Reformation 34
2. Die Einführung der Reformation durch den
Breslauer Stadtrat 1523–1528 37
3. Die Steinkanzel in der Pfarrkirche
St. Maria Magdalena in Breslau und die
lutherische Konfessionalisierung 41
4. Das Inschriftenepitaph des Andreas Dudith
in der Elisabethkirche und der Breslauer
Kryptocalvinismus 54
5. Der Hauptaltar des Breslauer Domes und
die katholische Konfessionalisierung 61
6. Die Kunst in Breslau 1520–1650 als Medium
der Konfessionalisierung und der ständischen
Repräsentation 74

ALEKSANDRA LIPIŃSKA

Novo stylo sepultus?

**Grabdenkmäler des großpolnischen
Adels und hohen Klerus im Spannungsfeld von ständischer Repräsentation
und konfessionellem Ethos** 105

1. Großpolen in der Zeit von 1520 bis 1573:
Gesellschaft und katholische Kirche während
der Reformation 108
2. Die Górkka-Kapelle im Dom zu Posen:
konfessionelle Demonstration oder
Zugeständnis? 111
- 2.1 Der Konflikt um die Górkka-Kapelle im Dom
zu Posen als Spiegelbild der Situation zur
Wendezeit der Reformation in Polen (1573) 112
- 2.2 Die Górkka-Kapelle: zur Geschichte ihrer
Errichtung und Ausstattung 113
- 2.3 Das Górkka-Grabmal 115
3. Die Grabkapelle des Bischofs Adam Konarski:
bischöfliche Repräsentation und Antwort auf
die Stiftung der Górkka 131
- 3.1 Der Dom zu Posen als bischöfliche Grab-
stätte 132
- 3.2 Geschichte der Errichtung der Konarski-Kapelle
und ihrer Ausstattung 134
- 3.3 Das Grabmal Adam Konarskis in der Reihe
bischöflicher Grabdenkmäler im Dom
zu Posen 136
- 3.4 Die Bildprogramme der bischöflichen Grab-
denkmäler: zwischen geistlichen und weltlichen
Botschaften 140

- 4. Der Umgang mit der protestantischen Familien-
vergangenheit: die Familienkapelle der Górk
in Kurnik und ihre Umdeutung durch die
katholischen Erben 144
 - 4.1 Großpolen in den Jahren 1573–1655:
die Rückgewinnung der Abgefallenen 144
 - 4.2 Die Górk-Kapelle an der Pfarrkirche zu
Kurnik 145
 - 4.3. Zum Umgang der Czarnkowski mit dem
Górk-Erbe 155
- Schluss 161

MARCIN WISŁOCKI

**Standeskonsfessionalismus und
Herrscherethos: Retabelstiftungen
der Herzöge von Pommern 189**

- 1. Das Retabel aus Oderburg: Zeugnis pommerschen
Luthertums *in statu nascendi* 196
- 1.1 Die konfessionelle Situation in der Mitte des
16. Jahrhunderts 196
- 1.2 Der Aufstellungsort 197
- 1.3 Beschreibung und Einordnung des Retabel-
typus 198
- 1.4 Zwischen Traditionsverbundenheit und Nachfolge
der Lehre Luthers: das Programm 204
- 1.5 Bildnisse der Zeitgenossen als Apostel des
neuen Glaubens 206
- 1.6 Das Retabel im Kontext der weiteren Kirchen-
ausstattung 208
- 2. Das Retabel aus der Stettiner Schlosskapelle:
ständische Selbstdarstellung und Herrscher-
glorifizierung 209
- 2.1 Die konfessionelle Situation in Pommern zur Zeit
Johann Friedrichs 211
- 2.2 Die Schlosskapelle als Aufstellungsort: konfessio-
nelle Signale nach außen und Selbstvergewisserung
in Glaubensfragen 212
- 2.3 Einordnung von Typus und Form 216
- 2.4 Das Programm im Dienste herrscherlicher
Repräsentation 220
- 2.5 Konfessions- versus Standesidentität und
das Ideal des Herrschers 222

- 2.6 Orientalische Exotik als politisches und
persönliches Anknüpfen an die Biografie
des Stifters 223
 - 2.7 *Vere, realiter et substantialiter*:
zum theologischen Hintergrund 225
 - 3. Das Rügenwalder Retabel: Ausweis meditativer
Frömmigkeit, weltläufiger Gelehrsamkeit und
Kunstkammerobjekt 228
 - 3.1 Das Retabel als Instrument der Passions-
andacht 233
 - 3.2 Standesprogrammatik und das Bild des idealen
Herrschers 240
 - 3.3 Der kunstliebende Herrscher und die Musik 244
 - 3.4 *CHRISTO ET REI PUBLICAE*: zur Devise
Philipps II. 245
- Schluss 249

MARIA DEITERS

**Die Familie in der Bibel: Lutherische
Bibelrezeption und Bildpraxis am
Beispiel der Bibel der Nürnberger
Patrizierfamilie Pfinzing 283**

- 1. Biblische Bilder in der häuslichen Katechese und
Andacht: die Pfinzing-Bibel im Kontext nach-
reformatorischer ›Laienbibeln‹ 293
- 1.1 Das eingefügte Bild- und Kommentarprogramm
im Alten und Neuen Testament 295
- 1.2 ›Laienbibel‹ und *Summaria christlicher Lehr*: die
Pfinzing-Bibel im Kontext haus Katechetischer
und andachtsanleitender Literaturen der Nach-
reformationszeit 304
- 2. Bild, Wort und Erleuchtung: Bildinszenierung
und Ikonografie im Bibelteil der Pfinzing-
Bibel 315
- 2.1 Bild und biblisches Wort in den Illustrationen
der Pfinzing-Bibel 316
- 2.2 Die Kolorierung der Pfinzing-Bibel 319
- 2.3 Göttliches Licht und göttliches Wort:
materialikonografische Aspekte der Gold-
höhlungen in den Bibelillustrationen 321

3.	Familienbuch und Bibel: die Pfinzing-Bibel als ethisch-religiöses Gründungswerk des Pfinzingschen Geschlechtes	323
3.1	Häusliche Frömmigkeit und ethische Konditionierung: die Pfinzing-Bibel im Zusammenhang der lutherischen <i>oeconomia christiana</i>	324
3.2	Der Körper der Familie: Porträt, patrizische Identität und ständische Tugend	328
3.3	Stammbaum und Heilsgeschichte: die Familie als ›heiliger Orden‹	347
	Schluss	365

Farbtafeln 403

Biogramme 423

Register 425

Personen 425

Orte 433

Abbildungsnachweis 438

VORWORT

Konfessionelle Pluralität ist für die Länder des östlichen Mitteleuropa ein spezifisches Strukturelement, aus dem auch – jeweils unterschiedliche – Lösungsmodelle friedlicher Koexistenz erwachsen sind. Daher hat das GWZO seit 2001 zur Problematik der Konfessionalisierung und der Anwendbarkeit der entsprechenden Konzeption auf Ostmitteleuropa mehrere vergleichende Forschungsprojekte durchgeführt. In der Konfessionalisierungsdebatte war allerdings die Rolle des Bildes oder der Raumgestaltung als Element der konfessionellen Identitätsbildung allenfalls am Rande erwähnt worden.

Diese vernachlässigte Perspektive haben drei Mitarbeiterinnen der Kunstgeschichte des GWZO unter der Leitung von Evelin Wetter 2005 aufgegriffen und sehr konsequent weiterentwickelt; dafür gebührt ihnen hohe Anerkennung. Ein Glücksfall war dabei der Impuls der VolkswagenStiftung, die in einem speziellen Schwerpunkt die Kooperation mit Forschungen in Ostmitteleuropa unterstützte. Für diese Förderung sei der Stiftung ausdrücklich unser besonderer Dank ausgesprochen, namentlich auch Herrn Dr. Wolfgang Levermann für seine interessierte und verständnisvolle Begleitung. Zur Kooperation gewannen wir das Kunsthistorische Institut der Universität Breslau, an dem unter Leitung von Prof. Dr. Jan Harasimowicz sich bereits seit Jahren eine breite Forschung zur Kunst der Reformationsepoche entwickelt hatte. Damit bot sich eine besondere Chance zur vergleichenden Untersuchung in verschiedenen Regionen und gesellschaftlichen Kontexten. Für ihre kontinuierliche und sehr fruchtbare Zusammenarbeit danken wir den Breslauer Kollegen ganz herzlich und nachdrücklich.

Die Fragestellung des Projektes und seines hier vorliegenden abschließenden Ergebnisbandes überwindet gängige Stereotypen von konfessioneller Bildlichkeit und zielt auf Funktionsvielfalt ebenso wie auf die gesellschaftliche Kontextualisierung des Bildes unter konsequenter Beachtung der mit dem Konfessionellen vernetzten anderen, etwa ständischen oder familiären Identitäten. Die Klischees über konfessionelle Bildgestaltung und -praxis werden darüber

hinaus durch die Berücksichtigung von Kontinuitäten zum Spätmittelalter methodisch in Frage gestellt, etwa im Geschlechterbuch oder in der fürstlichen und adligen Selbstdarstellung, nicht zuletzt aber auch dadurch, dass hier nicht nur konfessionell einheitliche, sondern auch multikonfessionelle Regionen den Untersuchungsrahmen bilden.

Die Beiträge stützen sich auf ein breites Spektrum von visuellen Medien. Die Frage nach dem konfessionell konstruierten Raum in seinen inneren Bezugslinien kann hier allerdings nur gelegentlich, nicht jedoch in einem spezifischen Beitrag zur Sprache kommen. Sie wurde im Projekt aber sowohl in Einzelstudien von Agnieszka Madej-Anderson als auch während einer Konferenz in Emden thematisiert (»Formierungen des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa«, hg. v. Evelin Wetter, Stuttgart 2008), weiter auch anlässlich der »Sixteenth Century Conference« in Atlanta 2005 in dem Panel »Structuring – Re-structuring of the Sacred Space: A Comparative View on Central Europe« und bei einem GWZO-Workshop »Strategien individueller Aneignung von sakralen Räumen. Kontinuitäten und Umbrüche vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit« 2007. Zudem muss in diesem Zusammenhang eigens auf den von Maria Deiters unter Mitarbeit von Agnieszka Madej-Anderson konzipierten Ausstellungsteil »Kirche, Hof und Stadtkultur« der Doppelausstellung »Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern« (Schloss Charlottenburg / Ev. St. Marienkirche Berlin, Nov. 2009 – Feb. 2010, Katalog Berlin / München 2009) hingewiesen werden, bei dem Raumbezüge sehr anschaulich erkennbar wurden.

Für die mehrjährige intensive Arbeit an dem Projekt mit seinen reichhaltigen Ergebnissen verdienen alle Beteiligten großen Respekt, besonders auch Evelin Wetter für ihre ziel- und problembewusste wissenschaftliche Entwicklungsarbeit. Nicht zuletzt sei auch der Redakteurin dieses Bandes, Anja Preiß, für ihre sorgfältige und fachkompetente Arbeit herzlich gedankt.

Winfried Eberhard, Leipzig

EINLEITUNG

Kathedralen, Pfarrkirchen, Rathäuser oder auch private Haushalte – sie alle weisen Bilder auf. Im ›konfessionellen Zeitalter‹ sind sie nicht zuletzt visuelle Zeugnisse, die das spezifische Bekenntnis der hier zusammenkommenen Gläubigen zum Ausdruck bringen. Der Gemeinschaft wie dem Einzelnen dienen sie der Selbstvergewisserung in Glaubensfragen und ebenso der Abgrenzung gegen andere Bekenntnisse.

Konfessionelle Identitäten, wie sie das 16. und 17. Jahrhundert ausgebildet haben, prägen die europäischen Regionen bis heute und sind damit wichtig für das Verständnis auch gegenwärtiger Gesellschaften. Nicht ohne Grund stand deshalb die Herausbildung der Konfessionen als einer der fundamentalsten Vorgänge der europäischen Geschichte in den letzten Jahrzehnten im Mittelpunkt historiografischer Untersuchungen und Diskussionen. Thema des vorliegenden Bandes ist die Rolle des Bildes und der Bildlichkeit als wesentliche Bestandteile dieser Ausdifferenzierung und weiteren Formung der Konfessionen. Am Ausgang der Untersuchung stand die These, dass Bilder diese Prozesse nicht nur widerspiegeln, sondern auch geprägt haben. Denn wie in kaum einer anderen Zeit stand im 16. und frühen 17. Jahrhundert die Frage des religiösen Bildes im Fokus konfessioneller Konflikte, waren z. B. die Abwesenheit oder Anwesenheit der Bilder im Kirchenraum, ihre Konzepte und Funktionen für die konfessionelle Zugehörigkeit und Ausgrenzung von entscheidender Bedeutung.

Die Rolle der Bilder für eine Ausprägung konfessioneller Identitäten und Frömmigkeitsvorstellungen und ebenso ihren hohen Quellenwert für das Verständnis und die Beschreibung dieser Prozesse mögen einführend zwei Beispiele verdeutlichen. Mit dem ersten, einem großformatigen Wandbild einer Kreuzigung im siebenbürgischen Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben), gilt es, an das vorreformatorische Verständnis des Bildes im Kirchenraum anzuknüpfen und seine Funktion in dem medienübergreifenden Prozess einer Veranschaulichung der Realpräsenz Christi in den gewandelten Substanzen Brot und Wein auszuloten. Das zweite, das Epitaphgemälde des kurfürstlichen Rates Johann von Kötteritz für die Nikolaikirche zu Berlin, entstand unmittelbar im

Anschluss an den Wechsel des brandenburgischen Kurfürstenhauses zum Calvinismus und einer damit verbundenen Entfernung der Bilder aus der Berliner Domkirche 1615. Das Epitaphgemälde ist ein konfessionelles Zeugnis im doppelten Sinne: Deziert bezieht es sich auf das Luthertum und die darin vertretenen Glaubensinhalte. Selbst Ausdruck einer individuellen Aneignung des Kirchenraums durch die Gläubigen ist es gleichermaßen ein Bekenntnis zum Bild.

Die Akzeptanz der Bilder im Gotteshaus war vielfach mit der Frage nach der realen Gegenwart Christi in den gewandelten Substanzen Brot und Wein verknüpft. Nicht zufällig wichen Johannes Calvin (* 1509, † 1564) und Martin Luther (* 1483, † 1546) in der Bilderfrage wie im Verständnis des Abendmahls gleichermaßen grundlegend voneinander ab.¹ Im Zentrum aller Glaubensfragen stehend, hatte die schwer zu begreifende Transsubstantiation durch die Eucharistielehre des IV. Laterankonzils 1215 zwar eine dogmatische Festlegung, aber keine argumentative Begründung erfahren.² Vielmehr wurde die Wandlung der Substanzen auf eine göttliche Macht zurückgeführt.³ An diesem Punkt kamen im Verlauf des Spätmittelalters die Bilder ins Spiel: Sei es in Gestalt von Abendmahlsaltären,⁴ im Bildtypus der Gregorsmesse⁵ bzw. dem für sich stehenden Schmerzensmann⁶ oder auch nur in Ikonografien, deren bildkünstlerische Ausarbeitung eine sakramentale Lesart zulässt.⁷ Schlussendlich zielen diese Bildschöpfungen vor allem darauf, das nur schwer Fassbare einer visuellen Beglaubigung zu unterziehen. Unter diesen ›eucharistischen Ikonografien‹ ist insbesondere der Typus der Kreuzigung mit Engeln, die das aus den Wundmalen strömende Blut in Kelchen auffangen, hervorzuheben, so etwa auf dem Retabel des Heiligkreuzaltars der Magdeburger Domkirche.⁸ Dabei sind es nicht allein die traditionellerweise im Fokus kunsthistorischer Überlegungen stehenden gemalten oder skulptierten Bilder, sondern vielmehr auch die Objekte kirchlicher Schatzkunst und einer breiter zu fassenden materiellen Kultur im Umfeld des Altarsakraments, die eine medienübergreifende visuelle Verstärkung in dieser Glaubensfrage leisten und gerade damit die Bedeutung des Bildlichen belegen.⁹ An sich bereits zeichenhafter Qualität können Kelch und Patene mit eucharistischen Darstellun-

gen und Inschriften versehen sein.¹⁰ Die Kasel als Gewand des Priesters, der in Stellvertretung Christi als Opferpriester am Altar zelebriert, schmückt ebenso vielfach eine Darstellung mit dem Gekreuzigten, dessen aus den Wundmalen strömendes Blut von Engeln in Kelchen aufgefangen wird. Neben dem weithin rezipierbaren Altarbild ist es vor allem diese Darstellung, die sichtbar ist, während der Priester am Altar die Worte der Wandlung spricht, das eigentliche Altargeschehen aber durch seinen Körper verdeckt. Die gesprochenen Worte »Das ist mein Leib« und »Das ist mein Blut« werden zum einen durch die demonstrative Weisung der gewandelten Substanzen (*elevatio*), zum anderen aber eben auch bildlich zum Ausdruck gebracht: Das Bild auf dem Gewand des Opferpriesters gerät durch Augenschein zum Beleg dessen, was das Ohr kaum vernimmt und im Weiteren nur zu glauben ist.¹¹ Neben dieser verkappten Darstellung der Wandlung leistet das Bild auf der Kasel aber auch eine historische Rückbindung an das biblische Geschehen.¹² Welche Notwendigkeit man dieser visuellen Bestärkung in Glaubensfragen stets beimaß, zeigen auch die Ausdeutungen des Messgeschehens durch Wilhelm Durandus von Mende (*1230/31, †1296).¹³ Im Zusammenhang des Messkanons betont Durandus die Realisierung des Geheimnisses durch das Auge, das Gehör wie auch den Geschmack.¹⁴ Dem Bild misst Durandus jedoch einen besonderen Stellenwert zu: »Deshalb wird in zahlreichen Sakramentarien zwischen *praefacio* und *canon* die Kreuzigung gemalt, damit der Geist nicht nur durch den Buchstaben, sondern auch durch die Betrachtung des Bildes zur Erinnerung an die Passion des Herrn animiert werde,«¹⁵ – eine Begründung für den Nutzen von Bildern, wie sie auch in lutherischen, bildverteidigenden Texten – allerdings unter Betonung eines Vorrangs, der dem Wort gebührt – ähnlich formuliert wird.¹⁶

Vor diesem Hintergrund erhält das große Fresko an der Nordwand des Chores der Pfarrkirche zu Hermannstadt in Siebenbürgen sowohl für die vorreformatorische Liturgie als auch für den Gottesdienst im lutherischen und umgebauten Kirchenraum große Relevanz (Abb. 1).¹⁷ 1445 datiert und durch den Maler Johannes Rosenau signiert, konnte es infolge seiner Qualifizierung als *adiaphoron* selbst im Reformationsjahrhundert erhalten und 1650 noch konfessionell überformt werden. Zu den *adiaphora* zählen dem Glauben nichts nehmende und nichts gebende Mitteldinge, deren Beibehaltung daher den Gemeinden zur Entscheidung anheimgestellt wird.¹⁸ So heißt es in Luthers *Deutscher Messe* von 1525/26 anlässlich »Des sonntags für die leien [...] Da lassen wir die messgewand, altar, liechter noch bleiben, bis sie alle werden oder uns gefellet zu endern; wer aber hie anders will baren, lassen wir geschehen.«¹⁹ Auch wenn es sich bei dem Wandbild sichtlich nicht

um ein Altarbild gehandelt hat, so stand das in seinen funktionalen Bezügen tatsächlich nur schwer greifbare Wandgemälde schon räumlich in engstem Bezug zum Geschehen im Sanktuarium und damit auch zur Feier der Eucharistie.²⁰

In einer großdimensionierten Rahmenarchitektur zeigt es mittig die Kreuzigung, die trotz punktueller Übermalung der mittelalterlichen Darstellung zwar nicht im Detail, aber doch weitgehend entspricht. Die Himmelfahrt sowie die Geburt und Taufe Christi in einer illusionistisch gemalten Gesprengezone sind eine neuzeitliche Ergänzung.²¹ Als Gestalten des 17. Jahrhunderts erweisen sich ferner der links unter einen Baldachin eingestellte, gefesselte und mit der Dornenkrone versehene *Ecce homo*, durch die Inschrift ausgewiesen als Personifikation der *Humilitas*, sowie rechts die apokalyptische Erscheinung des Menschensohns und Weltenrichters (Offb 1,13–16). Mit der Beschriftung seines Sockels – *Gloria* – und nicht zuletzt mit den seiner Darstellung implizierten Worten nach Offb 1,18 – nämlich »Ich war tot, und siehe ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit.« – erhalten die übernommenen Darstellungen der Kreuzigung im Hauptfeld und des Schmerzensmanns darunter durch diese nachträgliche Ergänzung eine eschatologische Dimension.

Der Schmerzensmann – bereits dem mittelalterlichen Programm zugehörend – erscheint in einer Nische und hinter einem Gitter. Seine so auffällige »bildliche Präsentation« evoziert hier die Vorstellung realer Weisungen des *corpus Christi* in Sakramentshäusern bzw. -nischen, wie sie sich in siebenbürgisch-sächsischen, also lutherischen Pfarrkirchen in teils erstaunlich gutem Erhaltungszustand bewahrt haben.²² Solche Behausungen der Hostie, die durch das Gitter gleichsam geschützt, in der Anmutung des Gitters als Schleier aber auch erkenntnisleitend ausgestellt wurden, standen nach der Reformation natürlich nicht mehr als solche in Gebrauch. In diesem Sinne kann der Schmerzensmann im Gehäuse dieses illusionistischen Sakramentshauses auf dem Hermannstädter Fresko im Reformationsjahrhundert kaum mehr als eine im Bildmedium gleichsam auf Dauer zur Darstellung gebrachte Ausstellung als *corpus Christi* rezipiert worden sein. Gleichwohl mutet das Ensemble vor dem Hintergrund der ausgefochtenen Abendmahlsdiskurse als regelrechtes »Bekennnisbild« an.²³ In einem Altarraum, in dem das Abendmahl nach lutherischem Verständnis gefeiert wurde, muss seine Präsenz als dezidierte Stellungnahme zu den seit den 1540er Jahren heftig geführten Debatten um das Verständnis des Abendmahls gesehen werden, die das seit 1542 eigenständige Fürstentum Siebenbürgen in Glaubenssachen spalteten. Auch in der über weite Strecken zu beobachtenden historischen Konstante der Verknüpfung einer Ablehnung der

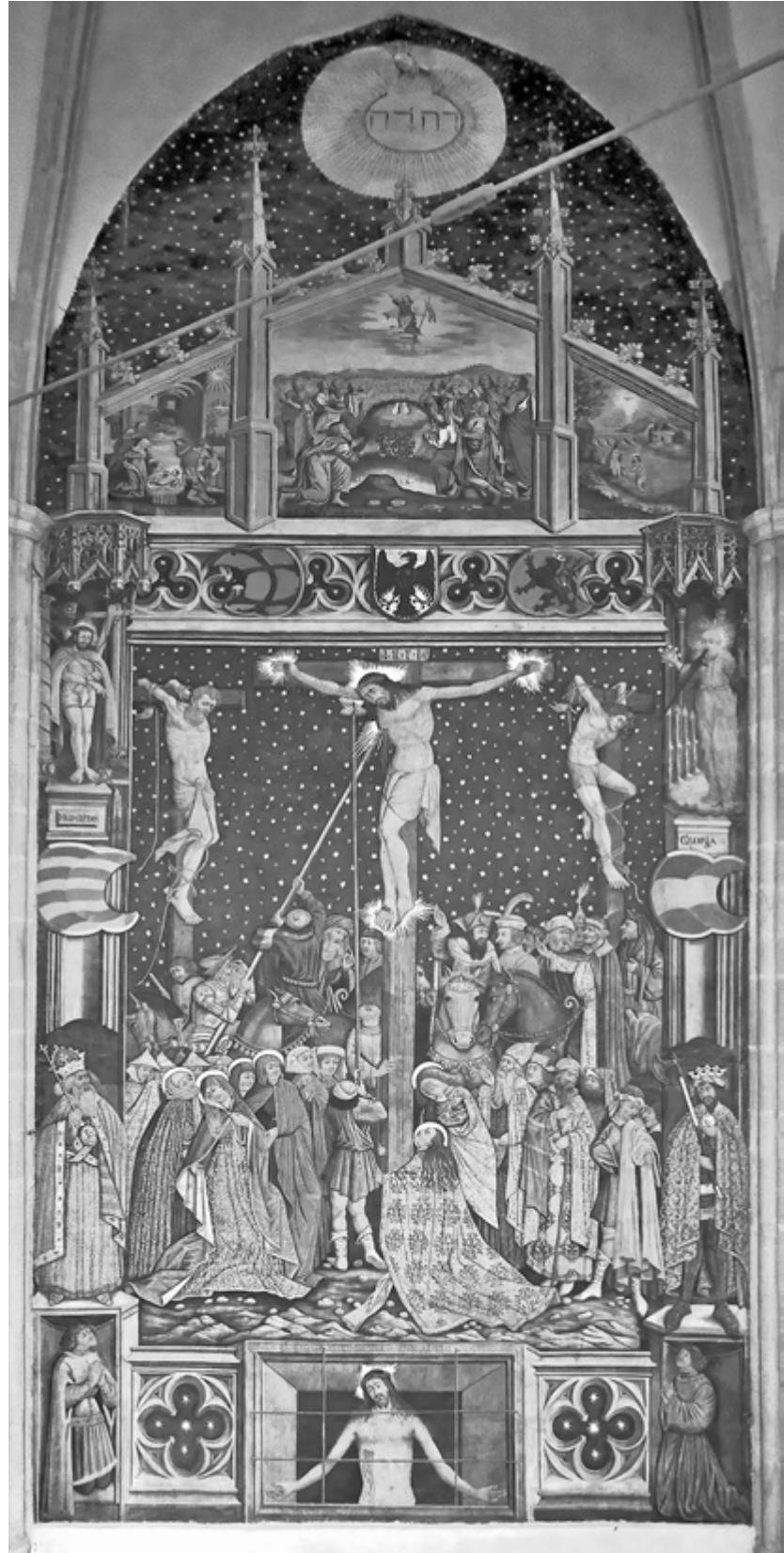


Abb. 1 Fresko an der nördlichen Wand
des Chores der Stadtpfarrkirche zu
Hermannstadt, 1445 und 1650



Abb. 2 Familienepitaph des Abraham von Nostitz auf Rengersdorf, um 1572. Görlitz, Kulturhistorisches Museum

Realpräsenz und einer Bilderfeindlichkeit können Beibehaltung und spätere Überformung dieses Monuments als deutliche Stellungnahme gelten. Unter den Vorzeichen lutherischer Hochorthodoxie zielt das erweiterte Bildprogramm des 17. Jahrhunderts nun gleichzeitig auf eine Verkündigung der von Christus erwirkten Heilsgewissheit.²⁴

Die These von einem Bekenntnisbild mit betont sakramentaler Dimension bestätigt sich durch vielfache Parallelen im lutherischen Raum etwa in Böhmen, den Lausitzen, der Mark Brandenburg und – wie unten noch zu besprechen sein wird – in Pommern. Ein besonders herausragendes Vergleichswerk ist das Familienepitaph des Abraham von Nostitz auf Rengersdorf in der Oberlausitz von 1572 (Abb. 2).²⁵ Eindrücklich wird die Realpräsenz Christi im Vollzug des Abendmahls durch vielfältige visuelle Kombinationen bewusst gehalten. Die Einsetzungsworte erscheinen hier auf den Flügeln des geöffneten Altarretabels. Das Mysterium der Realpräsenz im Vollzug des Abendmahls vermittelt sich folg-

lich durch das gehörte und gelesene Wort, d. h. den Intellekt, nicht zuletzt aber auch durch das Bild, das hier als sakramentaler Gnadenstuhl in Parallele zum biblischen Abendmahl zugleich die Elevation der Hostie evoziert.²⁶

Mit diesem Bildwissen noch einmal nach Siebenbürgen blickend, gerät ein dort heftig diskutiertes Adiaiphoron in den Blick: die Elevation der Hostie. Während der siebenbürgische Reformator Johannes Honterus in seiner 1543 gedruckten *Reformatio* die Elevation mit keinem Wort erwähnt,²⁷ sucht sein Hermannstädter Kollege Matthias Ramser sie mit Blick auf die Calvinisten beizubehalten.²⁸ Das 1547 erschienene *Reformatio*sbüchlein offeriert daher eine Kompromissformel: »Nach dem allen, kert sich der priester zum volck, und spricht am ersten in klaren worten das Vater unser, bald darauff die wort der Consecration uber das brod und wein, welche er auch darzu nach einander in den henden helt.«²⁹ – Ob diese verkappte *elevatio* sogleich in allen Orten Anwendung fand, kann nicht ermittelt werden. Im 17. und 18. Jahrhundert war eine *elevatio* in Reinform sowohl in Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) als auch in Hermannstadt jedoch gang und gäbe.³⁰ Vor diesem Hintergrund haben Darstellungen wie auf dem Hermannstädter Wandbild vor allem affirmative Funktion, musste es doch zunächst vor allem darum gehen, den Glauben an die Realpräsenz Christi im Vollzug des Abendmahls zu bekräftigen.

Tatsächlich waren die Bilder also nicht die einzigen Adiaiphora, mit denen die Abendmahlsfeier ausgestattet wurde. Explizit genannt werden vielmehr die *elevatio*, die Kerzen auf dem Altar und vor allem die Messgewänder.³¹ Diese standen in einigen lutherischen Gemeinden Siebenbürgens bis weit in das 19. Jahrhundert in Gebrauch.³² Alle diese Elemente waren Teil eines komplexen Zeichensystems, das medienübergreifend operierte und dessen einzelne Bestandteile bereits in der vorreformatorischen Liturgie – und ebenso in der vorreformatorischen Bildertheologie – verankert waren. Indem sie Adiaiphora waren, standen sie als Zeichen aber auch dem umgestalteten Gottesdienst zur Verfügung. In Krisenzeiten und konfessionell komplexen Gemengelagen, wie sie im Falle des siebenbürgischen Protestantismus mit seiner zunehmenden Aufspaltung in Lutheraner, Reformierte wie auch Antitrinitarier (Unitarier) zu beobachten sind,³³ spielten die Adiaiphora eine bedeutende Rolle: Unter politischem Druck und in dem Bemühen um Abgrenzung nach außen wie Selbstvergewisserung nach innen wurden sie zu jeweils verbindlichen Bräuchen.³⁴

Eine ganzheitliche Betrachtung des Kirchenraums und der darin gefeierten Zeremonien in ihrer Bekenntnisrelevanz wäre ein überaus lohnendes Unterfangen. Es setzt jedoch ein weitaus breiteres Spektrum der einzubeziehenden Objekt-

gruppen voraus, als dies der Titel des vorliegenden Bandes mit den beiden Stichworten ›Bild und Konfession‹ zu erkennen gibt. Im Bewusstsein um die komplexe Dimension der Bilder in ihren unterschiedlichen Funktionen schien es uns geraten, die Fragestellung zu konzentrieren. Die vielfältigen Gründe hierfür erschließen sich in der Analyse des zweiten, einleitend angekündigten Beispiels.

In einer historischen Situation, die wie die beschriebene Lage in Siebenbürgen durch das Bestreben nach konfessioneller Abgrenzung wie auch Selbstverortung bestimmt war, entstand im Jahr 1616 für den kurfürstlich-brandenburgischen Rat Johann von Kötteritz ein monumentales Epitaphgemälde, geschaffen vermutlich von einem Hofmaler Kurfürst Sigismunds von Hohenzollern (Abb. 3).³⁵ Es fand seinen Platz in der von Johann von Kötteritz als Erbbegräbniskapelle eingerichteten Seitenkapelle der Nikolaikirche, der städtischen Hauptpfarrkirche von Berlin. Das Bild spielt fein kalkuliert mit verschiedenen Raum- und Sinnebenen. Im Vordergrund kniet das Ehepaar Kötteritz begleitet von Moses, Johannes dem Täufer und dem Lamm Gottes. Im Hintergrund eröffnet sich der Blick in den Innenraum der Nikolaikirche, rechts angeschnitten ist die repräsentative Fassade der Erbbegräbniskapelle der Familie Kötteritz zu erkennen, in der das Bild heute noch hängt. Im Raum vollziehen sich die gottesdienstlichen Handlungen der lutherischen Kirche von der Taufe über die Predigt bis hin zum Abendmahl.

Das Kötteritz-Epitaph entstand am Ende eines nachreformatorischen Neuausstattungsprozesses der Nikolaikirche, der wesentlich geprägt war durch die Stiftung individueller bzw. familiärer Epitaphien und Grabkapellen. Auftraggeber waren die städtischen und höfischen Eliten der Residenzstadt Berlin, zu denen auch Johann von Kötteritz als kurfürstlicher Rat gehörte. Das Gemälde kommentiert und überbietet diese Stiftungen, nicht zuletzt indem es sie minutiös wiedergibt. Zum einen zeigt sich darin der Aspekt der sozialen Repräsentation der residenzstädtischen Gesellschaft im Kirchenraum. Zum anderen aber wird die sakrale Dimension der Gemeinde und des Kirchenraums in verschiedenen Ebenen betont. In den im Kirchenraum gefeierten Zeremonien wird demonstriert, wie verwoben die Stationen des christlichen Lebens – Taufe, Hochzeit, Gottesdienst und Tod – mit der Kirche im räumlichen und institutionellen Sinne waren. Das in dem ›Bild im Bild‹ prononciert dargestellte Familiengestühl der Kötteritz und das ihm gegenüber abgebildete Erbbegräbnis mit dem darin hängenden Epitaphgemälde, verbildlichen die Möglichkeiten des Laien, im Kirchenraum präsent zu sein, sich diesen individuell anzueignen. Das Bild

spiegelt hier also nicht nur die neuen Zugriffsmöglichkeiten der Laien auf den Sakralraum, sondern es war ebenso ein Mittel für dessen Aneignung. Dabei ist der im hellen Licht jenseits der dunklen Sphäre, in der die Verstorbenen knien, liegende Kirchenraum gleichzeitig Symbol und Verheißung des Paradieses, ein Heilsraum, der durch den Verismus der bildlichen Darstellung an den realen Ort zurückgebunden wird. Die in diesem gefeierten Zeremonien und Lebensstationen bekommen so eine zeitenübergreifende Dimension. Das Bild tritt in besonderer Weise in Wechselwirkung mit dem Kirchenraum, indem es ihn geistig näher bestimmt.

Eine weitere Bedeutungsebene des Epitaphgemäldes erschließt sich aus der konfessionspolitischen Situation in Berlin. Es entstand unmittelbar nach dem Übertritt des Kurfürstenhauses zum Calvinismus 1613 und der darauf folgenden Entfernung aller Bilder aus dem Berliner Dom 1615 – dem sog. Berliner Bildersturm. Liest man die Beschreibung des Domes von Philipp Hainhofer aus dem Jahr 1617 und betrachtet parallel die Darstellung des Kirchenraums von St. Nikolai auf dem Gemälde, dann wird deutlich, wie scharf und unmittelbar die Trennung zwischen lutherisch gebliebener Untertanenschaft und calvinistischem Herrscherhaus für die Zeitgenossen gerade im Kirchenraum – und dessen Ausstattung – wahrgenommen worden sein muss. Denn beschreibt Hainhofer auf der einen Seite den Dom nach der calvinistischen ›Reinigung‹ als »große lichte kirche, aus welcher alle altär, tafeln bilder und crucifixe geraumet sein und jetzt ganz weiß ist«, blickt man auf der anderen Seite in einen Raum, der dicht gefüllt ist mit Bildwerken vielfältiger Art und Zeit.³⁶ Der Protest gegen den kurfürstlich gelenkten Bildersturm und das Festhalten an den Bildern als wichtigen Erinnerungsmalen und Bestandteilen ihrer Identität waren denn auch einer der wichtigsten Gründe für die lutherischen Brandenburger, dem Übertritt des Kurfürsten zum Calvinismus nicht zu folgen.³⁷

Die mit beiden einleitend analysierten Beispielen umschriebenen Vorgänge markieren einen Kulminationspunkt innerhalb der Auseinandersetzung um die Bilder, die nicht nur die Reformationszeit, sondern auch die auf diese folgende Phase der konfessionellen Formierung wesentlich prägte. Zugespitzt lässt sich formulieren, dass sich gerade an den Bilderstürmen und verschärften Bilderdebatten in der Zeit der ›Zweiten Reformation‹ die Schlüsselbedeutung, die die Bilderfrage für die Konstituierung und – auch innerprotes-



Abb. 3 Epitaphgemälde für den kurfürstlichen Rat Johann von Kötteritz († 1609) und seine Frau Caritas Distelmeier († 1615), 1616. Berlin, Nikolaikirche

tantische – Differenzierung der Konfessionen hatte, ableasen lässt. Während sich diese Einsicht für die Reformation durchgesetzt hat,³⁸ ist der nachreformatorische Verlauf der um 1600 ihren vorläufigen Höhepunkt erreichenden Entwicklungen im Hinblick auf die Rolle des Bildes erst in den letzten Jahren in den Blick der Forschung genommen worden.³⁹

Ein wesentliches Anliegen der hier versammelten Fallstudien aus verschiedenen Territorien Mitteleuropas ist es daher, die Konsequenzen der Konfessionsbildung für die Kunst bzw. die Beteiligung der visuellen Zeichen an der Formierung der Konfessionen über die Zeit des reformatorischen Umbruchs hinweg zu untersuchen. Nach der Formulierung des ›Konfessionalisierungsparadigmas‹ durch Heinz Schilling und Wolfgang Reinhard und der sich daran anschließenden Forschung scheint eine Betrachtung der konfessionellen Formierung in ihrem Prozesscharakter unumgänglich⁴⁰ – ohne dass jedoch damit teleologische, eindimensionale Entwicklungsmodelle impliziert wären.⁴¹ So bildet das Konfessionalisierungsparadigma zwar trotz – oder gerade mit – der vielfältigen und kritischen Diskussion, der es unterworfen ist,⁴² einen der wichtigen Ausgangspunkte der vorliegenden Untersuchungen – im Sinne der Auffassung, dass Religion, konfessionell bestimmte Ethik und Frömmigkeit eine fundamentale Prägestkraft für die frühneuzeitlichen Gesellschaften Mitteleuropas entfalteten. Doch wurde keine direkte Übertragung in den kunsthistorischen Zusammenhang angestrebt. Vielmehr ging es darum, die wichtigsten Ergebnisse für die Erschließung und Kontextualisierung des kunsthistorischen Gegenstandes fruchtbar zu machen und umgekehrt mit den auf kunsthistorisch-methodischer Grundlage erworbenen Erkenntnissen zu der historisch bzw. theologisch-kirchengeschichtlich geprägten Diskussion beizutragen.⁴³ Wichtig war es dabei aus kunsthistorisch-methodischer Perspektive ebenso, einen Blick auf die Funktionsvielfalt und die formalen und ikonografischen Ausprägungen von religiösen Bildern im Jahrhundert nach der Reformation zu gewinnen, allerdings ohne die einengende Zuspitzung auf die Frage der Bilderverehrung/des Bildersturms und ohne die ausschließliche Suche nach einheitlichen, normativ bestimmten Bildpraktiken und konfessionsspezifischen Bildformularen, die die Konfessionen klar kennzeichnen und abgrenzen würden.⁴⁴ Um den spezifischen Beitrag der Kunst zu ermitteln, ist zudem die genaue Untersuchung bildsprachlicher Mittel ein wichtiger Gesichtspunkt, gilt es doch Klischees aufzulösen und zu einer differenzierten Betrachtung bildrhetorischer Lösungen jenseits von ›emotionaler‹ katholischer Kunst⁴⁵ und protestantischer ›rationaler‹, eher spröder Wort-Bild-Sprache⁴⁶ zu kommen.

Im Mittelpunkt steht im Folgenden die lutherische Konfession – allerdings mit einem vergleichenden Blick auf im katholischen und reformierten Zusammenhang entstandene Werke. Letzteres geschieht hier vor allem durch die Betrachtung interkonfessioneller Situationen, aber auch zeitgenössischer Bilddebatten, die nicht unwesentlich von der bereits einfürend erwähnten Konfrontation der Lutheraner gegenüber den Calvinisten und Zwinglianern geprägt waren. Eine Studie zur katholischen Konfession in Krakau (Kraków), wie sie durch Agnieszka Madej-Anderson im Kontext des Projektes begonnen wurde, konnte aus gesundheitlichen Gründen bedauerlicherweise nicht mehr abgeschlossen werden.⁴⁷

Die Studien entstanden im Rahmen des Projektes ›Bild und Konfession. Funktionen und Konzepte von Bildern im Zeitalter der konfessionellen Formierungsprozesse in Mitteleuropa‹ am Geisteswissenschaftlichen Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO) sowie am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Renaissance und der Reformation an der Universität Breslau. Getragen von der Förderinitiative der VolkswagenStiftung ›Einheit in der Vielfalt. Grundlagen und Voraussetzungen eines erweiterten Europas‹⁴⁸ schien das Spektrum der hier behandelten Regionen besonders reizvoll, da die mit der deutschen und polnischen Nation verbundene kulturelle und politische Geschichte Pommerns und Breslaus (Wrocław) zeigt, wie notwendig eine gemeinsame Forschung über heutige Staatsgrenzen hinweg ist.

Zudem war die innerhalb dieses Arbeitsschwerpunkts angelegte vergleichende Perspektive, die ihren Blick auf bis dato wenig erforschte ostmitteleuropäische Kulturprozesse richtete, in besonderem Maße geeignet, um wichtige Fragen, die sich aus der Konfessionalisierungsdebatte ergeben, zu untersuchen und die Materialbasis um Gebiete zu erweitern, die außerhalb der Kernlande des Deutschen Reiches liegen.⁴⁹ Die Anwendbarkeit des Konfessionalisierungsparadigmas auch für Ostmitteleuropa ist von der Forschung mehrheitlich bestätigt worden.⁵⁰ Gerade dessen Strukturmerkmale wie eine weitverbreitete Multikonfessionalität und Polyethnizität oder auch die von den Kerngebieten des Reiches unterschiedene gesellschaftlich-ständische Strukturierung mit einer Dominanz von Adelherrschaften sowie der allenfalls auf die Rolle eines ›Mitbeteiligten am Prozeß der (katholischen) Konfessionalisierung‹⁵¹ beschränkten Bedeutung des Staates als konfessionell regulierender Obrigkeit⁵² bieten jedoch Anlass, in eher mikrohistorisch ausgerichteten Studien auch differenzierende Ergebnisse zu gewinnen. Das meint Fragen nach Reichweiten, Trägern und Medien von ›Konfessionalisierung‹ ebenso wie nach Gewichtungen von

Identitäten und Zugehörigkeiten, die z. B. eher konfessionell oder eher ständisch motiviert sein können, und – in diesem Zusammenhang – auch nach den Eindeutigkeiten konfessionskultureller Zuordnungen.

Ausgangspunkt der im vorliegenden Buch zu einer kooperativen Monografie zusammengeführten Aufsätze war dabei die Erkenntnis, dass die tatsächliche Bildpraxis für die Frage nach der Relevanz der Bilder innerhalb der Konfessionskulturen wesentlich aussagekräftiger als die normativen bildtheologischen Diskurse ist.⁵³ Dies ließ ebenso wie die Beobachtung eines regional sehr unterschiedlich verlaufenden Konfessionsbildungsprozesses eine genau kontextualisierende Betrachtung von Werken als unumgänglich erscheinen und führte zu der Entscheidung, die einzelnen Arbeiten als methodisch vielfältige exemplarische Untersuchungen besonders aussagekräftiger Werke und Werkgruppen zu konzipieren.

Jan HARASIMOWICZ analysiert in seinem Aufsatz anhand von drei zwischen 1580 und 1590, also fast gleichzeitig, entstandenen Werken – der von dem Pfarrer Lucas Pollio d. Ä. konzipierten Steinkanzel der lutherischen Pfarrkirche St. Maria Magdalena, des kryptocalvinistisch geprägten Inschriftenepitaphs des Humanisten Andreas Dudith in der Haupt- und Pfarrkirche St. Elisabeth und der Memorialstiftung des katholischen Bischofs Andreas von Jerin mit Grabdenkmal und Hochaltar im Dom – die multikonfessionelle Situation in der schlesischen Metropole Breslau. Gegenstand der Studie von Aleksandra LIPIŃSKA sind adlige und bischöfliche Memorialstiftungen in Großpolen, einem Kernland des Königreichs Polen. Untersucht werden die Grabdenkmäler der bedeutenden lutherischen Magnatenfamilie Górká im Dom zu Posen (Poznań, 1573) und in der Pfarrkirche zu Kurnik (Kórnik, 1584) sowie das Denkmal ihres großen Gegenspielers, des katholischen Bischofs Adam Konarski, der sein Grabdenkmal 1575 ebenfalls im Posener Dom errichtete. Dabei verfolgt Lipińska das hier bereits angeschlagene Thema des konfessionellen Vergleichs und der unmittelbaren konfessionellen Konfrontation weiter, indem sie auch die Umwidmung und Weiterbenutzung der Kurniker Grablege durch die katholischen Erben der Górká betrachtet. Während diese ersten beiden Beiträge sich also mit multikonfessionellen Situationen auseinandersetzen und Strategien der Auseinandersetzung und Abgrenzung, aber auch der gegenseitigen Befruchtung und Duldung an den behandelten Kunststiftungen untersuchen, bewegen sich die anderen beiden Studien in konfessionell relativ homogenen Regionen und thematisieren die Konfessionalisierungsprozesse auf landesfürstlicher Ebene und im reichsstädtischen

Zusammenhang. Marcin WISŁOCKI betrachtet programmatische Altarstiftungen der Herzöge Pommerns, eines an der Peripherie des Reiches gelegenen, (konfessions)kulturell gleichwohl sehr reichen Fürstentums. Die Retabel aus den Schlosskapellen zu Oderburg (Grabowo, nach 1551) und Stettin (Szczecin, 1575–1577) sowie der ursprünglich wohl ebenfalls für die Stettiner Schlosskapelle bestimmte sog. Rügenwalder Silberaltar (1606–ca. 1636) vertreten dabei sowohl ihren Inhalten als auch den Zeitpunkten ihrer Entstehung nach wichtige Phasen einer lutherischen konfessionellen Formierung sowie gleichzeitig verschiedene Facetten eines konfessionell und religiös bestimmten Herrscherideals. Die Studie von Maria DEITERS, in deren Mittelpunkt die zwischen 1565 und 1570 entstandene, bildlich und textlich reich ausgestaltete Bibel der Nürnberger Patrizierfamilie Pfinzing steht, setzt einen Referenzpunkt im Kerngebiet des Reiches mit der Reichsstadt Nürnberg als nicht nur bedeutendem Zentrum der städtischen Reformation, sondern auch einem nach Ostmitteleuropa weit ausstrahlenden kulturellen Zentrum. Zugleich wird der Blick hier auf das für die Frömmigkeit und das konfessionelle Selbstverständnis des Luthertums zentrale Phänomen der Familienbibel und damit auch die ›private‹, häusliche Seite konfessioneller Formierungsprozesse und frömmigkeitspraktischer Vollzüge gelenkt.⁵⁴

Während in den Aufsätzen von Lipińska und Wisłocki konfessionelle Formierungsprozesse in ihrem Verlauf nachvollzogen werden, beschreiben die Studien von Deiters und Harasimowicz eher Zeitschnitte, die eine Situation relativ gefestigter konfessioneller Konstellationen bzw. momentanen konfessionellen Gleichgewichts in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg und Breslau widerspiegeln.

Die Auswahl der behandelten Werke berücksichtigt ein breites Spektrum der Bildmedien und Kunstgattungen. Behandelt werden liturgische Ausstattungstücke und Sepulkraldenkmäler als klassische Themen der konfessionskulturellen Forschung ebenso wie die weniger beachtete religiöse Kunst im privaten Gebrauch.⁵⁵ Neben den Kirchenraum als wichtiger Bühne konfessioneller Aushandlungsprozesse tritt das ›Haus‹ als Zwischenform zwischen dem ›öffentlichen‹ und dem ›privaten‹ Raum.⁵⁶

Die gewählten Forschungsgebiete und -objekte werden in verschiedenen Ebenen – konfessionellen, religiösen/frömmigkeitlichen, sozialen, ethischen – untersucht. Auf diese Weise soll nicht nur eine Vergleichbarkeit der einzelnen Projekte untereinander geschaffen werden, sondern in diesem Vergleich auch ein Schlüssel für die Beschreibung und Bewertung von konfessionellen Identitätsbildungsprozessen gefunden werden.