



Stefan Bürger

DIE CHORAUSSATTUNG DER ERFURTER KAUFMANNSKIRCHE

DEUTUNGSMÖGLICHKEITEN VOR DEM HINTERGRUND
EINER BIKONFESSIONELLEN SAKRALTOPOGRAFIE DER STADT

»Altar, Kanzel und Taufstein der Kaufmannskirche bilden eine weit über Erfurt hinaus hochbedeutsame künstlerische, ikonografische und in ihren Aussagen sich ergänzende Einheit ...«. ¹ Diese Einschätzung von 2011 charakterisiert die aktuelle Auffassung vom Wert des künstlerischen Ensembles im Selbstbild der lutherischen Gemeinde. Allerdings wurde im zitierten Text diese These nicht weiter ausgeführt, letztlich weil eine über den Ort hinausgehende Relevanz zunächst deswegen attestiert werden sollte, um finanzielle Fördermittel einzuwerben, da die Ausstattungseinheit »[...] gepflegt und in ihrem ursprünglichen Zusammenhang unbedingt wiederhergestellt werden« müsse. ² Da das Ensemble tatsächlich deutlich über den Sakralraum hinausgehende Bezüge hat, wurden erhebliche Geldmittel eingeworben, mit deren Hilfe die Einzelstücke restauriert werden konnten, sodass sich heute nicht nur ihr künstlerischer Wert, sondern auch ihr inhaltlicher Sinn leichter offenbart als noch vor Kurzem.

Der folgende Beitrag möchte einigen dieser Zusammenhänge nachgehen. ³ Hierfür bieten sich verschiedene Ansätze an: Zum einen könnte das Œuvre der Erfurter Künstlerfamilie Friedemann beziehungsweise ihrer Werkstatt herausgearbeitet werden, die dieses Ensemble und weitere Stücke in Erfurt und an anderen Orten fertigten: nachweislich Kanzel, Taufstein, Altar und Epitaphien der Kaufmannskirche, den Taufstein und am Rande auch das zugeschriebene Sakramentshaus im Dom, die Severikanzel, etliche Epitaphien und so weiter. ⁴ Zum anderen ließen sich gestalterische Transferprozesse aufdecken, das heißt die spätestens mit der Drucktechnik rapide angewachsenen Medien, die den Künstlern zur Verfügung standen, um Formen zu studieren, nachzubilden und neu zu kombinieren. ⁵ Mit diesen gestalterischen Synthesen prägten die Künstler jenen »Manierismus« als Stil im Übergang zum Barock, der sich einer kanonischen Gestaltauffassung, wie wir sie beispielsweise für die vermeintlich verbindliche vitruvianische Form- und Proportionslehre antiker Architekturen veranschlagen, entzieht. Allerdings war die Bedeutung der verwendeten Modelle und Stilmittel bei der Erschaffung der Werke nur eine Ebene des Gestalterischen. Insbesondere bei jenen Werken, die für den unmittelbaren liturgi-

schen Gebrauch bestimmt waren, blieben die ikonografischen Inhalte bestimmend. Insofern standen die Architekturformen im Dienste einer beabsichtigten Aussage: Und in der Zeit konfessioneller Auseinandersetzungen stand diese keinesfalls fest, sondern war einem permanenten Bedeutungswandel unterzogen. Insofern ließen sich die Werke auch im Spannungsfeld der reformatorischen Entwicklungen im Entstehen jener durch die lutherische Lehre geprägten Bilderfindungen untersuchen.

Unabhängig von diesen kunst- und kulturgeschichtlichen Hauptsträngen sind jedoch für das Ensemble der Kaufmannskirche weitere Zusammenhänge bestimmend. So ist einerseits die besondere Situation zu berücksichtigen, dass sich die Bürger der Stadt und mit ihr die Gemeinde der Kaufmannskirche im Widerstreit zum Landesherrn bereits ab den 1520er-Jahren der lutherischen Lehre anschlossen. ⁶ Andererseits war für die Kirche folgenreich, dass sie durch den Einsturz des gotischen Chorgewölbes am 30. Dezember 1594 ihre Hauptausstattung verlor, nunmehr eine Neuanfertigung aller liturgischen Prinzipalstücke notwendig war. Dies bedeutet, dass keine älteren Teile sinnvoll in die Ausstattung integriert werden mussten, sondern programmatisch von Neuem begonnen werden konnte. ⁷ Dabei ist ebenso zu berücksichtigen, dass nicht alle Werke auf einen Schlag finanziert und gefertigt werden konnten, sondern die Ausstattung schrittweise erfolgte. Diese zeitliche Abfolge generierte auch ein sinnvolles Anwachsen von Inhalten. Mit einer solchen Neuschöpfung und Sinnstiftung war es möglich, auf die jeweils zeitlich bedingten Bedürfnisse zu reagieren. Dieser Aspekt eröffnet einen weiteren Kontext, nämlich die Frage, inwiefern das Programm auf spezifische konfessionelle Bewegungen reagierte, die das Leben der städtischen Gemeinschaft bestimmten. Hierfür ist die ebenfalls selten eintretende Situation zu bedenken, dass eine protestantische Stadtgemeinde sich in einer unmittelbaren Konkurrenzsituation zum katholischen Stadtherrn, hier dem Mainzer Erzbischof, befand. Die ungewöhnliche Konstellation bedingte auch über den Augsburger Religionsfrieden von 1555 hinaus, dass es nicht aufgrund einer landesherrlich durchgesetzten Konfession zu einer Konsolidierung



Abb. 1 · Kanzel der
Kaufmannskirche, Erfurt

und Befriedung des religiösen Lebens kam, sondern die konfessionellen Spannungen weiterhin im städtischen Miteinander präsent blieben. So hat man die Glaubensspaltung sakraltopografisch ausgetragen und wurden die Kirchen als Medien dogmatischer Lehrvorstellungen aufgerüstet. Innerhalb der Stadt Erfurt fällt diesbezüglich dem Ausstattungsensemble der Kaufmannskirche zweifellos eine herausgehobene Rolle zu.

In chronologischer Abfolge soll versucht werden, an den Einzelstücken Kanzel (1598), Taufe (1608) und Altar (1625) auf diese Aspekte einzugehen.

Kanzel

Bereits an der korinthischen Stütze der Kanzel in der Kaufmannskirche (Abb. 1) wird die herausgehobene Bedeutung der Architektur deutlich. Der Aufbau mit Postament,⁸ Basis, Schaft und Kapitell folgt dem für Säulen verbindlichen Formkanon. Am Kanzelkorb setzt sich die Gestaltung fort. Allerdings ist zu bemerken, dass das »Manierierte« zunimmt, sich die Architektur vom vermeintlich Kanonischen entfernt. Dies fällt insbesondere ins Auge, wenn die nach 1576 gefertigte Kanzel der altgläubigen Severikirche zum Vergleich herangezogen wird. Ihre Formen nutzten deutlich die Kupferstiche des Niederländers Hans Vredemann de Vries als Vorlagen. Sein 1577 erschienenes Werk »Architectvra, Oder Bavvung der Antiquen aus dem Vitruuius« wurde zur bestimmenden Grundlage der architektonischen Formsprache der fortgeschrittenen Renaissance.

Der Kanzelfuß der Severikanzel kombiniert unkompliziert einen spätgotisch anmutenden oktogonalen, gekehlten Schaft mit einem Kandelaberpfosten ursprünglich lombardischer Herkunft. Darüber beginnt mit dem Kanzelkelch der architektonische Aufbau der Hauptordnung antiker Prägung, beginnend mit in mehreren Registern geschweiften Konsolen, die zu den mit Pinienzapfen unterfangenen Postamenten der korinthischen Säulen überleiten. Die Säulen tragen das Gebälk der Brüstung. Nischen mit rahmenden Pilastern und Muschelkalotten bilden die Architektur zweiter Ordnung. Bemerkenswert sind die auffallend fein ziselierten Manschetten der Säulenschäfte. Während die Vorlagen der »Architectvra« solche feinen Dekore noch nicht zeigen, sind die Kupferstiche von Hans Vredemann de Vries, die er in »Das ander Buch, gemacht auff zway Colonnen, Corinthia und Composita« 1581 in Antwerpen veröffentlichte, deutlich detaillierter. Sollten sie sich als Vorlagen erweisen, wäre die Severikanzel in die 1580er-Jahre zu datieren und würde damit zeitlich dichter an die Kanzel der Kaufmannskirche heranrücken.

Die Severikanzel weist neben der klar geordneten Architektur auch eine recht einfache Ikonografie auf. In dem Bildregister der Brüstung befanden sich einst vier Kirchenväter als Autoren bezie-



Abb. 2 · Adam und Eva an der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

hungsweise Autoritäten der Schriftauslegung. Bemerkenswert ist die zentrale Figur des Christus in der Rast, die Leiden und Sterben Christi zum zentralen Thema erhebt. Dies wird vor allem in der Doppelfunktion von Kanzel und Epitaph verständlich, denn das auf einem altarhaften Sockel herausgestellte Andachtsbild wird durch das Stifterehepaar Heinrich und Katharina Ruchter verehrt. Katharina Ruchter ließ nach dem Tod ihres Mannes 1576 das Werk wohl durch



Abb. 3 · Maria mit Christuskind und den Erzvätern an der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

Hans Friedemann d. Ä. anfertigen. Die gesamte Ikonografie, einschließlich der Engel mit den Marterwerkzeugen und dem Gnadenstuhl, sind nicht vordergründig gegenreformatorisch und wären in dieser Form auch in einer lutherischen Kirche denkbar. Lediglich die Rosenkränze in den Händen der betenden Stifter geben einen Hinweis auf eine katholische Frömmigkeitspraxis.

Im Unterschied dazu wäre die Kanzel der Kaufmannskirche in einer katholischen Kirche undenkbar, wobei das Bildprogramm keineswegs auf Konfrontation zur Papstkirche angelegt war, sondern eher versuchte, den durch altgläubigen Bildgebrauch geschulten Betrachter für die neue reformatorische Heilslehre zu gewinnen. Im Vergleich zur Severikanzel ist das Bildprogramm erheblich komplexer. Als Leseanleitung kann der architektonische Aufbau helfen, um sich von der Hauptordnung ausgehend hin zu den untergeordneten Sinnebenen vorzuarbeiten.

Ausgangspunkt und zentrale Inhalte des christlichen Glaubens und der Heilslehre sind die Schöpfung, der Sündenfall, die Geschichte des Volkes Israel des Alten Testaments und der Lebens- und Leidensweg Christi des Neuen Testaments. Dieser historische Faden folgt der Hauptordnung, angelegt im Fundament der Kanzelsäule. Adam und Eva (Abb. 2) verkörpern hier die Schöpfung, der Apfel gibt den Hinweis auf den Sündenfall. Die Nebensächlichkeit der Schlange, die als Attribut Evas nur ihren Arm umschlingt, zeigt, dass nicht die Sünde und die zu erwartende Strafe der Vertreibung aus dem Paradies den Ansatz für die Erzählung über weitere Sündenfälle und Strafen und damit den Handlungsstrang der Heilsgeschichte bilden sollten. Stattdessen stehen die Paradiesmenschen gleichberechtigt am Lebensbaum. In ihnen wurzelt die Geschichte der Menschen und des Heils, letztlich auch die Genealogie Christi. Die Akteure des Alten Testaments, die Erzväter Abraham, Isaak und Jakob,

Jesse, die Könige Israels und Maria treten hier als jene auf, die das Kommen und Leben Christi erst ermöglichen. Die Genealogie findet ihren Endpunkt in der Marienfigur mit Christuskind (Abb. 3). Wie die Könige sind auch Maria und Jesus gekrönt, somit die Gottesmutter, der alten Marienverehrung folgend, nicht nur als Mutter, sondern bereits als Himmelskönigin dargestellt.

Anders als beim Christus in der Rast war der Schmerzensmann nicht bloß als schlichtes Andachtsbild gemeint. In der Hauptachse des Bildaufbaus vom Christuskind ausgehend erscheint der Menschensohn als Salvator (Abb. 4), den Kreuzestod und göttlichen Gnadenakt schon in sich tragend und verkörpernd. Der achteckige Schalldeckel fasst die Trinität, die Einheit von Vater, Sohn und Heiligem Geist in himmlischen Sphären ein. Von oben senkt sich dem Himmlischen Jerusalem gleich die Architektur der Himmelskuppeln. Sie wird durch die vier Evangelisten, die vier Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius und die Apostel als Hauptakteure der Civitas Dei bevölkert. Über allen erhebt sich Christus auf der Weltkugel in einem oktogonalen Tempietto.

Anders als der Kanzelkorb in der Severikirche ist die Kanzel hier nicht stringent architektonisch durchgebildet. Der Korpus bildet einen glatten Bildgrund ohne Verbindung zu den Säulenordnungen. Von der Säule mit Adam und Eva ausgehend ist das Bildprogramm der Figuren zusammengehörend zu lesen: Die Figuren der Wurzel Jesse stehen in den Achsen der Nischenfiguren. Die Ordnung setzt sich im Schalldeckel fort. Und im Unterschied zu Severi erscheint nunmehr die korinthische Säulenordnung des Kanzelkorbs von dieser säulenhaften Hauptordnung losgelöst. Die Trennung des bildhaften Grundes und der Säulenordnung erfolgt auf vielfältige Weise: An der Severikanzel bilden die Nischen der Figuren und die Nischen hinter den Säulenschäften einen formalen Zusammenhang, mithin stehen Haupt- und Nebenordnung in Verbindung zueinander. In der Kaufmannskirche sind die pilasterartigen Streifen hinter den Säulen mit Beschlagwerk ornamentiert und bilden mit den Frieszonen Bildrahmungen. Im Gegenzug werden unter den Figurennischen die Sockelfelder und der Fries über der kelchförmigen Wurzel-Jesse-Darstellung durch Kartuschen mit Tituli und ornamentierte Schleierbretter mit Masken überspielt und damit die Rahmungen und Grenzziehungen der Architekturen massiv überschritten. Und anders als an der Severikanzel rollen sich die Ornamente von den Architekturen ab. Dies könnte nun schlicht als formaler, stilistischer Zug im zunehmenden Manierismus des späten Hans Friedemann d. Ä. bewertet werden. Andererseits unterstreicht gerade diese Veräumlichung der Ornamentik die Auflösung des streng rahmenden Architekturkorsetts zugunsten einer bildräumlichen Plastizität. Dadurch wird maßgeblich die Multiperspektivität des vielschichtigen Bildprogramms unterstützt. Auf diese Weise wirkt die Architektur des Kanzelkorbs nicht wie in Severi von unten nach oben aufgebaut, sondern von oben nach unten angeleitet und herabschwebend. Die

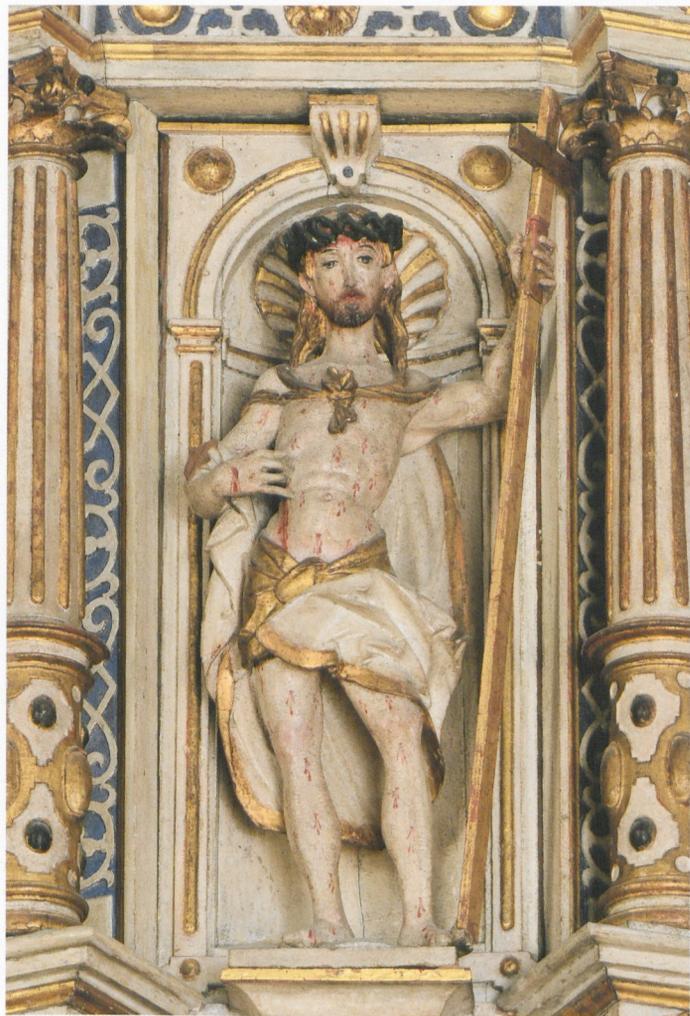


Abb. 4 · Christus an der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

Säulen fassen einen zentralen Raum ein, den Ort des Predigers – als Tabernakel, als Aufbewahrungsort für des Wort Gottes. Die Säulenordnung bleibt auch auf den Kanzelkorpus beschränkt. Zudem sind Schalldeckel und Kanzel formal sehr stringent aufeinander bezogen. Der Schalldeckel schwebt ferner vollplastisch vor dem Pfeiler. Dass dieses freie Schweben von oben herab als göttlicher Akt, als Handeln Gottes zentral ist und als Bild auch so gemeint war, erklärt sich durch die entsprechende Bildtafel der Treppenwange. Im Bildfeld der Predigt (Abb. 5), dem vierten von unten, schwebt die Kanzel im Kreise der Gemeinde. Denn dass die Kanzel nicht an der Chorumfassung angeheftet ist, wird unmissverständlich durch die überschrittenen Hintergrundfiguren des Reliefs angezeigt. Die Predigt, als Auslegung des geschriebenen Bibelwortes (*sola scriptura*), bildet den herausgehobenen reformatorischen Kern des ziboriumartigen Kanzelbaldachins.



Abb. 5 · Bildfeld der Predigt an der Treppenwange der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

Diesbezüglich bemerkenswert ist die erzählerische Abfolge des Bildzyklus der Treppenwange auch im Sinne eines historischen Ablaufs. Die unteren Bildfelder des flach gerahmten, architekturfreien Bildtableaus mit Schöpfungsszene, Kreuzigung und Pfingstwunder (Abb. 11, 12 und 6) folgen der biblischen Chronologie der Heilsgeschichte und dem altkirchlich-trinitarischen Credo: Vater, Sohn und Heiliger Geist. Dass sich an den Gnadenakt von Kreuzestod und Auferstehung nicht das Altarsakrament als heilsgeschichtliche Vergewärtigung der Erlösung anschließt, sondern die Predigt, deutet auf einen zeitlichen Kontext. Vor dem Wissen um die Gnade allein durch den Glauben (*sola fide*) steht das Verstehen. Die Lehre der lutherischen Reformation war in der Stadt nicht unangefochten gültig, und so stand die erneuerte Vermittlung der christlichen Heils-



Abb. 6 · Bildfeld des Pfingstwunders an der Treppenwange der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

lehre vor allem anderen. Insofern folgte auch die neue Chorausstattung der Kaufmannskirche diesem Bedürfnis. Zweifellos hat es eine Altarmensa als liturgischen Ort gegeben, doch wurde zuerst die Kanzel als neues und vollendetes Kunstwerk geschaffen.

Dass dieser didaktisch-mediale Zweck den Ausschlag gegeben haben wird, verdeutlichen die Reliefs der Kanzelpforte. Anders als die Kanzelkorbarchitektur ist die Säulenordnung der Türrahmung wohlproportioniert, der Architrav unverkröpft, die Dekoration der Architektur untergeordnet, ausgewogen und ruhig anhaftend, anscheinend ganz auf die Funktion als Tür und Bildrahmen beschränkt.⁹ Die Formgebung deutet an, dass die »manieristische« Gestaltung nicht zwingend als »reifer Stil« gedeutet werden muss, sondern ein Modus der Gestaltung sein konnte. Er diente dazu, die sinnvolle

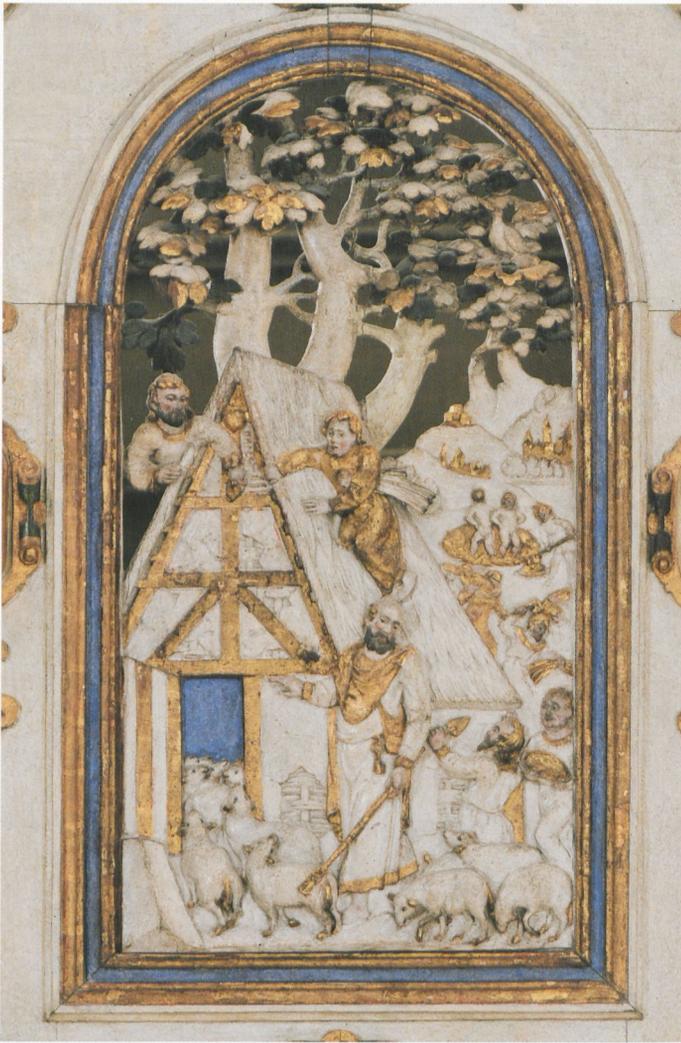


Abb. 7 a, b · Bildreliefs mit dem Gleichnis vom Guten Hirten an der Kanzelpforte der Kaufmannskirche, Erfurt

Bildhaftigkeit und Narrativität der Bildebenen, die durch das Architektonische am Kanzelkorpus geordnet werden, bewusst von der Architektur des Treppenaufgangs abzusetzen. Dennoch sind Bildarchitektur und rahmende Architektur nicht zu trennen. Vielmehr schlägt die narrative Bildhaftigkeit in eine symbolische Bildmotivik um, sodass der formale Unterschied unterschiedliche Qualitäten des Ikonischen bediente.¹⁰ So beweist die Inschrift über der Tür eben jene motivische Bedeutung der Pforte für den ikonischen Gesamtzusammenhang: *Ego sum ostium ovium iohan 10* (Ich bin die Tür zu den Schafen).

Die Türfüllungen nehmen zwei Bildreliefs mit dem Gleichnis vom Guten Hirten (Joh. 10,1) auf (Abb. 7 a,b): »Wer in den Schafstall nicht durch die Tür hineingeht, sondern anderswo einsteigt, der ist

ein Dieb und Räuber«. Die Darstellung bediente sich eines Kupferstichs nach Pieter Bruegel d. Ä. zum Gleichnis vom Guten Hirten (1565).¹¹ Inhaltlich fungierte sie als Gerichtsmotiv und Zeugnis hinsichtlich des falschen und wahren Glaubens und wurde diesbezüglich auf zwei Szenen aufgeteilt. Im unteren Reliefbild dringen Diebe und Räuber ein, während der Hirte seinen Stab unbenutzt in den Händen hält. Auf dem oberen Relief führt der Herr die Schafe durch eine Tür in den Stall: denn »Wer aber durch die Tür hineingeht, ist der Hirt der Schafe. [...] die Schafe folgen ihm; denn sie kennen seine Stimme« (Joh. 10, 4); »und mit seinem Stecken und Stab schützt er die Tiere« (Ps. 23,4). »Fremden werden aber werden sie nicht folgen, [...] weil sie die Stimme des Fremden nicht kennen« (Joh. 10,4). Im Unterschied zum dogmatisch festen Bildaufbau ist hier das Handeln

mit detailreicher Erzählkunst zum Thema gemacht. Dabei beschränkt sich das Handeln nicht auf die Fürsorge und Rettung durch den Hirten, sondern betrifft auch die Beteiligung aller. So gibt es viele helfende Hände, die den Stall reparieren: Mörtelmischer und Träger, Maurer, Verputzer, Rohrschneider und Dachdecker und viele andere, um das Haus des Herrn sicher zu machen. Dieses Mitwirken richtete sich anscheinend auf den Wunsch, den Chorraum der Kaufmannskirche in Gemeinschaft wiederherzustellen. So erscheint folgerichtig in den Hintergrunddarstellungen jeweils eine Stadtansicht mit goldenen Kirchtürmen.

Allerdings stellt sich dabei die Frage, warum diese Kirchendarstellungen nicht analog zur Kaufmannskirche sehr deutlich mit einer markanten Doppelturmgruppe ausgestattet wurden, um die lokale und sakraltopografische Bedeutung der Kaufmannskirche als Bürgerkirche beispielsweise im Widerpart zum geistlichen und kurmainzisch-höfischen Dom anzudeuten. Hier scheint es, als richte sich tatsächlich das Programm nicht auf eine Diskussion um die innerstädtische Bedeutung des Ortes, sondern allein auf die Inhalte der neuen Lehre. Denn in massiver Weise war die Kaufmannskirche als ehemalige Zinskirche des Mainzer Hofes, als nunmehr protestantische »Hauptkirche« der Stadt, herausgefordert. Im Dom ist diesbezüglich eine heftige, geradezu propagandistische Eigenikonografie zu beobachten. Im Christophorusbild von 1499 stehen die stadtbildprägenden Domtürme im Hintergrund noch für die Gottesmutter und die Domheiligen Adolar und Eoban. Im Zuge des konfessionellen Ringens verloren die Heiligen als identitätsstiftende Akteure an Kraft, und so wurde im benachbarten Epitaph der Familie von Weser (nach 1576) die Sakralbauikonografie neu justiert (vgl. Abb. 5 auf S. 193).¹² Die zentrale Ölbergsszene war als Bildthema an vielen Kirchen der Stadt präsent und folgte hier konkret einem Kupferstich Albrecht Dürers (1508). Ergänzt wurde die Szene um die markanten Dreiturmgruppen von Dom und Severi als augenscheinliche Analogien zur Kreuzgruppe der Richtstätte Golgatha, besonders eingerahmt durch die erhobenen Hände Christi. Im Stifterrelief darunter wird dies auf die Spitze getrieben, indem die Stifterfamilie keine Kreuzigungsszene verehrt, sondern vor der Dombergkulissee niederkniet. Diese massiv in die städtische Sakraltopografie hineinwirkende Aussage wurde am Taufgehäuse im Dom (Abb. 8) fortgeschrieben. Dort hält der heilige Adolar die Stadtkrone Erfurts in den Händen mit dem Titulus: *Erfordia corona mea*. Damit wurde ein landesherrlicher Anspruch manifestiert, der die gesamte Stadt und ihre Bevölkerung betraf und damit auch die Frage nach der rechtmäßigen innerstädtischen Konfession stellte, denn: *Cuius regio, eius religio*.

Diesbezüglich ist bedeutsam, dass der Überbau des Taufgehäuses als sich vom Himmel herabsenkende Himmelsstadt erscheint. Ebenso wirkt der Dom über der Stadt schwebend als auf Erden gekommene Verkörperung des Himmlischen Jerusalems. Der Obelisk geht als großer Strahl auf die Welt hernieder. Engel begleiten dieses

göttliche Handeln. Die Architektur oberhalb des Kranzgesimses unterscheidet sich vom Unterbau: Sie ist reich mit Edelsteinen besetzt (Off. 21,18–21), Tore öffnen sich an den Seiten und geben den Blick auf die für Erfurt wichtigen Heiligen als Angehörige der *Civitas Dei* frei. Es wäre denkbar, dass genau dieses Herabschweben bei der Kaufmannskanzel aufgegriffen wurde, die Architektur des Kanzeldeckels und Kanzelkorbes nicht statisch stehend erscheinen durfte, sondern zeigen sollte, dass vor allem das von Gott gesprochene Wort und der von Gott gesandte Sohn auf die Erde gekommen waren – im Sinne gegenwärtiger Gnade, nicht nur als Ausblick auf künftiges Heil.

In der ungewöhnlichen Situation des nach dem Gewölbeeinsturz leeren Chorraums konnte das erste Ausstattungstück medial nicht auf ein diesbezüglich bestehendes Altarprogramm aufbauen. Es musste gewissermaßen in einer Doppelfunktion aus Kanzel und Bildretabel mehr aussagen als gewöhnlich. Aus diesem Grund wurde das übliche Kanzelprogramm, bestehend aus Kirchenvätern und/oder Evangelisten, auf den Schalldeckel konzentriert. Dadurch wurde Platz geschaffen, um ein viel größeres Lehrprogramm zu entfalten. Die Ikonografie reagierte anscheinend ganz gezielt auf vorhandene Bildvorstellungen und konkret auf Bildwerke des konkurrierenden katholischen Dombergs.

Die Adam-und-Eva-Gruppe der Kanzelstütze wurde Bildkompositionen Dürers und Cranachs folgend als natürlich miteinander verwachsenes Paar groß herausgestellt. Damit richtete es sich gegen die katholische Vorstellung einer nachträglich von Gott geschlossenen Ehe.¹³ Die Darstellung des Ehesakraments wurde am Sakramentshaus im Erfurter Dom durch eine Eheschließung Adams mit Eva durch Gott veranschaulicht (Abb. 9). Dieser zusätzliche sakramentale Akt legitimierte die Rolle der katholischen Kirche, weshalb der Gottvater eine Mitra erhielt. Eine solche Eheschließung des ersten Paares war angesichts der Erschaffung Evas aus Adam zu hinterfragen, und so stand in der Kaufmannskirche insbesondere die durch die Schöpfung gegebene natürliche Zusammengehörigkeit und Segnung des Paares im Vordergrund.

Der aus ihrer Brust aufsteigende Lebensbaum geht in die Wurzel Jesse über und besitzt einen ikonografischen Vorläufer in der Wurzel-Jesse-Darstellung des Pfeilerbilds aus dem Jahr 1513, wiederum im Erfurter Dom. Dort ist der Bildinhalt unmissverständlich auf die Verehrung Mariens ausgerichtet: Maria wurde als gekrönte Himmelskönigin im Strahlenkranz zentral herausgestellt. Sie ist Zielpunkt der Verehrung. In der Wurzel-Jesse-Darstellung der Kanzel erscheint die Madonna dagegen kleinformatig, nicht herausgestellt, mit wenig Gold, vom Betrachter abgewendet, um ganz bewusst zu zeigen, dass sie sich einer solchen Verehrung entzieht. Identisch sind in beiden Bildwerken die Darstellungen der Figuren in Blütenkelchen. Dies offenbart die ungebrochene Gültigkeit des Stammbaums Christi, dessen Herkunft im Lied »Es ist ein Ros' entsprungen« besungen wird. Dass dieser Liedtext von Katholiken und



Abb. 8 · Taufgehäuse
des Erfurter Doms

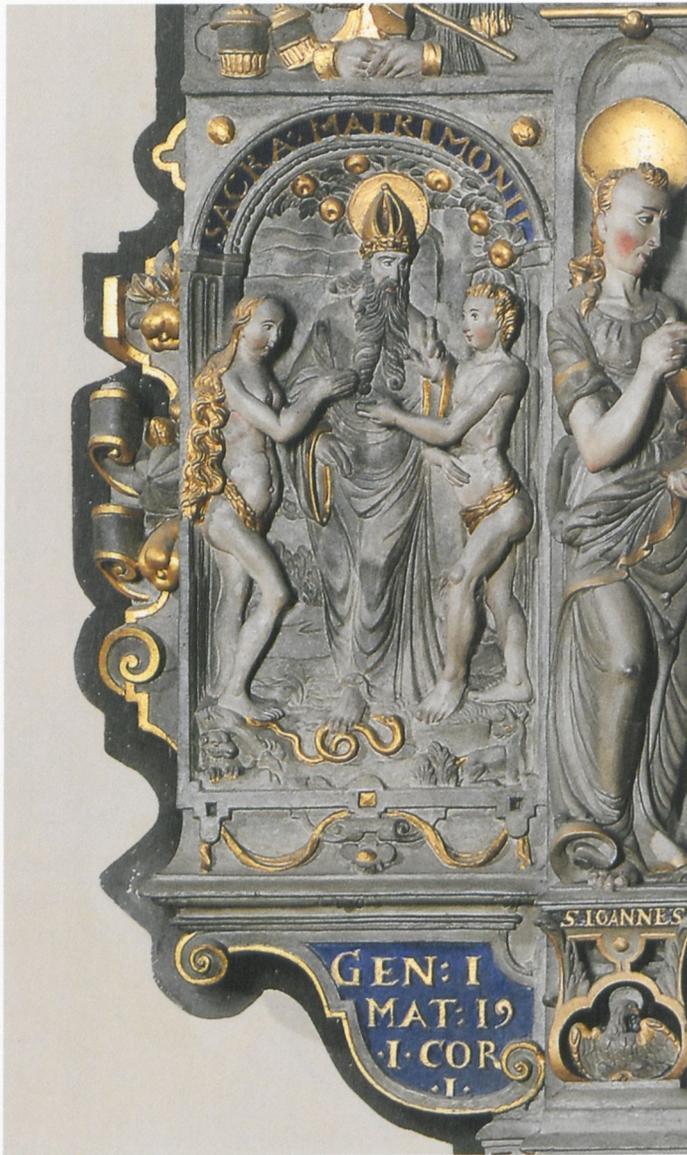


Abb. 9 · Adam und Eva am Sakramentshaus des Erfurter Doms

Protestanten gleichermaßen geschätzt, aber auch darum gerungen wurde, beweisen die unterschiedlich niedergeschriebenen Fassungen der Zeit um 1600.¹⁴

Besonders am Kanzelkorb ist zu beobachten, dass sich die Aussage sehr deutlich auf den innerkonfessionellen Kern, auf die eigenen Inhalte konzentrierte. Mose tritt auf. Er war jener Hirte, der das Volk Israel aus Ägypten führte. Die Gemeinde folgt ihm auch hier als Herde, angeleitet durch die Zehn Gebote. Mose tritt nicht als Bewahrer, sondern als Überbringer der Gesetze auf, und so weist der ihm eigentlich zuzuordnende Spruch (Joh. 1,17) auf das bedeutsame Verhältnis von Gesetz und Gnade.¹⁵ Auch der Prophet Jesaja besitzt eine

Doppelfunktion: Zum einen beschreibt er das Bild der Wurzel Jesse, um Christus als aus dem Geschlecht Davids stammend darzustellen, zum anderen überliefert er das Lied vom Gottesknecht und weissagt die bedeutsame Passion Christi (Jes. 53,5). Johannes tritt als Täufer und Zeuge Jesu auf (Joh. 1,29) und Paulus als Zeuge und Prediger der Schrift (Gal. 6,14), als Vorbild für alle künftigen Prediger auf der Kanzel.

Die Verknüpfung von Bildwerken und Bibelversen war im 16. Jahrhundert ein verbreitetes Mittel. Nur waren der Sinn und die Zielrichtung dieser Mittel oft verschieden. Während die Verse der Kaufmannskanzel allein die Bedeutung der Gnade erweisen und verstärken sollten, waren die Zitationen beispielsweise am Sakramentshaus (Abb. 10) im Dom (wohl bis 1594) völlig anders orientiert. Im Unterschied zur Kanzel, die als Predigt- und Gnadenstuhl den Raum erfüllen sollte, war das epitaphartige Steinretabel des Sakramentshauses auf Frontalität und Konfrontation angelegt: Allein die gesonderte Aufstellung des Sakramentshauses ist vor dem Hintergrund der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils (1563), die das Aufstellen eines Sakramentstabernakels auf dem Altar vorsahen, bemerkenswert.¹⁶ »Von besonderem Interesse ist es, daß das Werk – etwas zugespitzt formuliert – als ein Denkmal der Diaspora-Situation der Katholiken im protestantischen Erfurt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstanden werden muß, und das wird hier noch deutlicher als am ungefähr gleichzeitigen Taufgehäuse.«¹⁷

Die Darstellung, die Verherrlichung und Verteidigung der Sieben Sakramente erfolgte in Bildwerken und Texten. Zentrale Aussage war: *Evangelicæ legis sacramenta septem figuris prophetiis historiis ac ritibus illustrata*. Das heißt: Die sieben Sakramente des evangelischen Gesetzes erläutern durch ihre (biblischen) Vorbilder, Prophetien, (biblischen) Geschichten und (kirchlichen) Riten.¹⁸ Vielfach wurden nur Versangaben beigegeben, sodass der Betrachter die Bibelstellen zu den Ereignissen kennen musste. Sie richteten sich als Fußnoten und Kommentare an ein intellektuelles Publikum, um die konfessionelle Disputation um den rechten Glauben und die Rolle der Sakramente im Widerpart zur Reformation weiter offen auszutragen. Im Zuge der Erneuerung der katholischen Kirche blieb hinsichtlich der Lehre und Bedeutung der Sakramente jener Zusammenhang von Erbsünde und der Rechtfertigung elementar.¹⁹ Das Herausarbeiten der bedeutsamen Siebenzahl ist dabei nur ein Aspekt, ebenso die Typologie biblischer Überlieferungen und sakramentaler Handlungen.

Während die Domausstattung die dogmatischen Inhalte des »Catechismus Romanus«, jene für die Priesterschaft neu formulierten Normen und Richtlinien des Tridentinischen Konzils zur Verkündigung des katholischen Glaubens, evoziert,²⁰ steht in der Kaufmannskirchenausstattung ungeachtet des schematischen Bildaufbaus das Handeln im Vordergrund. Kurz: die Rolle der katholischen Kirche im Dom, die Bedeutung der evangelischen Gemeinden in der Kaufmannskirche. Paulus, dem Hirten der frühen christlichen Gemein-



Abb. 10 · Sakramentshaus
des Erfurter Doms



Abb. 11 · Bildfeld der Schöpfung an der Treppenwange der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

den, stehen am Kanzelkorb das vierte und fünfte Relief der Treppenwange nahe: Sie zeigen das Anleiten der Gemeinde durch die Predigt und die Pflege der Kommunion beim Abendmahl in beiderlei Gestalt mit Brot und Kelch. Von unten beginnen die Wangenbilder mit der Dreifaltigkeit Vater, Sohn und Heiliger Geist, ausformuliert in drei wichtigen Artikeln des altkirchlichen Glaubensbekenntnisses. Die Folge beginnt mit dem »Allmächtigen, dem Schöpfer des Himmels und der Erden«. Die Hauptfigur ist der Schöpfergott. Angesprochen wird der Betrachter allerdings durch die betende Eva, während Adam schläft (Abb. 11). Danach folgt das Relief mit »Jesus Christus, [...] gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben«. Der Bildaufbau folgt kompositorisch der Schöpfungsszene. Die eigentümlich nach links gewendete Eva findet nun ihre sinnvolle Entsprechung in

der betenden Maria. An die Stelle von Adam und Lebensbaum treten die Schädelstätte, Kreuz und Gekreuzigter. Die Szene (Abb. 12) übernimmt unverändert die katholische Bildtradition, die auf vielen Werken, auch auf einem Pfeilerbild des Doms (um 1520), zu finden ist. Das zentrale Passionsgeschehen band ungeachtet aller reformatorischen Umwälzungen beide Konfessionen aneinander. Die Johannesfigur wird bei der Überleitung zur folgenden Pfingstszene wichtig, denn die Anbetungsgruppe wird dort in den knienden Figuren wiederholt. Anstelle des Kreuzes schwebt in einem kreuzförmigen Strahlenkranz die leicht in Leserichtung nach rechts gewandte Taube des Heiligen Geistes. Alle anderen gruppieren sich kreisförmig im Raum. Diese räumliche Anordnung wiederholt sich nun in der entscheidenden Szene der Predigtdarstellung (Abb. 5). Das Geschehen ist aktualisiert in einem Kirchenraum mit gotischen Maßwerkfenstern, wie sie die Kaufmannskirche besitzt. Die Szene wird hier besonders prägnant durch einen Triumphbogen eingefasst und betont. Triumphbogen und mittelalterliche Chorarchitektur wurden benötigt, um die fünfte Szene, das Abendmahl, formal anzuschließen. Im Altaraufbau der Chorraumsszene wird abschließend die bisherige Bildfolge in straffer und pädagogisch sinnvoller Form wiederholt: die Trinität im Flügelretabel beziehungsweise die Dreiergruppen Gott-Adam-Eva und Christus-Maria-Johannes, darüber die Kreuzigung, darüber ein Himmelsloch als Öffnung und Weg des Heiligen Geistes, auf der Altarmensa das Buch zur Wortverkündigung. Die Abendmahlsdarstellung zeigt den Empfang des Sakraments in beiderlei Gestalt, den Weg der Gläubigen zur ersten, linken Station zum Empfang des Leib Christi, rechts die Gabe des Kelches.

Die sechste und letzte Szene fällt heraus: Sie unterscheidet sich in Format und Stil deutlich von den unteren Szenen. Zudem zeigt das Fugenbild der Treppenkonstruktion an, dass die Treppe verlängert und die Szene nachträglich eingefügt wurde. Interessant ist dies für die Werkgeschichte, weil die Komposition einen Bildaufbau des später geschaffenen Altaraufsatzes wiederholt. Die Kanzel wurde 1859 vom südlichen Chorpfeiler auf die Nordseite versetzt, da eine weitere Empore eingezogen wurde. Ursprünglich bildeten also die Adam-Eva-Gruppe, die Madonnenfigur, Schmerzensmann, das Pult mit Pelikan und der Salvator trotz zentralisiertem Aufbau eine frontale Schauseite. Der neue Standort erforderte Kompromisse und Veränderungen. Die einstige Schauseite orientierte sich nun nach Süden in den Chorraum. Und um die gute Sichtbarkeit der Kanzel insbesondere auch von der Nordempore aus zu gewähren, mussten die Kanzel auf einem zusätzlichen Postament aufgesockelt, die Treppe verlängert und das Bildprogramm ergänzt werden. Die hinzugefügte Darstellung des Jüngsten Gerichts nimmt ansatzweise die Idee des Glaubensbekenntnisses wieder auf: Christus sitzt, um »zu richten, die Lebenden und die Toten«. Allerdings folgte die Ikonografie der Deesis wiederum einer älteren, katholischen Bildtradition, wobei zu fragen wäre, ob

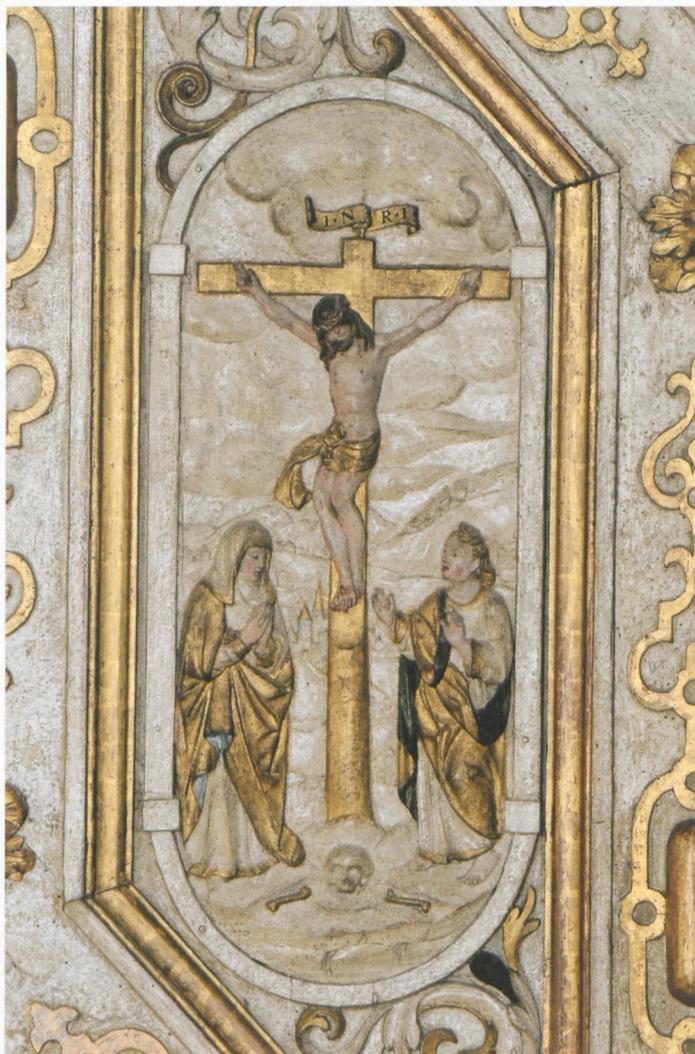


Abb. 12 · Bildfeld der Kreuzigung an der Treppenwange der Kanzel der Kaufmannskirche, Erfurt

oder warum eine solche Ikonografie um 1600 in einem lutherischen Kirchenraum realisiert worden ist.²¹

Zu erwähnen ist noch, dass die Handlungen und Anleitungen der Kanzel nicht selbstbezogen bleiben, sondern die Figur der Caritas am Kanzelkorb die Gemeinde zum Mithandeln auffordert. Möglichkeiten dieses Mithandelns sind heute noch in den Epitaphien des Chores sichtbar. Das Epitaph für Hans Ziegler an der Chorsüdseite zeigt, wie die bewegten Figuren, der Glaube links (*fides*) und die Nächstenliebe rechts (*caritas*) nun anstelle von Heiligen zum Mitmachen anleiten, zum Beten und zum Stiften.²² Das Epitaph der Familie Schwengefeld und Sigismund von der Sachsen ist im Zusammenhang mit der Kanzel besonders erwähnenswert.²³ Es zeigt im Wesentlichen dieselben Inhalte, präsentiert sie aber nicht als

didaktisches Lehrgebäude, sondern als historischen Ablauf, ein zeitlich organisiertes Gedankengebäude, in das sich, spätmittelalterlichen Memorialkonzepten folgend, die Stifterfamilie einschreibt. Die um die Mitte des 16. Jahrhunderts kanonisch gewordene Abfolge der Säulenordnungen organisiert die Chronologie der Erzählung: In der Bildkartusche unten beginnt die Erzählung mit der Schöpfung und Erschaffung Evas. Architektonisch gefasst ist diese Zeitphase durch das Gebälk der Dorika, der untersten Säulenordnung. In der Hauptzone setzt sich die Narration von der Mitte hinten nach vorn fort. Das Bogenfeld gibt den Blick auf die Aufrichtung der ehernen Schlage durch Mose frei. Diese torartige Kulisse, die die Überlieferung der Evangelien meint und die Schrift als Zugang zum Heil offenbart, leitet die Geschichte nach vorn weiter. Die sich öffnende Bogenarchitektur ist als Teil des Palladiomotivs zu lesen, das seitlich durch die lose stehenden ionischen Säulen eingefasst wird.²⁴ Wichtig ist zu sehen, dass das Gebälk über diesen Säulen nicht gerade verläuft, sondern verkröpft wurde. Die Säulen stehen davor und bilden eine weitere Zeitstufe: im Zusammenspiel mit den Inschriften der Sockelzone am ehesten die Lebensgeschichten der Stifter betreffend. Von diesen Seiten treten die Stifter als Handelnde in die Szenerie ein. Vor der typologischen Hintergrundszene des Alten Testaments steht nun die Kreuzigung, als gegenwärtige Handlung. Der Handlungs- und Zeitraum wird in der Korinthia als Hauptordnung verkörpert. Die Narration findet in zwei Erzählsträngen ihr Ende: nach vorn dem Betrachter zu in der Darstellung des Kreuzes auf einem Altar in der räumlichen Gegenwart des Chorraums als Ort des Altarsakraments; nach oben in der Fortsetzung der biblischen Heilsgeschichte in der Pfingstdarstellung, der Ausgießung des Heiligen Geistes, der Aussendung der Apostel als Prediger mit Rückbezug auf die Bedeutung der Kanzel als Handlungsort.

Taufstein

Vor 1605 verstarb Hans Friedemann d. Ä. Die nachfolgenden Prinzipalstücke realisierte Hans Friedemann d. J. Sein erstes Werk in der Kaufmannskirche ist der 1608 aufgestellte Taufstein (Abb. 13). Trotz Meisterwechsel schließt der Taufstein eng, formal, stilistisch und programmatisch, an die Kanzel an. Um dies zu zeigen, ist es sinnvoll, sich zunächst die noch durch Hans Friedemann d. Ä. 1585 bis 1587 angefertigte Taufe im Dom anzuschauen (Abb. 14).²⁵

Die achteckige Form greift die Disposition frühchristlicher Baptisterien auf. Acht Nischen höhlen den schlanken Fuß zusätzlich aus. Vier schreibende, fast freiplastisch gestaltete Evangelisten sitzen abwechselnd mit ihren symbolischen Wesen vor den Nischen. Ein schmaler Rundsims (Kordon) schließt die untere Zone ab. Die Cuppa setzt den architektonischen Aufbau fort: Die Grate des Fußes werden nun zu zierlich beginnenden Pfeilerfiguren (Karyatiden),



Abb. 13 · Taufe in der Kaufmannskirche, Erfurt

die die Bildfelder einrahmen. Diese sind mit Blattwerk hinterlegt und tragen acht geflügelte Engel beziehungsweise Genien, einen Wappenhalter, drei christliche und vier Kardinaltugenden verkörpernd.²⁶ Einst formulierte die Forschung, das Werk sei von einem »durch ausländische Einflüsse vielfältig verunsicherten Künstler der deutschen Spätrenaissance« geschaffen worden.²⁷ Tatsächlich wurden die Formen frei kombiniert: Nischen, Muschelkalotten, Beschlagwerk, Rollblattnormentik, Karyatiden, Diamantierungen, Masken und vieles mehr, jedoch mit dem klaren Ziel, die freischwingende, ausladende Kelchform vollständig in eine architektonische Struktur einzuspannen.

Ganz anders die Taufe der Kaufmannskirche (Abb. 13): Auf den ersten Blick scheint auch sie architektonisch korsettisiert, doch ist bei genauerer Betrachtung genau das Gegenteil gemeint. Der polygonale

Fuß ist geschwungen und ohne architektonisches Programm flächig mit erdverbundenem Blattwerk dekoriert. Er schließt mit einem schmalen Wulstband ab. Die Cuppa dagegen wurde mit beschlagartigen Ornamenten überzogen, mit eingerollten Pilasterschäften gegliedert. Diese laufen unten in schmalen, lederartigen Laschen aus, die den oberen Aufbau an den unteren zu heften scheinen. Tatsächlich ist die Cuppa als gewölbte Himmelskugel zu deuten, schwebend und getragen durch fliegende Engel, die die Marterwerkzeuge (*arma Christi*) in den Händen halten. Dieses Schweben verbindet die Taufe mit der Kanzel. Wie sich die Kanzel aus stehendem Säulenschaft und schwebendem Kanzelkorb zusammenfügt, verbinden sich auch hier eine ruhende irdische Zone und eine bewegte himmlische Sphäre. Während das irdische Fundament, auf dem die Propheten sitzen, das Alte Testament verkörpert, schwebt über die-

sem die Botschaft der Evangelien – genau wie an der Kanzel. Die Analogie setzt sich fort: So stimmt die Siebenzahl der Engel mit der Anzahl der Engel überein, die die Trinität im Schalldeckel umgeben.

Die Siebenzahl der Engel ergibt sich durch die selten vorkommende Siebeneckigkeit des Taufsteinkorpus, die sich auffällig vom Domtaufbecken unterscheidet. Die heptagonale Form kann mehrere Ursachen haben: Sie könnte als Entgegnung auf das überbordende »Siebenfache« des Sakramentshauses im Dom zu verstehen sein, um die Zahl Sieben auch im protestantischen Kirchenraum anschlussfähig zu machen. Eher scheint aber ein anderer Aspekt den Ausschlag gegeben zu haben: Am Cupparand sind an den Ecken sechs menschliche Gesichter appliziert, darunter ein Vera Ikon. Eine Ecke wurde mit einem Löwenkopf besetzt, denn Christus ist »der Löwe aus dem Stamm Juda, der Spross aus der Wurzel Davids« (Off. 5,5). Dies ist eine offensichtliche Zäsur und als ein Satzzeichen am Beginn einer vorgeschriebenen Leserichtung zu werten.

Inzwischen steht das Taufbecken wieder im Chorraum, axial ausgerichtet auf den Altar. Aufgrund dieser Stellung besaß die Taufe vom Gemeinderaum aus einen enormen Schauwert, besonders vor der Aufstellung des späteren Altaretabels. Es war also für den Herannahenden zu vermeiden, dass sich dessen Blick allein an der Taufe festhaftete, und so wurde keine Hauptschauseite ausgebildet, sondern je eine Ecke mit Löwenkopf auf das Kirchenschiff ausgerichtet. Dieser Löwe markiert gewissermaßen eine Portal- beziehungsweise Grenzsituation, um das Hinein- und Hinausgehen in den Altarraum in geordnete Bahnen zu lenken. Zudem übernahm das Bildprogramm einige ikonische Aufgaben, die später dem Altar zufielen, denn das Bildwerk wirkte eben nicht nur im Moment einer Taufe mit. Im Zusammenhang mit dem Taufgeschehen ist es – wie zu anderen liturgischen Zeiten auch – immer sinnvoll, auf das Kommen des Erlösers und auf die Passion als Reinigung von Sünden hinzuweisen. Wichtiger war aber wohl die Stellung des Taufsteins im Chorraum als Handlungsort für das Altarsakrament. Vom Löwenkopf ausgehend halten die Engel die Passionswerkzeuge jener Chronologie des Leidenswegs Christi folgend: Geißel und Ruten, Dornenkrone und Kreuz, Hammer, Nägel und so weiter. Bewegt sich der Betrachter, besonders aufgrund der Eckdisposition zur Bewegung, das heißt zur besseren Sichtbarkeit der Bildflächen angeleitet, gegen den Uhrzeigersinn um die Taufe herum, kann er den Ablauf der Passion imaginieren. Diese Bewegung vollzogen die Gläubigen als Betrachter vermutlich dann, wenn sie im Chorraum das Abendmahl in beiderlei Gestalt empfangen. Sie passierten die Vera Ikon am Cupparand bis zum Engel mit Kreuz im Gegenüber zum Altar. Die vierte Bildtafel der Kanzelwange gab die Anleitung: Eintreten in den Chor, linke Station mit dem Leib, rechte Station mit dem Blut Christi und am Ende das Verlassen des Chores. Die sitzenden Propheten nehmen an dieser Bewegung nicht teil. Sie sind aber nicht passiv – zumindest einige: So schaut Ezechiel, aus der Gruppe der vier großen



Abb. 14 · Taufe im Erfurter Dom

Propheten, an der östlichen Polygonseite betend zum Altar hinauf. Auf der Polygonseite, die zum einstigen Ort der Kanzel am Südchorpfeiler ausgerichtet war, liest Joel aus der Schrift vor. Sein Nachbar Amos, beide zusammen die »Schauhecke« der Taufe bildend, wendet sich ihm und der Kanzel lauschend zu.

Kanzel, Taufe und Altar – Verkündigung, Bund und Heil – bildeten nun eine Linie. Axial im Chorraum waren Taufe und Altar als sakramentale Orte besonders hervorgehoben. Eine solche Disposition wäre in katholischen Kirchen nicht vorstellbar. Wie im Dom und in Severi wurden oftmals die Nordwestjoche der Kirchenschiffe als Taufkapellen ausgestaltet. Allerdings war man durchaus bemüht, der Taufe vor anderen Sakramenten einen hohen Stellenwert einzuräumen. Dafür erhielten in der Severikirche (1467) und im Dom (1597) die Taufbecken große Gehäusearchitekturen. Für das

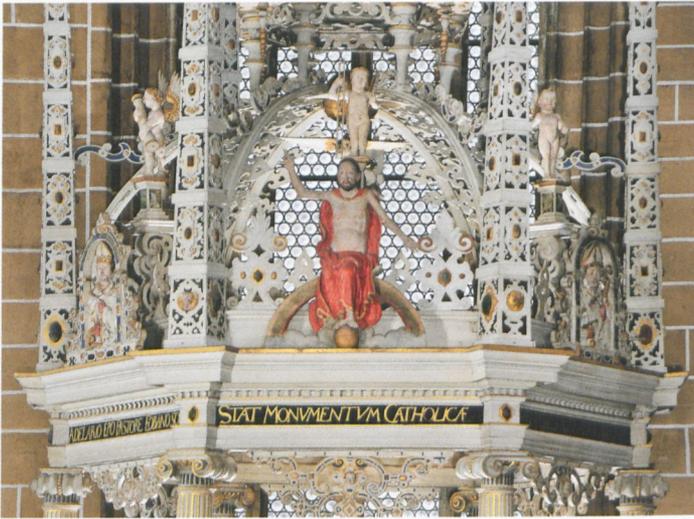


Abb. 15 · Salvator mundi am Taufgehäuse des Erfurter Doms

Taufgehäuse des Doms schuf Hieronymus Preußner abweichend vom Oktogon der Taufe einen sechseckigen Aufbau (Abb. 8).²⁸ Damit war es möglich, in der Achse des Nordseitenschiffs eine Schauseite für das Portal und den *Salvator mundi* auszubilden (Abb. 15). Dagegen vermied die Eckbildung nach Süden eine solche Ansicht im westlichen Langhaustravée. Auch die Säulenordnung arbeitete diesbezüglich mit. So wählte Preußner die ionische Säulenordnung, die gerade aufgrund der Axialität ihrer Kapitelle für Schauseitenbildungen prädestiniert wäre. Da die ionischen Säulen nun aber winklig zueinander stehen, vermeiden sie einen formalen Zusammenschluss und erzeugen eher mit den starken Gesimsverkröpfungen und hoch aufragenden Obelisken punktuelle Eigenwirkungen. Die hexagonale Raumwirkung wird insbesondere durch den Sockel und die Brüstung erreicht, die mit ihrer festen, floralen Ornamentik bodenständig ist. Die reich ornamentierten Schleierbretter und der atektonische Aufbau der Gehäusecorona bewirken dagegen das Herabschweben einer Himmelsarchitektur aus dem geöffneten Himmelsgewölbe, dargestellt durch das spätgotische Knickrippensterngewölbe, das das gesamte Joch überspannt. Es senkt sich auf das Gebälk des stehenden Tempiettos herab – im Zusammenschluss ein *MONUMENTUM CATHOLICVM*. Als Akteure treten in den Toren dieses Himmelsbauwerks die Heilsmittler St. Martin, Bonifatius, Adolar, Eoban und das Mainzer Erzbistum auf. Die Phalanx lokaler Heiliger und die anstrengende Überwältigungsstrategie des Bauwerks ringen offenkundig um vorteilhafte Positionen innerhalb des konfessionellen Glaubenskampfes. Diese Strategie entsprach jenem Bestreben des Erfurter Weihbischofs, in unmittelbarer Konkurrenz zum Erfurter Stadtrat Domkanonikate und Pfarrstellen in der Stadt mit katholischen Gefolgsleuten zu besetzen.²⁹

Diesem mit künstlerischen Mitteln ausgetragenen Kampf um den wahren Glauben entzieht sich die Taufe der Kaufmannskirche. Sie bildet ein konfessionell gefestigtes Zentrum, ein beruhigtes beziehungsweise still bewegtes Monument, das das Leben des evangelischen Glaubens anregt und aus gesicherter Position jene Frömmigkeitspraxis innerhalb des protestantischen Kirchenraums anleitet.

Altar

Der 1625 durch Hans Friedemann d. J. und Paul Friedemann vollendete Altar (Abb. 16) folgt nur der groben Kontur nach einem spätmittelalterlichen Retabel.³⁰ Wie auch der Altar im Abendmahlsrelief der Kanzeltreppenwange nimmt der architektonische Aufbau beziehungsweise die Breitenteilung der Bildfelder offensichtlich Bezug auf die Maßhaltung der Maßwerkfenster. Das Scheitelfenster hinterfängt die lichte Szene der Kreuzigung und macht sie schon von Weitem sichtbar.

Diese gute Fernwirkung wird auch erstmals durch das kräftige, fleischige Roll- und Knorpelwerk unterstützt. Stilistisch wird dies allgemein als frühbarocke Formentwicklung gewürdigt.³¹ Diesbezüglich wäre zu fragen, ob die aufquellende, dynamisierte Ornamentik im Zusammenspiel mit den intensiven Bewegungen des Bildpersonals nicht einen Modus darstellt: Sollte an der Kanzel die Handlung des Predigers, das Sprechen des Wortes, den liturgischen Ort bestimmen, so war es sinnvoll, die Eigendynamik der Kanzel als beteiligtes Bildwerk zurückzunehmen und deshalb im Aufbau strenger zu belassen. Insgesamt ist zu bemerken, dass gerade dadurch aus der Ferne betrachtet die beiden Werke harmonisch zusammenwirken. Diesbezüglich wirkt der Altar als Handlungsort zwar statisch gefestigt, jedoch bringen das Bildprogramm und die vollzogenen Handlungen genügend Bewegungen ein, um eine angemessene Wirkung zu erzielen. Insofern wären beide Werke weniger im Stil, mehr dem Handlungsort gemäß im Modus unterschiedlich. Glaubhaft wird dieser Modusunterschied am Taufbecken: Der irdene Fuß ist flächig und ruhig strukturiert (Renaissance?), der schwebende Kelch dagegen überbordend und bewegt (Frühbarock?). Einen Stilbruch oder -wechsel in der Fuge beider Teile festzumachen, wäre wohl überzogen. Dass dieser dynamische Modus offensichtlich später zum künstlerischen Hauptausdrucksmittel avancierte und einen eigenen Stil prägte, steht auf einem anderen Blatt.

Der klaren architektonischen Ordnung folgend ist die durch korinthische Säulen eingefasste Abendmahlsszene (Abb. 17) als zentrale Aussage herausgestellt. Die Gliederung wiederholt die Architektur des Kanzelkorbs. Auch sie schwebt. Während die Mensa fest auf der Erde steht, wirkt die Predella wie jene mit fliegenden Engelsköpfen besetzten Schleierbretter der Kanzelbrüstung. Engel tragen zwei frei schwingende Konsolen, auf denen der gesamte Altaraufbau auflastet.



Abb. 16 · Altarretabel der Kaufmannskirche, Erfurt

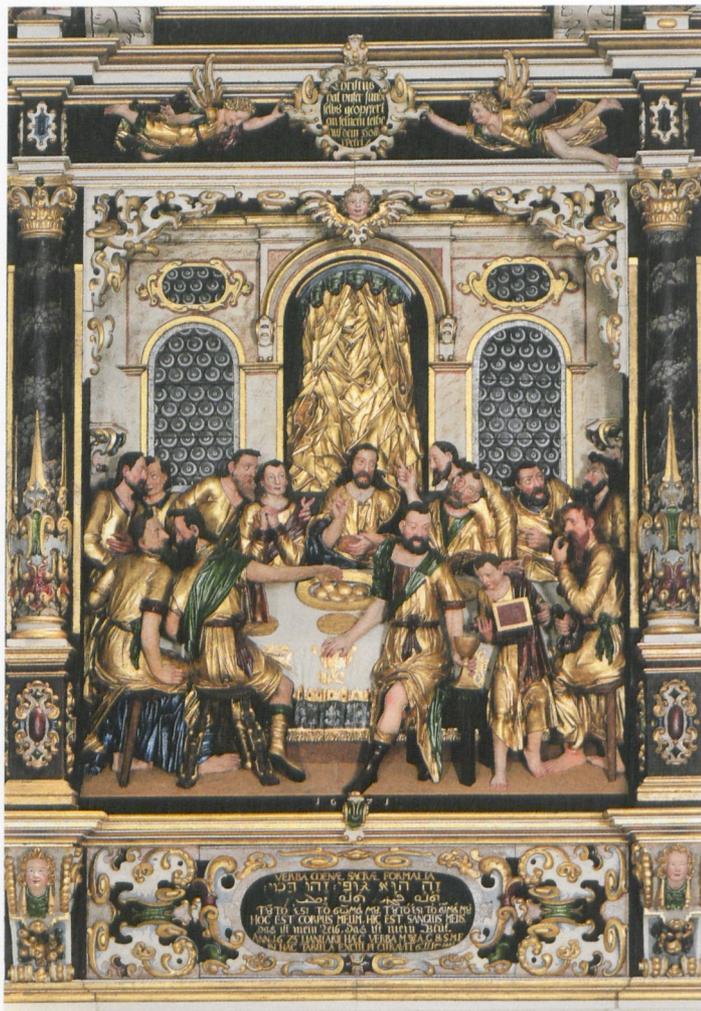


Abb. 17 · Abendmahlsszene im Altarretabel der Kaufmannskirche, Erfurt

Nur von Weitem wirkt die Hauptzone des Retabels wie ein großes Triumphtor. Die Gesimsverkröpfungen zeigen an, dass die Mittelszene im Aufbau weit nach vorn rückt, dabei gleichzeitig der vielfigurigen Szene ein sehr tiefer, nach hinten gestaffelter Kastenraum bereitgestellt wird. Im Relief findet nur scheinbar alles in einer Ebene statt.

Ikongrafische Besonderheiten offenbaren sich im Vergleich zur Abendmahlsdarstellung des Sakramentshauses im Dom (Abb. 18). Dort folgt die Komposition dem traditionellen Bild: in zentraler Position die Christus-Johannes-Gruppe, der Kreis der Apostel nunmehr betont häufig mit Kelchen hantierend, während der Teller mit Brot lediglich präsentiert wird. In der Rückansicht Judas mit dem Geldbeutel, dem Christus das Brot reicht. Er erkennt ihn bereits als künftigen Verräter, weist auf dessen Schuld hin, für den Bildbetrachter als Anklage deutbar. Die gesamte Gruppe ist auf das eigene Handeln konzentriert, innerhalb des Bildraums und Bildrahmens.

Anders beim Abendmahl der Kaufmannskirche (Abb. 17): Der schreitende Apostel im Vordergrund scheint aus dem Bildrahmen treten zu wollen. Eine kleine Konsole fängt seine Bewegung auf. Die raumfassende Hintergrundarchitektur mit dem geöffneten Vorhang imaginiert eine noch weitere Öffnung des Raums nach hinten. Die Aktionen am Tisch sind vielfältig, wobei nunmehr das Brot eine zentrale Rolle spielt. Judas sitzt in der Schattenseite des Bildraums. Nicht Christus reicht ihm das Brot. Er steckt es sich selbst in den Mund und trägt daher allein die Verantwortung für sein künftiges Handeln.

Christus spricht: »Das ist mein Leib. Das ist mein Blut« (Mt. 26,26ff). So steht es in fünf Sprachen im Titulus der Predella (Abb. 19).³² Bemerkenswert ist, dass trotz der Frontalität des Bildaufbaus die segnende Hand Christi gedreht wurde. Damit wandelt sich der Segens- beziehungsweise Sprechgestus aus der Entfernung in einen Zeigegestus, der das Mahl mit dem Tod als Gnadenakt im Bild darüber verbindet.³³ Die Verbindung über die architektonische Zäsur wird durch mehrere Engel unterstützt. Die Kreuzigungsszene erhielt eine zweite mustergültige Architekturfassung. Sie bildet keine Superposition über der unteren, ist etwas eingezogen und durch eigene Konsolen unterfangen, als eigene schwebende Sphäre ausgebildet. Die Positionen oberhalb der unteren Säulenstellung werden durch Engel besetzt, die die Passionswerkzeuge zum Zeichen des Sieges über Sünde und Tod präsentieren. Sie schließen wie eine fassadenbekrönende Figurenattika die Gebälkzone der unteren Ordnung ab, schaffen aber eine weitere maßgebliche Verbindung zur Kreuzigung. Die Raumanordnung der Kreuzigungsszene befindet sich dahinter, erscheint dadurch entrückter, wird aber durch die von hinten hindurchwirkende Lichtregie dem Betrachter nahegebracht. Um die Hinterleuchtung der Schächer zu mildern, wurden die seitlichen Bereiche durch konturierte Holztafeln mit Reiterdarstellungen hinterfüllt.³⁴ Darüber schließt der Aufbau durch ein horizontales Gebälk ab, ohne Elemente mit Grenzüberschreitungen. Obenauf öffnet sich die Vision des Jüngsten Gerichts: in einer wiederum irdischen Zone mit gesprengtem Rundbogen, darüber schwebend der Regenbogen, der sich über einem Wolkenband zwischen eine gleichfalls schwebende Tabernakelarchitektur spannt.

Dieser bekannte Aufbau zwischen lastend-irdisch und schwebend-himmlisch wiederholt sich in den Seiten des Altars. Die unteren, geschlossenen Bildfelder wurden mit den irdischen Stationen der Vita Christi gefüllt: mit Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Taufe. Auffallend ist die Programmatik dahingehend, dass die Szenen zum einen Motive der Marienfrömmigkeit integrieren, zum anderen so viele Zeugen des Geschehens wie möglich aufweisen. Bei der Verkündigung sind traditionell nur der Erzengel Gabriel und Maria anwesend. Die Zeugenschaft übernimmt hier der seitlich stehende, weisende Matthäus aus der Gruppe der Evangelisten; zusätzlich zur Rolle aller Evangelisten als Zeugen für die gesamte biblische



Abb. 18 · Abendmahlsszene am Sakramentshaus des Erfurter Doms

Bildhandlung des Altars. In der Geburtsszene treten zwei Hirten als Anwesende auf. In der Tempelszene sind ohnehin viele Zeugen im Bildprogramm vorhanden; der Taufe wurde ein Engel beigegeben. Die Kreuzigung (Abb. 20) folgt dem tradierten Bildgebrauch, lediglich ist auf die selten in reformatorischen Kontexten dargestellte Maria Magdalena, die das Kreuz umfasst, hinzuweisen. Während die Kreuzigung der Kanzeltreppenwange als theologisch-dogmatische Position zu lesen ist, steht bei der Kreuzigung im Altar die narrative, passionsgeschichtliche Einbindung als zentrale, verknüpfende Szene zwischen Himmel und Erde, zwischen Passion und Offenbarung, im Vordergrund. Wie schon im Altarbild der Treppenwange vorformuliert, ist oberhalb des Hauptretabels die Öffnung des Himmels umgesetzt. Dieses Öffnen wird nicht nur wie häufig in Altargesprengen als kunstvolle Durchbrechungen sichtbar, sondern wurde am Retabel mit mehrdimensionaler Bedeutung ausgestattet.

Im linken Bildoval der Auferstehung fungiert die Öffnung als Blick in die Geschichte und als motivische Öffnung des Himmels im Widerpart zum geöffneten Grab als Tor zur Hölle und Christi Höllenfahrt. Bemerkenswert ist dabei, wie durch das Überspielen des Bildrahmens diese Öffnung in den gegenwärtigen Chorraum der Kirchen hineingetragen wurde, der Eintritt in den Chor so als Durchschreiten eines Zeitfensters zu verstehen ist. Die Soldaten treten aus dem Bild heraus. Die Figur hinter dem Grab schaut den Betrachter an und fordert zum Mithandeln auf.

Im rechten Bild wird diese Öffnung wieder herumgedreht. Die Figuren treten nun in das Bildwerk ein und setzen die Handlung im Altar fort. Die Bildhandlung thematisiert dann nun vollständig die Öffnung des Himmels. Mit der Himmelfahrt verlässt Christus die Welt und den Bildraum. Da so die Erzählung nicht enden darf, kommentieren und weisen etliche Figuren das Geschehen: Selbst



Abb. 19 · Predella des Altarretabels der Kaufmannskirche, Erfurt

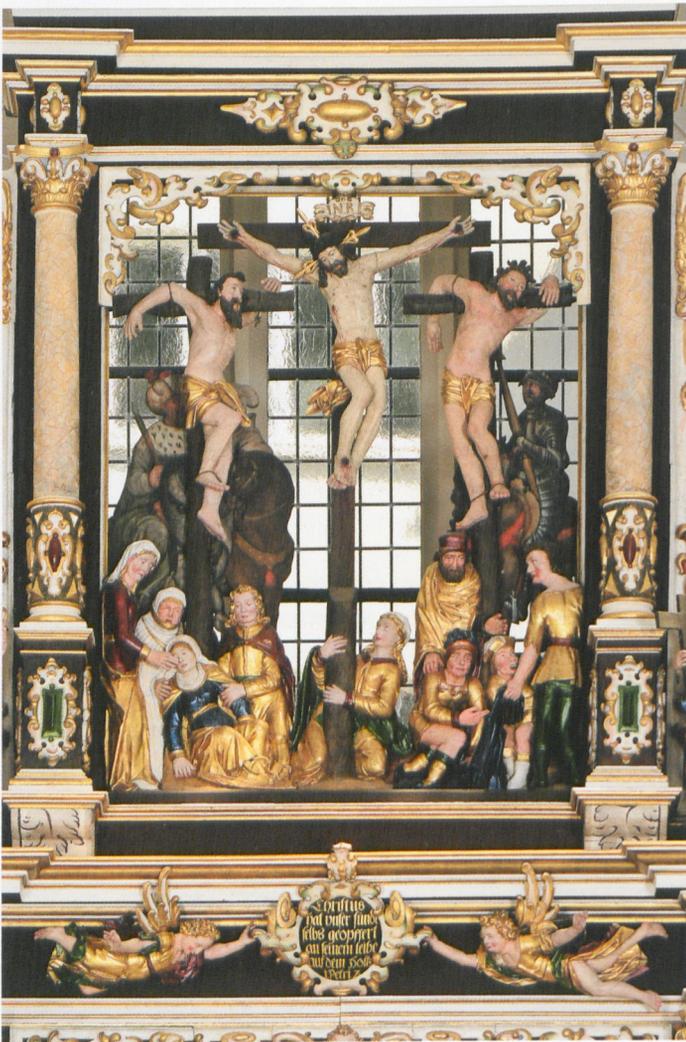


Abb. 20 · Kreuzigung im Altarretabel der Kaufmannskirche, Erfurt

der Engel rechts schaut und weist in Richtung der Himmelfahrt und darüber hinaus zum Jüngsten Gericht im Gesprenge.³⁵

Am obersten Ende steht wiederum eine Öffnung: der gesprengte Rundbogengiebel mit stilisierter Wolkenornamentik als geöffneter Erdenkreis: Die Seelen können, der Bewegung des gefiederten Engelsflügels folgend, in den Himmel auffahren. Die Architektur nimmt nun direkt an der Handlung teil. Der gesamte Überbau – nicht Aufbau –, das Ziborium mit der Wiederkehr Christi als Himmelsfürst und Weltenrichter, schwebt völlig frei von oben herab. Jede architektonische Zone wird durch Engel getragen. Posaunen kündigen das Kommen an. Links tritt Mose hinzu, rechts Johannes der Täufer. Sie vertreten den Alten und Neuen Bund, verbunden durch den Regenbogen als Bundeszeichen.

Schluss

Der Artikel 7 des Augsburger Bekenntnisses besagt: »Denn dieses ist genug zu wahrer Einigkeit der christlichen Kirche, daß da einträchtig nach reinem Verstand das Evangelium gepredigt und die Sakramente dem göttlichen Wort gemäß gereicht werden.«³⁶

In diesem Sinne verkörpern die Kanzel, Taufe und der Altar der Kaufmannskirche die protestantische Einheit von Wort und Sakrament. Allerdings beschränkt sich diese Auffassung nicht auf das Manifestieren lutherischer Lehrbegriffe und Positionen. Ganz im Gegenteil. Die Kunstwerke sind geradezu bemüht, diverse Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen: Die Werkgeschichte des Chorausstattungsprozesses bildet die Grundlage. Haupterzählstrang ist die biblische Geschichte als Heilsgeschichte, als Evangelium, neu formuliert, ausgehandelt und verkündet im Verlauf reformatorischer Entwicklungen, auch neu geformt in den Bildwerken. Die Bilder und Bildfiguren spielen zur Erreichbarkeit des Heils aber keine Vermittlerrolle mehr. Sie führen das Geschehen vor Augen und sie fordern zum Mitdenken und Mit-handeln auf.

Die Verantwortung ist in die Hände der Prediger gelegt; und die Ausstattungsstücke im Chorraum – Kanzel, Taufstein und Altar – arbeiten auf die Eigenverantwortung und die Handlungsmöglichkeiten der Gemeindeglieder hin. Auf dieses Ziel ausgerichtet unterstützt der Taufstein die Bewegung und Teilhabe des Einzelnen, um im Abendmahl – am Altar, dem »Tisch des Herrn« – die Gemeinschaft der Gnade Gottes als Heil zu erleben. Der Betrachtende und Gläubige folgt nicht als passives Schaf der Herde. Er nimmt an der Bewegung der Gemeinde aktiv teil, er nimmt die Worte des Hirten wahr, er erkennt seinen Herrn und folgt ihm. In dieser kommunikativen Funktion der Bildwerke als aktivierende Medien fallen nicht nur den Figuren, sondern auch den architektonischen Formen und anderen Gestaltungsmodi wichtige Rollen zu.

Anmerkungen

• **1** Poscharsky, Peter: Stellungnahme zur Notwendigkeit der Restaurierung des Altares in der Kaufmannskirche zu Erfurt und enger Zusammengehörigkeit von Altar, Kanzel und Taufstein, Erlangen 2011, S. 1. • **2** Poscharsky (wie Anm. 1) 2011, S. 1. • **3** Herzlich danken möchte ich Thomas M. Austel, Verena Friedrich und Eckhard Leuschner für viele wichtige Anregungen und Kommentare. Einführende Literatur mit weiteren bibliografischen Hinweisen: Klapper, Josef: »Die Blutkapelle des Erfurter Domes«, in: *Miscellanea Erfordiana*, hrsg. von Erich Kleineidam und Heinz Schürmann, Leipzig 1962 (Erfurter Theologische Studien, Bd. 12), S. 272–290; Mai, Otto-Arend: *Die evangelischen Kirchen in Erfurt*, Berlin 1983; Lehmann, Edgar / Schubert, Ernst: *Dom und Severikirche zu Erfurt*, Leipzig 1988; Overmann, Alfred: »Der Taufstein im Erfurter Dom«, in: ders.: *Aus Erfurts alter Zeit – Gesammelte Aufsätze zur Erfurter Kulturgeschichte*, Erfurt 1948, S. 72–74. • **4** Mit weiterführender Literatur zu Sakralraum und Liturgie: van Bühren, Ralf: »Kirchenbau in Renaissance und Barock. Liturgiereformen und ihre Folgen für Raumordnung, liturgische Disposition und Bildausstattung nach dem Trienter Konzil«, in: *Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II*, hrsg. von Stefan Heid, Berlin 2014, S. 93–119; Lentz, Thomas: »Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung symbolischer Formen in Abendmahllehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts«, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 21–46; Neunheuser, Burkhard: *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit*, Freiburg/Basel/Wien 1963. Zu Kanzeln: Poscharsky, Peter: *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock*, Gütersloh 1963; Halbauer, Karl: *Predigstuhl. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet bis zur Einführung der Reformation*, Stuttgart 1997; Dambon, Albert: *Ab-kanzeln gilt nicht: zur Geschichte und Wirkung christlicher Predigtorte*, Münster/Hamburg/London 2003. Zu Altären: Volp, Rainer: »Altar. d) Neuzeit. Altar«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen 4. Aufl. 1998, Sp. 340. Zu Taufen: Ristow, Sebastian: »Taufstein/Taufbecken/Taufpiscina«, in: *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 32, Berlin 2001, S. 741–744; Langel, Martina: »Tauforte im Kirchenraum – Bedeutung und Gestaltung im Wandel der Zeit«, in: *Das Münster* 62, 2009, 3, S. 180–189; Wahle, Stephan: »Taufe mit fließendem und lebendigem Wasser – Überlegungen zur Gestalt des Taufortes aus liturgiewissenschaftlicher Sicht«, in: *Das Münster* 62, 2009, 3, S. 171–179. • **5** Zuletzt: Frommel, Sabine / Leuschner Eckhard: *Architektur- und Ornamentgrafik der Frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa*, Rom 2014. • **6** Luther predigte am 22. Oktober 1522 in der Kaufmannskirche – vgl. dazu den Beitrag von Andreas Lindner im vorliegenden Band. • **7** In der seit 1248 belegten Gemeindekirche im Stadtgebiet *Mercator* predigte Martin Luther im Oktober 1522 und wird 1523/25 die Reformation eingeführt. Dem reformatorischen Bekenntnis folgend entwickelte wohl Pfarrer Modestinus Weidmann (1597–1625) gemeinsam mit den zur Gemeinde gehörigen Meistern der Werkstatt Friedemann die inhaltlich ikonografische Konzeption der liturgischen Prinzipalstücke; dazu: Austel, Thomas M.: *Die reformatorische Ikonografie des Manierismus in der Ausstattung aus der Werkstatt der Erfurter Meister Hans Friedemann der Ältere und der Jüngere in der Kaufmannskirche am Anger Erfurt (1598–1625) – Dokumentation und Aufgabenbeschreibung*, Typoskript Archiv der Evangelischen Kaufmannsgemeinde, Erfurt 2011; Schorch, Stefan: »Die hebräischen und die syrische Inschrift in der Erfurter Kaufmannskirche«, in: *Herberge der Christenheit, Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte* 21/22, 1997/98, S. 253–262. • **8** Nur der obere Teil der Sockelformation. • **9** Auf der Rückseite des Türgebälks die Signaturen: *HF* und *DF* für den Bildhauer Hans Friedemann d. Ä. (vor 1605 gestorben) und entweder Maler David Friedemann (1607 gestorben) oder Tischler Dietrich Friedemann; Angehörige der seit 1569 in Erfurt nachweisbaren Künstlerfamilie; vgl. zur abweichenden Darstellung mit weiterführender Literatur: Artikel »Friedemann (Friedemann)«, in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1999, Bd. 12, S. 452–453; Meißner, Karl-Heinz: »Friedemann«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 45, München/Leipzig 2005, S. 95–97. • **10** Ikonografisch: die Tür als Portal und Grenzübergang; ikonologisch: als Stalltür und vermittelt über das Gleichnis auch als Himmelspforte; ikonisch:

als Kommunikations- und Handlungsort in der Aktion von Benutzen und Betrachten mit diversen Raum- und Zeitvorstellungen. • **11** Dank für den Hinweis an Thomas M. Austel. • **12** Vgl. zu diesem Epitaph den Beitrag von Rainer Müller im vorliegenden Band. • **13** Ratschow, Carl Heinz/Scharbert, Josef u. a.: »Ehe/Eherecht/Ehescheidung«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 9, Berlin 1982, S. 308–362. • **14** Rößler, Martin: »30 – Es ist ein Ros entsprungen«, in: *Hahn Gerhard/Henkys, Jürgen* (Hrsg.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Nr. 2, Göttingen 2001, S. 17–26. • **15** Die Verse zu Mose, Spruch aus Jes. 53, und zu Jesaja, Vers aus Joh. 1., sind wohl vertauscht. Möglicherweise geschah diese fehlerhafte Zuordnung im Zuge der Kanzelumsetzung. • **16** Lehmann/Schubert 1988 (wie Anm. 3), S. 177. • **17** Ebd., S. 177. • **18** Löwenberg, Bruno: »Das Sakramentshaus im Erfurter Dom. Seine Bildfolge als Verkündigungsprogramm«, in: *Dienst der Vermittlung. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Philosophisch-Theologischen Studiums im Priesterseminar Erfurt*, hrsg. von Wilhelm Ernst, Konrad Feiereis und Fritz Hoffmann, Leipzig 1977 (Erfurter Theologische Studien, Bd. 37), S. 301–313, hier: S. 304. • **19** Ebd. • **20** Ebd., S. 308–311. • **21** Zu erkennen ist, dass das ovale Relief des »Jüngsten Gerichts« ein beschnittenes Format hat, sodass die Verortung und zeitliche Stellung des Bildwerks Fragen offen lässt. Die Komposition erscheint im Friedemannwerk in der Kaufmannskirche mehrfach: in Sandstein im Epitaph Wolfgang von Tettau (1585), als plastische Schnitzkomposition im Abschluss des Altares (1625) und an der Kanzel. Das markante Sujet der Meister Friedemann ist jeweils durch die Teufelin am rechten Bildrand gekennzeichnet. Als Vorlage diente ein Kupferstich »Das Jüngste Gericht« von Pieter van der Heyden nach einer Zeichnung von Pieter Bruegel d. Ä., 1558. Unklar bleibt, ob das Bildwerk bereits zum Bildprogramm der Kanzel gehörte und dort hineinversetzt wurde. Es könnte ggf. auch den Bildwerken Friedemanns folgend nachträglich im Zuge des Umbaus und der Treppenverlängerung (1859) angefertigt worden sein. • **22** Als Vorlagen dienten Zeichnungen zur Tugendfolge von Pieter Bruegel d. Ä.: *Caritas mit Pelikan auf dem Kopf*, *Fides mit steinernen Tafeln auf dem Kopf* und einem Evangelienbuch in der Hand, 1559. Hinweis Thomas M. Austel. • **23** Durch Hans Friedemann d. Ä. gefertigt und mit HF signiert. • **24** Das Palladiomotiv (Serliana) mit seinem mittleren Bogen und den seitlichen Kolonnaden wirkt je nach Betrachterzugang entweder als Portal-/Fenstermotiv oder als flächiges Bildretabel. • **25** Overmann 1948 (wie Anm. 3). • **26** Lehmann/Schubert 1988 (wie Anm. 3), S. 176. • **27** Ebd. • **28** Overmann 1948 (wie Anm. 3), S. 73. • **29** Löwenberg 1977 (wie Anm. 13), S. 312–313. Insbesondere zur Rolle des Weihbischofs Nikolaus Elgard; auch als möglicher Auftraggeber bzw. Vorbereiter des Programms ins Feld geführt. Elgard wurde in der »Blutkapelle«, jenem Ort der besonderen Eucharistieverehrung, dem späteren Standort des Sakramentshauses, im Südquerhaus des Doms beigelegt. Zur Blutkapelle: Klapper 1962 (wie Anm. 3). • **30** Zu den Angehörigen der Familie Friedemann vgl. Meißner 2005 (wie Anm. 7). Die farbliche Fassung des Altares erfolgte erst 1671. • **31** Meißner 2005 (wie Anm. 7), S. 96. • **32** Magister Wedemann, Pastor der Kaufmannskirche, Senior des Evangelischen Ministeriums Erfurt und Professor für orientalische Sprachen an der Erfurter Universität veranlasste die Inschrift. Das selten zu lesende Syrisch galt als Muttersprache Jesu. Schorch 1997/98 (wie Anm. 5), S. 253–262. • **33** Anmerkung Thomas M. Austel: Das lutherische Abendmahl benötigt nicht mehr den Priester zur Wandlung der Elemente. Folglich sind die in das Erbarmen, in das Gnaden-Heils-Handeln hinein Getauften Priester und damit des Kelches würdig. Die geschenkte und angenommene Gnade ist zur heilenden Gnade geworden. Dieser Sprechakt unterscheidet sich von der Satisfaktion, der vom Opfer – Opfermahl und Opfertod – lebt. Der Gekreuzigte löst den Bann des Gesetzes »für uns«, für die Völker (bei Luther »Heiden«). Das Evangelium wird jedem Verlangenden zugesprochen: »Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.« (Lk. 23). • **34** Der linke Reiter trägt einen Mantel mit Hermelinbesatz. Die Darstellung lässt an Fürstenbildnisse denken, wobei dies möglicherweise auf die Schutzmacht der Wettiner hinweist. Diese war machtpolitische Grundlage des städtischen Protestantismus. • **35** Über den Bildovalen: Phönix als Symbol der Auferstehung und Pelikan als Christussymbol. • **36** *Confessio Augustana: Das Augsburger Bekenntnis* (1530), Göttingen, S. 50–137, Art. 7; deutsche Übersetzung nach *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, hrsg. vom Gedenkjahr der Augsburger Konfession 1930, Göttingen 13. Aufl. 2010.