

Erfurter Verhältnisse – Künstlerische Auswirkungen der früh etablierten Bikonfessionalität auf die Stadt

Erfurt ist gemäß dem meist auf Luther zurückgeführten Dictum turmreich, d.h. das Bild der Stadt ist von Kirchtürmen geprägt: „Erfordia turrिता“.¹ Diese Tatsache war schon Ende des 15. Jahrhunderts dem Holzschnitt in der Schedelschen Weltchronik (1493) zu entnehmen, und einen ähnlichen, fast noch üppiger beturmtten Eindruck vermittelte im frühen 18. Jahrhundert die Erfurt-Ansicht des Augsburger Vedutenverlegers Martin Engelbrecht (Abb. 1). Einen wesentlichen Unterschied zu Schedel gibt es aber doch: In der Legende von Engelbrechts Stich ist zu einigen Kirchennamen der ausdrückliche Vermerk „Lutherisch“ hinzugesetzt.



Abb. 1: Martin Engelbrecht exc., Ansicht Erfurts, kolorierter Kupferstich, frühes 18. Jahrhundert, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

* Für wichtige Hinweise zur Erfurter Statthaltereirei danke ich Ludwig Volkmann, für Hilfe bei der Suche nach einem Stichexemplar der „Erbhuldigung“ Cornelia Nowak.

1 Vgl Richter, Kerstin und Rudolf Benl: Erfordia turrिता: Türmereiches Erfurt. Erfurt 2013, Vorwort S. 7.

Speziell angesichts des Reformationsjubiläums präsentierte sich Erfurt in den letzten Jahren als diejenige Stadt, in der Luther studiert hat und in der er Mönch geworden ist. Vor der Kaufmannskirche, in der der Reformator Luther gepredigt hat, steht sein Standbild. Auch die anderen alten evangelischen Kirchen im Zentrum sind herausgeputzt. Sehr viel stadtbildprägender als diese drei Gebäude sind allerdings die großen katholischen Kirchen Erfurts, die Stiftskirchen St. Marien und St. Severi. Und das Katholische spielt in der Stadt nach wie vor eine bedeutende Rolle.

Die Koexistenz beider Glaubensrichtungen oder Konfessionen in Erfurt setzte schon sehr bald nach der Reformation ein. Institutionalisiert wurde sie 1530, im Hammelburger Vertrag zwischen der Stadt Erfurt und Kurmainz.² Der Vertrag war gewissermaßen das Ergebnis des Lavierens der eigentlich dem Mainzer Erzbischof unterstehenden Stadt Erfurt zwischen den Mächten Mainz und Sachsen mit dem Ziel, sich keiner der beiden Seiten zu unterwerfen. In den vorausgehenden Verhandlungen wurde von städtischer Seite u. a. damit argumentiert, dass bei einer zwangsweisen Rekatholisierung in der Stadt ein Aufruhr der Evangelischen drohe. Man teilte die Kirchen der Stadt unter die beiden sich ausbildenden Konfessionen, Evangelische und Altgläubige, auf – die Reglerkirche wurde zur Hauptkirche der Protestanten, Dom, Severi und Peterskirche kamen an die Altgläubigen. Damit endete die seit 1525 bestehende bikonfessionelle Nutzung des Doms, die nach den Quellen zuweilen durch ein Gegeneinanderpredigen oder -singen gekennzeichnet gewesen war. Die „Rückgabe“ des Doms war eine pragmatische Lösung, aus Sicht Luthers und seiner engsten Gefolgsleute aber eine Niederlage der reformatorischen Sache.

Die Erfurter Illusion städtischer Autonomie gipfelte in den 1590er Jahren in der Aufstellung des Rolands auf dem Fischmarkt gegenüber dem Rathaus, und zwar am Ort des in den Unruhen der Reformation gestürzten hl. Martin, Symbol der Mainzer Herrschaft. Die, was physische Gewalt anging, vor allem von den Bauern der Umgebung getragene Erhebung war 1525 von antimainzischen Mitgliedern des Rats geschickt inszeniert worden, indem diese das aufbegehrende und Reformen fordernde Landvolk in die Stadt ließen und ihm die (mainzischen) Kirchengüter zur Plünderung preisgaben – eine direkte Verantwortung konnten sie so später leicht abstreiten. Wertvolle Reliquiare und liturgische Geräte wurden ins Rathaus geschafft und teilweise zur Münzprägung verwendet. Das Singen der Messe wurde (von wenigen Ausnahmen abgesehen) verboten, die Klöppel der Kirchenglocken, die zuvor zur Messe riefen, baute man aus. Die hohe Zahl der Gemeinden und Gemeindekirchen, die für die eingangs erwähnte Vieltürmigkeit verantwortlich waren, wurde auf Ratsbeschluss hin reduziert. Klostergebäude nutzte man für städtische Zwecke wie beispielsweise Schulen um. Ab jetzt galt eine Bestellung der Pastoren durch die Stadt. Zumindest kurzzeitig sagte sich Erfurt von Mainz los und manifestierte dies auch durch ein neues Stadtsiegel (mit Christus [als Weltenrichter] auf dem Regenbogen).³ Doch die Drohungen von Kurmainz mit militärischer Gewalt einerseits und die Umarmungsversuche des Kur-

2 Zum Hammelburger Vertrag vgl. Nebgen, Christoph: Mainz und Erfurt bis in das 16. Jahrhundert. In: *Kontroverse & Kompromiss: Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Eckhard Leuschner, Falko Bornschein und Uwe Schierz. Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Dresden 2015, S. 261–265.

3 Weiss, Ulman: *Die frommen Bürger von Erfurt. Die Stadt und ihre Kirche im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, Weimar 1988, S. 177.

fürstentums Sachsen andererseits, dessen Schutzversprechen mit hohen Tributverpflichtungen verbunden gewesen wären, führten dann letztlich zum Hammelburger Vertrag.

Große Cranach-Altäre und selbst prominente Luther-Memorabilien fehlen in Erfurt. Umso wichtiger ist es, das in der Stadt verbliebene Erbe der Reformationszeit in einem weiteren Sinn in den Blick zu nehmen, nämlich unter dem Aspekt der schon früh etablierten zweikonfessionellen Kultur Erfurts. In diesem Zusammenhang sind die acht konvexen Pfeilerbilder im Mariendom zu nennen, das bedeutendste Ensemble von Tafelgemälden der Reformationszeit, das sich in der Stadt erhalten hat.⁴ Als einheitlicher Zyklus von Epitaph-Gemälden auf gekrümmtem Holz sind sie deutschlandweit einzigartig. Sie entstanden zwischen 1505 und ca. 1570, also in den Jahren zwischen Luthers Studienzeit in Erfurt und der Ankunft der ersten Jesuiten in der Stadt, und sie zeigen überwiegend Themen, die nicht erst heute als dezidiert katholisch angesehen werden: Gregorsmesse, Hostienmühle, Himmelfahrt Mariens. Ihre Stifter, meist Mitglieder des Chorherrenstifts St. Marien und Professoren der Universität Erfurt, sind zum Teil bekannt; von dem Juristen und Erfurter (später: Wittenberger) Universitätslehrer Henning Goede sind Dissonanzen mit Luther überliefert.

Es liegt nahe, in diesen Bildern Positionsbestimmungen und Bekenntnisse im Rahmen der beginnenden Konfessionalisierung zu sehen – auch und gerade deswegen, weil bestimmte Elemente der Darstellungen konventionell waren, d. h. bereits eine lange ikonographische Vorgeschichte hatten. Das Vorzeigen religiöser und kirchlicher Kontinuität an einem so prominenten Ort wie der (ab 1530 wieder den Altgläubigen zugewiesenen) Stiftskirche St. Marien war schon an sich eine Aussage. Als ein unverkennbar unter theologischer Beratung entstandenes und mit Schriftelementen – gemalten Spruchbändern, Rahmeninschriften – versehenes Diskursereignis der Reformationszeit verdient das Ensemble besondere Beachtung. Kunsthistorisch sind die Tafeln u. a. deshalb von Interesse, weil sich in ihnen Erfurt als Schnittpunkt verschiedener Stiltendenzen der Zeit zeigt; so gibt es z. B. Spuren der Cranach-Werkstatt (Sachsen) und des Kreises von Albrecht Dürer (Franken, Meister der Crispinus-Legende); der auf einem Rahmen genannte Peter von Mainz, wohl der Maler des zugehörigen Bildes, verweist außerdem auf den Mittelrhein. Mit diesen drei Kunstregionen sind zugleich die damals wichtigsten politisch-geographischen Bezüge der Stadt benannt.

Neben dem liturgischen Kontext der Erfurter Pfeilerbilder sind inzwischen auch die mit solchen Stiftungen im 16. Jahrhundert verbundenen Absichten, also die Erlangung des Seelenheils, Repräsentation und Memoria, deutlicher geworden. Einige der späteren Werke des Domzyklus erwiesen sich als Beispiele für konfessionalisierungsbedingte Kommentierungen oder Umformulierungen bestimmter Bildfindungen durch die „andere Seite“. So scheint die „Johannespredigt“ im Erfurter Dom (Abb. 2) der Versuch der Rückaneignung eines protestantischen (Cranach-) Sujets durch die Altgläubigen zu sein. Im lutherischen Kontext war Johannes durch seinen Fingerzeig auf Christus, auf das Lamm Gottes, zum Vorbild schlechthin für die lutherischen Prediger geworden. Die Erfurter Tafel kann ebenfalls in diesem Sinne verstanden werden: Der Täufer weist auf Christus als das Lamm Gottes. Allerdings nimmt keiner der Anwesenden Christus wahr; stattdessen zeigt einer der Zuhörer explizit auf den Täufer. Johannes, so die Botschaft des Gemäldes, muss zuerst

4 Ausführlich dazu: Leuschner, Bornschein, Schierz (Hrsg.): *Kontroverse & Kompromiss* (wie Anm. 2).



Abb. 2: Unbekannter Maler des 16. Jahrhunderts, Johannespredigt, Epitaph-Gemälde (Pfeilerbild) im Erfurter Mariendom

gesehen und gehört werden, um Christus durch sein Handeln gewahr zu werden. Anders formuliert: Es besteht die Notwendigkeit einer zu Christus hin vermittelnden Instanz.⁵

Auch für das späteste und künstlerisch schwächste Erfurter Pfeilerbild, den „Gnadenstuhl“ im Auftrag des 1589 verstorbenen Kanonikers und Universitätsrektors Theodor Buhmeiger, kann kompositorisch und stilistisch kaum ein Zweifel daran bestehen, dass der unbekannte Maler des Erfurter Bildes vor allem rezente Werke in protestantischem Auftrag vor Augen hatte, etwa den von Lukas Cranach d. J. und Werkstatt gelieferten Aufsatz des Altarbildes in der Schlosskirche von Augustusburg, der 1571 datiert ist.⁶ Die besondere Erscheinungsform des Epitaphs hatte allerdings noch eine andere Ursache, die sich aus den persönlichen Umständen des memorierten Kanonikers ergab: Buhmeiger starb hoch verschuldet. Es ist kaum denkbar, dass unter diesen Umständen Geld für die Neuauferfertigung eines Epitaphs aufzutreiben war. Vielmehr scheint die Diözese Erfurt 1589 oder kurz danach zur Erinnerung an den um ihre Verwaltung verdienten Buhmeiger ein schön vorhandenes Andachtsbild adaptiert zu haben. Für eine solche Erklärung spricht, dass der untere Leinwandstreifen, in dem der „Stifter“ und sein Wappen zu sehen sind, eine Anfügung ist, also erst für den neuen Zweck hinzugesetzt wurde. Alternativ ist zu erwägen, ob

5 Wegmann, Susanne: Der vereinnahmte Prediger: Die Johannespredigt und der Erfurter Pfeilerbilderzyklus vor dem Hintergrund des Glaubenskonflikts. In: Leuschner, Bornschein, Schierz (Hrsg.): *Kontroverse & Kompromiss* (wie Anm. 2). S. 116–125.

6 Vgl. Leuschner, Eckhard: Aus der Reihe? Gnadenstuhl und Trinität. In: Leuschner, Bornschein, Schierz (Hrsg.): *Kontroverse & Kompromiss* (wie Anm. 2), S. 126–137.

es sich bei dem wiederverwendeten Bild um eine Prozessionsfahne handelte. Da Quellen zeigen, dass die Prozessionen der Katholiken um den Erfurter Dom im späten 16. Jahrhundert beim protestantisch dominierten Rat der Stadt keineswegs auf Sympathie stießen, mag eine solche Zweitverwertung einer Prozessionsfahne nicht nur der Ersparnis gedient haben, sondern wohlkalkuliert gewesen sein, markierte gerade dieses Bild doch den Willen, den eigenen Glauben auch weiterhin öffentlich zu manifestieren. Auch wenn sich diese These nicht beweisen lässt, ist es wahrscheinlich: Die Gestaltung des Buhmeiger-Epitaphs in der Form der konvexen Pfeilerbilder des Erfurter Doms aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts dürfte schon wegen des formalen Traditionsbezugs auf eine ähnliche Manifestation angelegt gewesen sein.

Während die bekannte, meist als genuin lutherisch angesehene Allegorie von Gesetz und Gnade⁷ in der Erfurter Kunst des 16. Jahrhunderts auffällig abwesend blieb, findet sich ein anderes vermeintlich typisch evangelisches Thema, die Darstellung „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, in Erfurt einerseits in einem Bild von Lucas Cranach d. Ä., das dem Angermuseum gehört, andererseits in einer wohl ungefähr gleichzeitig entstandenen Tapisserie, die – und hier deutet sich schon wieder die komplexe Situation der Bikonfessionalität an – alter Besitz des Mariendoms ist. Auch vor dem Hintergrund solcher parallel existierenden Ikonographien sollte man nicht in jedes mit Erfurt verbundene Werk der Zeit einen konfessionellen Gegensatz hineinsehen – zum Beispiel sind in den nach 1530 entstandenen Epitaphien der reichen Bürger in den Erfurter Kirchen dezidiert konfessionelle Aussagen eher selten, es dominierte zusehends die Orientierung an den Repräsentationskonventionen des Adels der umliegenden Territorien.⁸

Gelegentlich fallen allerdings, bei aller Orientierung der lokalen Kunstproduktion der Zeit um 1600 an internationalen Stilströmungen wie dem Antwerpener Manierismus, in den Kirchen doch pointierte Anders- oder Umformulierungen bestimmter Sujets auf: Die Bildhauerfamilie Friedemann belieferte im späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts beide Konfessionen Erfurts mit Kirchengestaltungen, die auf den ersten Blick einander ähneln, bei genauerem Hinsehen jedoch einige konfessionell bedingte Unterschiede aufweisen. Insbesondere das bis heute erhaltene Ensemble von Kanzel, axial vor dem Altar stehendem Taufstein und Altarretabel in der Kaufmannskirche, das nach einem Gewölbeeinsturz ab 1598 neu entstand, kann als ein reformatorischer Spannungspol zur Ausstattung des Erfurter Doms interpretiert werden, seien es die Pfeilerbilder, seien es rezentere Elemente wie die Taufanlage von 1597 im Dom, die mit den Heiligen des Bistums geschmückt ist und deren Friesinschrift bereits das Katholische dieses Monuments betont.⁹ Auf das Sakramentshaus im Dom mit seiner traditionellen Abendmahlsszene antwortete die mittig und hervorgehoben angebrachte Abendmahlsszene am Altarretabel der Kaufmannskirche (Abb. 3) mit Details wie dem der Gemeinde regelrecht entgegengestreckten Weinkelch, womit klar das lutherische Abendmahl in beiderlei Gestalt bezeichnet ist.

7 Vgl. Fleck, Miriam Verena: Ein tröstlich Gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010.

8 Müller, Rainer: „Gott dem Herrn zu Ehren, dieser Kirchen zur Zierde und zu meinem und der meinen Gedächtnis.“ In: Leuschner, Bornschein, Schierz (Hrsg.): Kontroverse & Kompromiss (wie Anm. 2), S. 189–216.

9 Vgl. dazu Bürger, Stefan: Die Chorausstattung der Erfurter Kaufmannskirche. In: Leuschner, Bornschein, Schierz (Hrsg.): Kontroverse & Kompromiss (wie Anm. 2), S. 217–238.

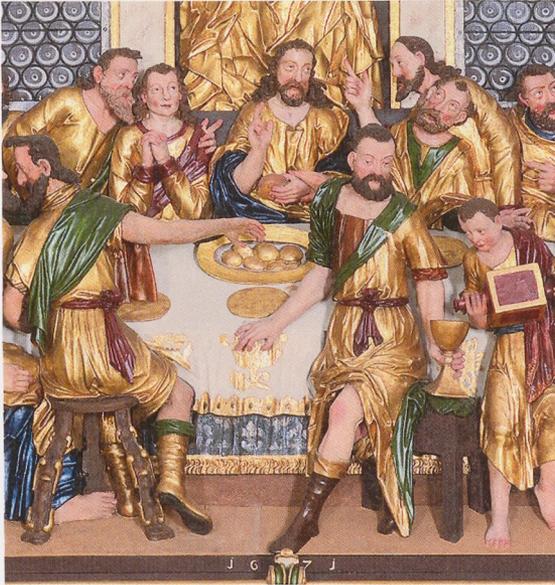


Abb. 3: Gebrüder Friedemann, Abendmahlsszene am Altarretabel der Erfurter Kaufmannskirche (Foto: Dirk Urban, Erfurt)

Erfurt war in den Jahrhunderten nach 1530 durch die komplizierte Lebenspraxis eines bikonfessionellen Kontaktraums geprägt, in dem nun zwei Wahrheiten nebeneinander existierten. Einblicke in diese Situation geben u. a. die vor Ort erhalten gebliebenen Bücherschätze aus der Zeit der Reformation; darunter sind ebenso Produkte der Erfurter Druckereien des 16. Jahrhunderts wie Schriften und Bücherbesitz der Kanoniker von St. Marien und von Gelehrten der Erfurter Universität. Abgesehen davon, dass sich hier der Humanismus durchaus als Element einer gemeinsamen „Sprache“ beider Konfessionen erweist, sind die Paratexte eindrucksvoll: Es finden sich Kommentierungen und Bearbeitungen „katholischer“ Drucke aus protestantischen Bibliotheken, ebenso Kommentierungen und Bearbeitungen „protestantischer“ Drucke aus katholischen Bibliotheken, z. B. übermalte bzw. verunstaltete Heiligen- und Mönchs-, aber auch entsprechend überarbeitete Reformatorenporträts.¹⁰

Immer noch wenig erforscht sind die kulturellen und künstlerischen Auswirkungen der Erfurter Bikonfessionalität seit dem 17. Jahrhundert – einer Bikonfessionalität als städtischer Lebensform, die auf beiden Seiten keineswegs endgültig akzeptiert und damit unangefochten war. Im Dreißigjährigen Krieg, während der Besetzung durch die Schweden, unternahm der protestantisch dominierte Rat im Vertrauen auf Gustav Adolf erneut Versuche, eine Loslösung der Stadt von Mainz zu erreichen. Dieses Bemühen war mit dem Westfälischen Frieden hinfällig: Oberster Herr der Stadt blieb weiter der Mainzer Erzbischof. Dieser zog 1664 die Zügel an: Nach der militärisch von französischen Truppen unterstützten sog. Reduktion von 1664 wurde eine Mainzer Garnison stationiert. Die Religionsaus-

¹⁰ Bouillon, Thomas: Reformation und Konfessionalisierung in der Stadt Erfurt: Die Erfurter Universität in der Reformationszeit. In: Leuschner, Borschein, Schierz (Hrsg.): Kontroverse & Kompromiss (wie Anm. 2), S. 303–322.



Abb. 4: Unbekannter Künstler, „Churfürstl. Mainz. Erbhuldigung ...“, Kupferstich, 41,5 × 8,5 cm, Angermuseum Erfurt, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 5068 (Foto: Dirk Urban, Erfurt)

übung der Protestanten blieb zwar weiter erlaubt, der Rat wurde aber von Vertretern beider Konfessionen paritätisch besetzt, obwohl die Katholiken maximal ein Viertel der Bevölkerung ausmachten. In regelmäßiger Folge mussten die Erfurter ihrem Landesherrn, also dem Mainzer Erzbischof, huldigen. In der druckgraphischen Produktion Erfurts aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ragen großformatige Darstellungen dieser „Erbhuldigung auf dem Domplatz“ heraus (Abb. 4). Katholische Autoren wie der Erfurter Weihbischof Johann Daniel von Gudenus (1624–1696) machten sich in ihren Publikationen sogleich daran, die notwendige Kontinuität der katholisch-mainzischen Herrschaft über die Stadt historisch zu begründen – wovon auch das Frontispiz seiner Geschichte Erfurts kündete, in denen Heilige und Bischofsstäbe über der Erfurter Stadtkulisse schweben.¹¹

Während neue Kirchen in Erfurt bis ins späte 18. Jahrhundert praktisch nicht gebaut wurden, barockisierte man die Inneneinrichtung und die Fassaden einiger schon bestehender katholischer Kirchen, etwa der sog. Neuwerkkirche, der Schottenkirche und der Kartäuserkirche. „Barock als Kunst der Gegenreformation“¹² – Mit solchen Erklärungsversuchen wird man vorsichtig sein müssen, denn viele Bau- und Ausstattungsformen finden sich – abgesehen von ikonographischen Details der Heiligen- oder Marienikonographie – ganz ähnlich in Kirchenneuausstattungen protestantischer Territorien jener Jahre.

11 Vgl.: Das Mainzer Rad an der Gera: Kurmainz und Erfurt 742–1802. Hrsg. von Friedrich Schütz. Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Erfurt, und Rathaus-Foyer, Mainz. Mainz 1991, S. 103.

12 Weisbach, Werner: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.

Sichtbarster Ausdruck der Mainzer Herrschaft im 18. Jahrhundert sind bis heute einige Verwaltungs- und Militärgebäude, v.a. die Mainzer Statthalterei (inzwischen Thüringer Staatskanzlei) des Architekten Maximilian von Welsch, errichtet unter teilweiser Verwendung von am Ort schon vorhandenen Patrizierhäusern in den Jahren 1713–20.¹³ Der Eingang der Statthalterei ist flankiert von anthropomorphen Stützen bzw. Atlantenhermen (Abb. 5). Diese Atlanten sind nicht gefesselt, sondern heben die Arme über den Kopf und schützen dabei sogar ihre Hände mit Tüchern. Es sind also keine zur Strafe für ihre kriegerische Aggression eingemauerten „Perser“ gemäß der historischen Herleitung von Vitruv¹⁴ oder gar besiegte Lutheraner, die auf ewig zum Stützen des katholischen Gebälks verdammt sind. Gezeigt ist vielmehr entweder – in einem allgemeineren Sinn als bei Vitruv – die Bändigung und Indienstnahme der Rauhbeinigen und Unzivilisierten, womöglich also der kultivierende Einfluss des Mainzer Regiments. Oder es ist möglich, dass Lothar Franz, Erzkanzler des Reiches, sich und die Seinen hier allegorisch als Stütze von Stadt und Staat darstellen ließ. Prominente Vergleichsbeispiele für die politische Verwendung anthropomorpher Stützen finden sich in Wien (Hofburg Kaiser Leopolds I., Oberes Belvedere).¹⁵



Abb. 5. Maximilian von Welsch (Entwurf), Eingang der Mainzer Statthalterei in Erfurt, um 1720

- 13 Zur Übersicht vgl. Schütz (Hrsg.): *Das Mainzer Rad* (wie Anm. 11). Blaha, Walter: *Vom Bürgerhaus zum Kaiserpalast. Die Kurmainzische Statthaltereibauwerk in Erfurt*, München 1992.
- 14 Vgl. zum Thema der anthropomorphen Stütze die Beiträge in: *Construire avec le corps humain/ Bauen mit dem menschlichen Körper: Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle / Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Sabine Frommel, Eckhard Leuschner, Vincent Droguet und Thomas Kirchner, 2 Bde., Rom 2018.
- 15 Vgl. Kummer, Stefan: *Anthropomorphe Stützen der Würzburger Residenz*. In: Frommel, Leuschner, Droguet, Kirchner (Hrsg.): *Construire* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 255–267.

Auch die anderen Figuren des Mittelrisalits sind anhand von Attributen oder Gesten nicht eindeutig zu identifizieren: War die ans Herz gelegte Hand des neben dem Balkon über dem Eingang sitzenden Genius als unbestimmt-fromme Geste oder – was wahrscheinlicher ist – als Ausdruck der Loyalität gegenüber dem unter dem Giebel angebrachten Wappen von Erzbischof und Kurfürst Lothar Franz von Schönborn gemeint? Der Eindruck überwiegt, dass diese Fassade samt ihrem plastischen Schmuck primär auf eine prunkvoll-„weltliche“ Machtgeste im Anschluss an die damalige imperiale Ikonographie angelegt war.

Wie also – wenn überhaupt – fand die Bikonfessionalität Erfurts einen konkreten Niederschlag in der Ausgestaltung der Statthaltereirei? Betrachtet sei in diesem Zusammenhang das von Castelli-Stuck eingefasste Deckenfresko eines unbekanntenen Malers im Festsaal des Gebäudes (Abb. 6). Auch die um 1720 entstandenen Wand- und Decken-Dekorationen dieses Saals sind bis zu einem gewissen Grad als typisch für die Ausstattungskonventionen der repräsentativen oder Fest-Architektur jener Epoche zu verstehen. Die vier Hochovale in den Ecken der Decke, die mit dem Monogramm des Lothar Franz von Schönborn bemalt sind (Abb. 7), verweisen – ähnlich wie das Wappen über dem Haupteingang der Statthaltereirei – auf den Territorial- und Bauherren. Ebenso vertreten vier gemalte Querovale im Gewölbespiegel, die (teils von Putten oder Genien assistierte) weibliche Personifikationen zeigen, gemäß damaligem Verständnis typische, auch von Lothar Franz für sich beanspruchte Herrschertugenden: So ist die Gestalt einer Frau, die goldene Ketten an Kinder verteilt, als „Großherzigkeit des Fürsten“ (Munificentia Principis) gegenüber seinen Untertanen (Abb. 8) zu deuten.

Modell für die Komposition des Hauptbildes an der Decke des Festsaals war unverkennbar die inmitten weiterer Personifikationen auf Wolken thronende Göttliche Weisheit



Abb. 6. Decken-Stuck und -Fresken im Festsaal der Mainzer Statthaltereirei in Erfurt, um 1720



Abb. 7 (links): Oval mit gemaltem Monogramm des Lothar Franz von Schönborn im Festsaal der Mainzer Statthalterei in Erfurt, um 1720

Abb. 8 (rechts): Unbekannter Maler (Giovanni Francesco Marchini?), Allegorie auf die Großherzigkeit des Fürsten gegenüber seinen Untertanen

(Divina Sapientia), 1629–33 gemalt von Andrea Sacchi (1599–1661) an einer Decke im Palazzo Barberini, Rom. Der Erfurter Künstler arbeitete wohl nach dem Kupferstich von Michel Natalis (Abb. 9) in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Rom 1642, von Girolamo Teti, einem Buch, das durch den zugehörigen erläuternden Text eine genaue Benennung der allegorischen Figuren erlaubt.¹⁶ Ein vollständige Identifikation der vielen Figuren im Erfurter Deckenbild und ihr Abgleich mit der römischen Vorlage ist an dieser Stelle nicht möglich, doch sind in der Malerei der Statthalterei neben Sacchis thronender weiblicher Hauptfigur auch andere Personifikationen wie die an ihren Symboltieren kenntliche „Liebe zur Göttlichen Weisheit“ (Amor Sapientiae Divinae – ein auf dem Löwen reitender Junge) und die „Furcht vor der Göttlichen Weisheit“ (Timor Sapientiae Divinae – ein von einem Hasen gezogener Junge) beibehalten.¹⁷ Weiter unten hat der in Erfurt tätige Maler hingegen z. B. Sacchis Weltkugel ausgelassen und dafür zahlreiche weitere Tugendpersonifikationen sowie ganz unten einen Sturz der Laster hinzugefügt, in dem man u. a. Allegorien der „Lascivia“ (oder „Luxuria“) mit dem Attribut des Pfauen und der „Invidia“ mit der Schlange erkennt. Einen ähnlichen Abwehrkampf von Tugenden gegen die Laster im Namen von Lothar Franz von Schönborn sieht man beispielsweise in einem undatierten, dem Fürstbischof gewidmeten Thesenblatt des Nikolaus Person.¹⁸

Kernelement der Erfurter Deckenmalerei ist aber die auf Andrea Sacchi zurückgehende „Sapientia Divina“, also ein Modell aus einem römischen und sogar päpstlichen Entstehungskontext – schließlich stellten die Barberini zur Zeit der Entstehung von Sacchis

¹⁶ Teti, Girolamo: *Aedes Barberini ad Quirinalem*. Rom 1642, S. 86–96.

¹⁷ Teti (wie Anm. 15), S. 89–90.

¹⁸ Die Grafen von Schönborn: Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989, S. 219, Kat. Nr. 77.



Abb. 9: Michael Natalis nach Andrea Sacchi, Allegorie der „Sapientia Divina“, Kupferstich, ca. 1642

Fresko den Pontifex. Diese Modellwahl war in einem stark protestantisch geprägten Umfeld allein schon signifikant, obwohl es in Mitteldeutschland mindestens ein früheres Beispiel für die Verwendung von Figuren aus Sacchis Komposition in einem ähnlichen Dekorationszusammenhang gibt: in der von Giovanni Francesco Marchini wohl bald nach 1705 ausgeführten Deckenmalerei für den Festsaal von Schloss Wiederau in Pegau bei Leipzig.¹⁹ Die Erfurter Deckenmalerei steht dem Figurenstil des v.a. für seine Quadraturmalerei bekannten Marchini übrigens so nahe, dass eine Zuschreibung des bislang nicht mit einem Künstlernamen verbundenen Werkes an diesen erwogen werden sollte. Diese Attribution liegt auch deswegen nahe, weil Marchini, der zuvor u. a. für den protestantischen Gothaer Hof tätig gewesen war, um 1720 in Diensten von Lothar Franz von Schönborn stand.

Mindestens eine der Modifikationen bei den vom Künstler, also wohl Marchini, im Deckenfresko der Mainzer Statthalterei gezeigten Personifikationen muss im Lichte der besonderen religionspolitischen Situation der Stadt betrachtet werden: Der „Göttlichen Weisheit“ zur Rechten sitzt in der Statthalterei anstelle der von Sacchi – und von Marchini in Wiederau – gezeigten „Göttlichkeit“ (Divinitas), die mit beiden Händen ein Dreieck hält, die Theologische Tugend des „Glaubens“ (Fides), die an ihren Attributen Kreuz, Kelch und Buch zu identifizieren ist (Abb. 10). Hingegen beließ der Maler des Erfurter Freskos auf der anderen Seite von „Sapientia Divina“ Sacchis „Heiligkeit“ (Sanctitas: mit Tempelmodell, aber ohne das schon für „Fides“ verwendete Kreuz) und „Reinheit“ (Puritas: mit dem Schwan). Die Tugend „Fides“ findet man in ikonographischen Handbüchern häufig auch als „Fides catholica“ beschrieben bzw. näher charakterisiert.²⁰ Wenn in dem Erfurter Deckenbild – anders als bei Sacchi – eine „Fides Catholica“ zweitwichtigste Personifikation neben „Sapientia Divina“ ist, darf dies als konfessionelles Statement in einem Gebäude bezeichnet werden, das ansonsten vor allem eine allgemeine Machtdemonstration mit den

¹⁹ Seewaldt, Peter: Giovanni Francesco Marchini, Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarock in Deutschland. Egelsbach 1984, S. 10–15.

²⁰ Vgl. Schübler, Gosbert: Artikel „Fides II: Theologische Tugend“. In: RDK, Bd. VIII, S. 773–830 (1984), http://www.rdklabor.de/wiki/Fides_II:_Theologische_Tugend.



Abb. 10. Unbekannter Maler (Giovanni Francesco Marchini?), Mittelbild der Decke des Festsaals der Mainzer Statthalterei, Detail: Allegorien der „Sapientia Divina“ und „Fides Catholica“

zeittypischen Repräsentationsmitteln des Adels bezweckte.²¹ Aber diese katholische Pointe wurde erstens in einem nicht allgemein zugänglichen Innenraum gesetzt und war zweitens ziemlich verklausuliert, also nur denjenigen verständlich, die sich mit den Feinheiten der allegorischen Diktion auskannten.

Als der Düsseldorfer Akademiemaler Peter Janssen in den frühen 1880er Jahren seinen Zyklus mit Szenen aus der Geschichte Erfurts für den Festsaal des neuen Erfurter Rathauses schuf²², stellte er in einem seiner Gemälde die Mainzer Reduktion dar: Er zeigte den Schönborn-Erzbischof und Kurfürsten Johann Philipp hoch zu Ross beim Einzug in „seine“ Stadt, begleitet von einem selbstbewusst-arroganten französischen General, dem militärischen Garanten des Mainzer Triumphes über die Unabhängigkeitsbestrebungen Erfurts; vor beiden stehen oder knien die sie demütig begrüßenden Ratsherren (Abb. 11). Im gleich daneben angebrachten Bild malte Janssen die Zerstörung des Napoleon-Denkmals auf dem Anger nach dem Abzug der französischen Besatzung Erfurts. In der Kombination beider Bilder wirkt das spätere Ereignis wie eine Revanche für das frühere: Heute erweist

21 Schüßler (wie Anm. 20) zitiert in seinem RDK-Artikel zur „Fides“ eine bezeichnende Stelle aus den *Divinae Institutiones* von Lactanz: „Sola igitur catholica ecclesia est, quae verum cultum retinet. Hic est fons veritatis, hoc domicilium fidei, hoc templum Dei.“

22 Zum Rathauszyklus Janssens vgl. Bieber, Dietrich: Peter Janssens Wandgemälde für Erfurt. Monumentalmalerei und ihre politische Bedeutung. In: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich. Hrsg. von Ekkehard Mai und Wilhelm Waetzold. Berlin 1981, S. 341–359.



Abb. 11. Peter Janssen, Einzug von Kurfürst Johann Philipp von Schönborn in Erfurt im Jahre 1664, Gemälde für den Festsaal des neuen Erfurter Rathauses, um 1880

sich, dass angesichts der offenbar auch im späten 19. Jahrhundert fortbestehenden konfessionellen Spannungen der Hass auf den „Erbfeind“ als neuer gesellschaftlicher Kitt einer inzwischen preußisch gewordenen Provinzstadt des zweiten deutschen Kaiserreiches dienen sollte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bikonfessionalität sich in Kunst und Architektur Erfurts nach 1530 selten mit großer Lautstärke bemerkbar gemacht hat – dies wohl schon deswegen, weil im Sinne des städtischen Friedens Bildpolemiken oder triumphierende Gesten zu unterbleiben hatten. Man könnte von einer bis 1618 meistens funktionierenden visuellen Konsenskultur sprechen, die – wie in den Pfeilerbildern des Doms oder der liturgischen Einrichtung der Kaufmannskirche um 1600 – nur an wenigen, wenn auch im eigenen Verständnis der Konfessionen bedeutenden Stellen verlassen wurde, um die eigene Position deutlich zu markieren. Doch für das 17. und 18. Jahrhundert ist solchen über Bilder oder Architektur geführten Glaubensdiskursen in der Kunst der Stadt noch weiter nachzugehen. Die „longue durée“ des interkonfessionellen Mit- und Gegeneinanders nach dem Jahrhundert der Reformation harret einer vertieften kunsthistorischen Forschung.