

BEDINGTE KUNST

ASPEKTE EINER RAUMKONZEPTION JENSEITS VON TYPUS UND STIL AM BEISPIEL DER FÜRSTENGRABLEGE IM FREIBERGER DOM (BIS 1595)

Stefan Bürger, Ludwig Kallweit

St. Marien in Freiberg ist eine städtische Pfarrkirche und damit ein Objekt für eine größere gemeinschaftliche Teilhabe. Ihre Funktion als einstige Burgwardskirche und ihre Nähe zum Schloss Freudenstein begründeten jedoch ein herrschaftliches Interesse und hoheitliches Engagement am Dom wie in einer Hofkirche.¹ St. Marien zeigt Ähnlichkeiten zu fürstlichen Schlosskapellen und Patronatskirchen und erweist sich als ein einzigartiges Raumkonzept – aufgrund der ungewöhnlichen Verwobenheit von privater Stiftung und öffentlichem Sakralraum. Die Verbindungen von Kirche und Dynastie wurden besonders stark im Zuge der reformatorischen Umwidmung und memorialen Umgestaltung im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts geprägt. Sie sind aber ohne die vorreformatorischen Entwicklungen undenkbar, weshalb der Betrachtungszeitraum um 1500 beginnen muss, will man die Maßnahmen des 16. Jahrhunderts verstehen. Von Interesse sind daher vier Phasen, beginnend 1. mit dem Langhausneubau ab 1480, dann folgt 2. die Tulpenkanzel, 3. der Chorumbau Mitte des 16. Jahrhunderts samt Moritzmonument sowie 4. der Nossen-Chor der 1580/90er-Jahre. Abschließend wird mit dem sogenannten Pommerschen Kunstschränk die Nachwirkung thematisiert.

I. DER LANGHAUSNEUBAU

1480 wurde St. Marien in ein Kollegiatstift umgewandelt und zur Domkirche erhoben. Spätestens nach einem Brand 1484 wurde schließlich mit dem Bau eines neuen Langhauses begonnen. Da das Kollegiatstift im Dienste fürstlicher Memoria agierte, ist verständlich, dass die Kirche auch den dynastischen Anspruch sichtbar machen sollte. Spätestens mit einer zweiten Planphase erfolgte so der Einbau der inneren herrschaftlichen Empore [Abb. 1]. Die neue Lettnertribüne im Osten diente wohl zugleich als fürstliche Westempore des Stiftschores, als Lettner und gegebenenfalls auch als herrschaftliche Bühne zur Gemeinde hin. Medial folgte sie dem Vorbild im Meißner Dom. Auch dort war um 1400 eine Herrschertribüne mit Zugang von der Markgrafenburg her errichtet worden. Als stilistische Vorläufer gelten die Emporen von St. Lorenz in Nürnberg, St. Martin in Amberg und die verlorene Empore im Chor der Zwickauer Marienkirche, wobei sich die Vorbildwirkung nur auf formaler, aufgrund mangelnder Quellen nicht aber auf funktionaler Ebene begründen lässt. Hinweise auf eine herrschaftliche Funktion in Freiberg liefert die Neukonzeption der Westturmgruppe mit ihrem ausgestellten Südturm, dem hoch aufragenden Portal und der repräsentativen

¹ Grundlegend und mit weiterführender Literatur: Magirus, Heinrich, *Der Freiburger Dom, Forschungen und Denkmalpflege*, Weimar 1972.



Abb. 1 Freiburger Dom, Langhaus mit umlaufender Empore und Markierung der Position der ehemaligen Nordempore gegenüber der Tulpenkanzel. Foto: Nadine Schmidt, Eintragungen Stefan Bürger.

tiven Wendelsteingestaltung als geräumige Zeremonialtreppe, die den Weg vom Schloss her aufgreift und auf die Empore führt.

II. DIE TULPENKANZEL

Ein mediales, noch vorreformatorisches Ereignis war die Errichtung der sogenannten Tulpenkanzel um bzw. bald nach 1505 [Abb. 2].² 1505 hatte Herzog Georg seinem Bruder Heinrich die Ämter Freiberg und Wolkenstein übertragen, und seitdem fungierte St. Marien als Hofkirche. Die Qualität der Kanzel, ihre Exposition und Ausrichtung auf die Nordempore, nicht aber ihre Ikonografie, sprechen für einen fürstlichen Auftrag. Auch fehlt ihr eine entsprechende fürstliche Heraldik.

Die Kanzel spannte eine neue mediale Achse in das Domlanghaus: zwischen dem Predigtstuhl und der Empore, das heißt zwischen Prediger und Fürst als Mittler und somit zwischen dem Wort Gottes und der Herrschaft Heinrichs. Zuvor diente die Empore allenfalls als Stand und Standessymbol für das Fürstenhaus und sollte dessen Herrschaft in der gottgewollten Ordnung visualisieren. Formal und funktional geschah dies wahrscheinlich in einer zunehmenden Konvergenz von christlicher Liturgie und fürstlichem

Zur Tulpenkanzel als Werk des Meister H.W. mit weiterführender Literatur: Behling, Lottlisa, „Die Freiburger Tulpenkanzel, eine Blume der Spätgotik“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Bd. 3, 1953/54, Gesellschaftswissenschaftlich-Sprachwissenschaftliche Reihe 4/5, 471-477; Döring, Hellmut, „Die Freiburger Tulpenkanzel als Mariensymbol“, in: *Sächsische Heimatblätter*, Bd. 18, 1972, 117-120; Sieber, Friedrich, „Die Tulpenkanzel zu Freiberg – eine Darstellung der Berglegende um Daniel?“, in: *Kontakte und Grenzen*, Festschrift für Gerhard Heilfurth, Göttingen 1969, 289-298; Kiesewetter, Arndt/Siedel, Heiner/Stuhr, Michael u.a., *Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg*, Arbeitsheft des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 2, Dresden 1995; Schellenberger, Simona, *Bildwerke des Meisters H.W. – Entwicklung der spätgotischen Skulptur zwischen Raumkonstruktion und Graphik*, Diss., Berlin 2005.

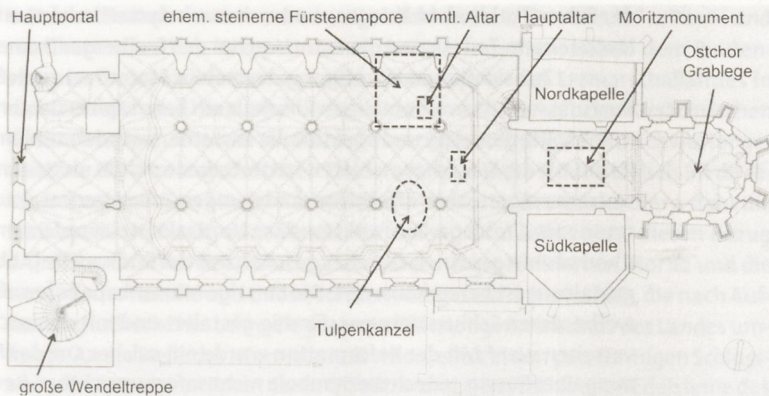


Abb. 2

Freiberger Dom, Grundriss mit Position der Raumeile und Ausstattungsstücke, aus: Heinrich Magirius, *Der Freiburger Dom*, Weimar 1972, Plan 1; Eintragungen Stefan Bürger.

Zeremoniell. Die unmittelbare Ausrichtung der Predigt auf den Fürsten war möglicherweise ein weiterer, wichtiger Schritt in diese Richtung. Im Jahr 1537 führte der reformatorische Umbruch zu signifikanten Veränderungen in der Kirche. Das der lutherischen Lehre zugeneigte Fürstenpaar Heinrich und Katharina hatte bereits 1536 einen lutherischen Prediger berufen, somit die Tulpenkanzel neu besetzt und die reformatorische Verkündigung der Schrift im Dom initiiert. Heinrich folgte wohl der lutherischen Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* und der Forderung, die Kirche von oben zu reformieren. Dies bedurfte einer großen Nähe von Herrschaft und Kirche, wobei die fürstliche Fürsorgepflicht nun deutlich über die dynastische Heilsfürsorge hinausging. Durch die Entwertung einiger Sakramente wurde der Bezug zwischen Gläubigen und Gottes Wort unmittelbarer. In der Folge wurde auch das Kollegiatstift aufgelöst und der Kanonikerchor verlor seine Bedeutung. Dagegen wurde das Langhaus als Raum und Leib der Gemeinde aufgewertet und umgestaltet. Nahe der Tulpenkanzel ließ Heinrich eine Empore mit Altar errichten und sich so als Haupt der Gemeinde inszenieren. Empore, Altar und Tulpenkanzel bildeten ein Dreigestirn: Wort Gottes, Leib Christi und Kirchenfürst. Das Ensemble wirkte als Symbol der lutherischen Reform. Bald darauf erhielt der einstige Hochchor eine neue memoriale Bestimmung, als 1541 Heinrich der Fromme dort beigesetzt wurde.

III. DER CHORUMBAU MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Nach Heinrich wurden weitere Familienangehörige im Chor beigesetzt. Heinrichs Nachfolger Moritz ließ beispielsweise 1546 seinen im Alter von nur einem Jahr verstorbenen Sohn Albrecht im Domchor bestatten. Moritz festigte also die Idee, St. Marien als neue Grablege der albertinischen Linie auszubauen. Allerdings gestaltete Moritz nicht den Dom und die Grablege, sondern den politischen Grund und Boden, um der Familie neue Wurzeln zu verleihen. Gestalterisch wurde er in Dresden aktiv. Sein größter Erfolg war der Erwerb der Kurwürde für die albertinische Linie der Wettiner 1547 infolge

des Schmalkaldischen Krieges, wodurch er zur dynastischen Leitfigur wurde. Nach seinem Tod 1553 wurde er im Vorchor des Freiburger Domes beigesetzt.

Zur sichtbaren Würdigung des neuen Stammvaters ließ sein Bruder Kurfürst August im ehemaligen Chorhals ein Kenotaph errichten.³ Das Monument sollte gewaltig und spektakulär inszeniert werden und brauchte mehr Raum, als der Domchor zu bieten hatte. Daher erfolgte ab 1562 mit vergleichsweise wenigen, aber effektiven Änderungen eine Umgestaltung des Chorraums zur Grablege. Die funktionslose Nordsakristei wurde zum ehemaligen Chorhals hin geöffnet. Gleiches geschah mit der Südkapelle [Abb. 3]. Ihre Umgestaltung ist bemerkenswert. Die einstige Marienkapelle besaß ein Sternengewölbe, deren Schlussstein passförmig gestaltet und mit der Inschrift „Maria“ versehen war.⁴ Mit der Reformation wurde ein solcher Ort der Marienverehrung überflüssig, jedoch die Symbole nicht sofort unsichtbar. Bewegliche Heiligenbilder wurden wohl in der sogenannten Götzenkammer im Südturm weggeschlossen oder den Besitzern überlassen. Doch baufeste Bildwerke und Zeichen ließen sich nicht ohne Weiteres tilgen. Bei der Neugestaltung der Kapelle wurden der Schlussstein und die Kreuzpunkte des Gewölbes mit den Wappen der wettinischen Herrschaften besetzt. Über dem Marienstein prangen

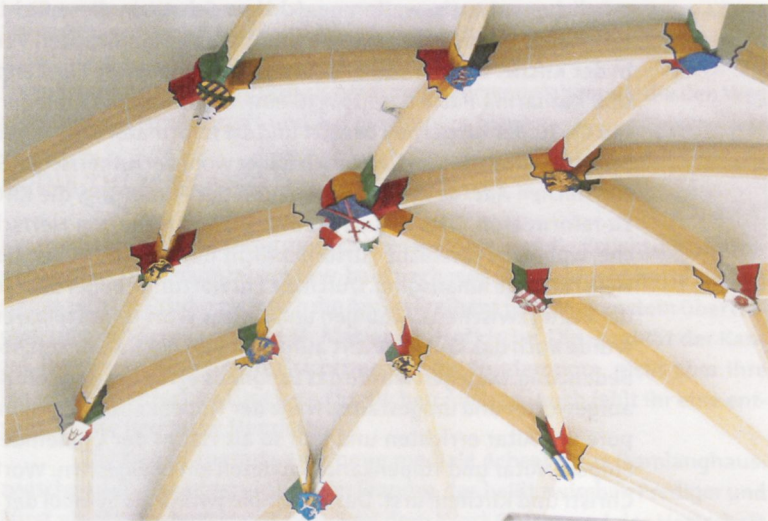


Abb. 3 Freiburger Dom, Gewölbe der Südkapelle, Foto: Nadine Schmidt.

3

Zur Werkgeschichte und zum Kontext der Grablege samt weiterführender Literatur: Magirius, Heinrich, „Das Moritzmonument im Freiburger Dom – Ein Gemeinschaftswerk italienischer, niederländischer und deutscher Künstler zum Andenken an eine hervorragende Fürstenpersönlichkeit“, in: *Dresdner Hefte*, Bd. 52: Kurfürst Moritz und die Renaissance, 1997, 87-92; Dombrowski, Damian, „Die Grablege der sächsischen Kurfürsten zu Freiberg – Ideelle Dimensionen eines internationalen Monuments“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 64, 2, 2001, 234-272; Magirius, Heinrich, „Die Monumente für Kurfürst Moritz an der Festung in Dresden und im Freiburger Dom“, in: Blaschke, Karlheinz (Hg.), *Moritz von Sachsen – Ein Fürst der Reformationszeit zwischen Territorium und Reich*, Stuttgart 2004, 260-283; Rudolph, Harriet, „Moritz von Sachsen – Formen und Funktion der Herrschaftsrepräsentation eines Fürsten an der Zeitenwende“, in: Auge, Oliver/Werlich, Ralf/Zeilinger, Gabriel (Hg.), *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450-1550)*, Ostfildern 2009, 367-394; Brinkmann, Inga, *Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels*, München 2010.

4

Bürger, Stefan, *Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße – Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600*, Diss., Bd. 2, 240-242, Kat.-Nr. 151.

seitdem die Kurschwerter, am zweiten Schlussstein die sächsische Raute und rundherum weitere Wappen sächsischer Herrschaften. Neben dem Rautenwappen findet sich fortan auch das Amtswappen des Erzmarschallamtes in den zentralen und herausgehobenen Positionen innerhalb der kursächsischen Gesamtwappen. Die hier im Raum bevorzugte Stellung der Kurschwerter gegenüber dem untergeordneten Rautenwappen ließe sich historisch im direkten Bezug zum Gewinn der Kurwürde durch Moritz deuten. Insofern steht die Südkapelle im Bezug zum Moritzmonument. Und selbst ohne diesen Bezug wurde bereits hier deutlich, dass der Verehrungsort nicht nur Moritz und die wettinische Familie einschloss, sondern die gesamte Herrschaft, die nach Auffassung lutherischer Lehre die gesamte Christengemeinschaft des Landes umfasste. An die Stelle der Himmelsstadtvision, einst in den passförmigen Schlusssteinen als Imaginationen der in Offenbarung 21 beschriebenen Edelsteine des himmlischen Jerusalems sichtbar, trat die Idee einer irdischen Religions- und Weltordnung unter territorialstaatlicher Hoheit. Die Position Mariens als *ecclesia* wurde durch den Kurfürsten besetzt, der nun auch die Kirchenordnung repräsentierte. Er war der Träger von Religion, Recht und Ordnung.

Wie zentralistisch diese neue Weltordnung gedacht wurde, zeigt sich in der Nordkapelle [Abb. 4]. Alle Herrschaften wurden hier in einem Allianzwappen zusammengefasst.⁵ Das bis 1562 neu geschaffene Gewölbe wird von vier Kriegern getragen, die Macht symbolisieren und Unantastbarkeit garantieren. In der Zone darüber schweben vier Engel mit Posaunen.⁶ Diese beziehen sich wohl auf die Vision bei Matthäus 24 Vers 31 und die Ankündigung der Tempelzerstörung und des kommenden Menschensohnes. Dort heißt es: „Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum andern.“ Die Engel kün-



Abb. 4

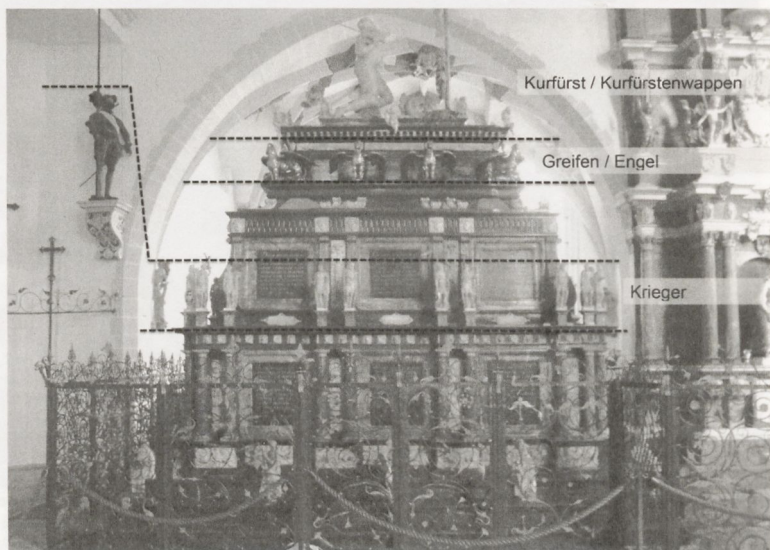
Freiberger Dom, Gewölbe der Nordkapelle, Foto: Nadine Schmidt.

⁵ Bürger, *Figurierte Gewölbe* (Anm. 4), 159-160, Kat.-Nr. 106.

⁶ Handelt es sich bei den Posaunen um sog. Zinken?

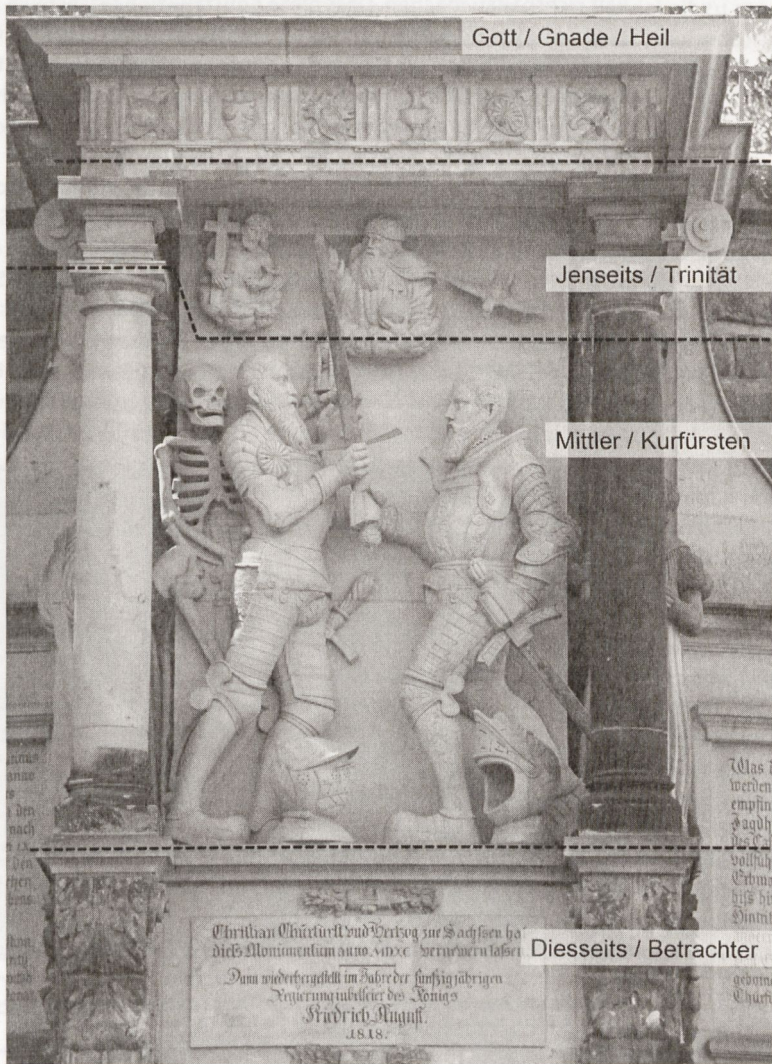
den vom Kommen des Gottessohnes: Jedoch wurde das Gewölbe nicht mit einem Christussymbol besetzt, sondern das Evangelium innerweltlich umgedeutet. In der Mitte prangt das wettinische Wappen und verweist auf die Dynastie als Garant kommender Fürstensöhne, die mit „großer Macht und Herrlichkeit den Mittelpunkt der Welt bilden, von einem Ende der Erde bis zum andern“ (Matthäus 24 Vers 30). Dass dies so gemeint war, beweisen die Allegorien der vier Erdteile, die das Wappen einfassen. Spätestens jetzt war die neue Weltordnung im Freiburger Kirchenraum manifest.

Das herausragende Moritzmonument initiierte also diese Idee vom Herrschaftsmittelpunkt nicht, sondern bekräftigte sie. Dies jedoch mit gewaltigen Mitteln: Die italienischen Brüder Benedikt und Gabriel Thola begannen 1555 Pläne anzufertigen; in der Ausführung wurden dabei italienische, niederländische und sächsischen Elemente verarbeitet und in einem einmaligen Bildwerk verschmolzen. Für die mediale Wirkung des Moritzmonumentes ist bedeutsam, dass auf einen gattungsübergreifenden Zusammenhang von Architektur und Bildkunst Wert gelegt wurde. Der Kenotaph-Aufbau greift zwar überregionale Stilelemente auf, ordnet diese jedoch einem lokalen Raumkonzept unter. So ist der Aufbau des Monuments als ‚Füllform‘ und zugleich als Kommentar zur Nordkapelle zu verstehen: Dafür übernahm das Kenotaph vorhandene Gliederungselemente [Abb. 5]. Und so finden die niederländisch anmutenden Krieger der Kenotaph-Attika ihre Entsprechungen in den Kriegern der Gewölbeanfänger. Sie bewachen jeweils das festgefügte Werk: In der Nordkapelle als Teil des aufgehenden Mauerwerks; am Monument als Bekrönung des tempelartigen Geschosses mit männlich-toskanischer Säulenordnung. Am Kenotaph finden sich allerdings keine Allegorien der Erdteile, da die Inhalte nicht auf die Dynastie und Weltordnung, sondern nun pointiert auf Moritz hingedeutet



wurden. Die obere Zone wird auch nicht von Engeln getragen, sondern auf dem Rücken mehrerer Greifen, welche ähnlich den Kriegern als Wächter angesehen werden können und zugleich die Erhöhung und das Schweben des Fürsten visualisieren. An die Stelle des Allianzwappens und der Herrschaft trat auf dem Kenotaph der gewappnete Herrscher mit den Insignien seiner Macht. Da dem Anbetungsgestus des Fürsten ein transzendierter Bezugspunkt fehlte, wurde ihm nachträglich ein Kreuz beigegeben.

Dem Vorhaben, die geistlich-weltliche Macht auf die wettinische Dynastie zu übertragen und dies medial zu inszenieren, diente ein größeres Ensemble. Dazu gehörte beispielsweise auch das Moritzmonument in Dresden [Abb. 6]. Es zeigt, wie Moritz seinem Bruder August das Kur-



schwert überreicht und damit den Fortbestand der Familie als Landesherren verstetigt.⁷ Interessant ist, dass der Aufbau des 1555 geschaffenen Denkmals die Grundstruktur des Freiburger Kenotaphs schon in sich zu tragen scheint. Der tote Moritz steigt vom Himmel auf die Erde herab zu seinem Bruder. Dargestellt wird dies im Gegenüber der Fürsten. Wie beim Kenotaph wird die irdische Zone in den toskanischen Säulen sichtbar. Dass die Szene jedoch mit der Himmelsphäre verbunden ist, legt die Darstellung des kleinen Bildregisters darüber nahe, mit Gottvater, Sohn und Heiligem Geist. Da der Handlungsraum als zwischen Himmel und Erde liegend verdeutlicht werden musste, wurden die Säulen oben mit kämpferkapitellartigen Gebälksegmenten erweitert, um so die umfassende Bildräumlichkeit sichtbar zu machen. Dass diese Konstruktion tatsächlich als relevanter Handlungsraum aufgefasst wurde, zeigt sich daran, dass die Gemahlinnen der beiden Fürsten als hinter den Säulen stehend dargestellt wurden. Die Architektur ist dadurch nicht Rahmen, sondern Raum, damit das Geschehene innerweltlich, maßstäblich, physisch und damit möglichst wahrhaftig vergegenwärtigt werden konnte.

Noch raumgreifender und formenreicher wurde die hoheitliche und historische Ikonologie in der 1551–53 errichteten Dresdner Schlosskapelle gestaltet, deren einstige Erscheinung heute nur noch durch einen Kupferstich von 1676 überliefert ist [Abb. 7].⁸ Männlich-toskanische Säulen tragen auch dort die Architektur. Deren Bildhaftigkeit entsteht besonders durch den Kontrast zum übrigen Pilasteraufbau und zum Gewölbe. Kriegerfiguren fehlen hier, denn das Programm wurde dezidiert mit christologischem Bezug ausformuliert. Dafür wurde das Register der Engel vermehrt, die sowohl die Himmelsphäre tragen als auch bevölkern. An den Seiten der

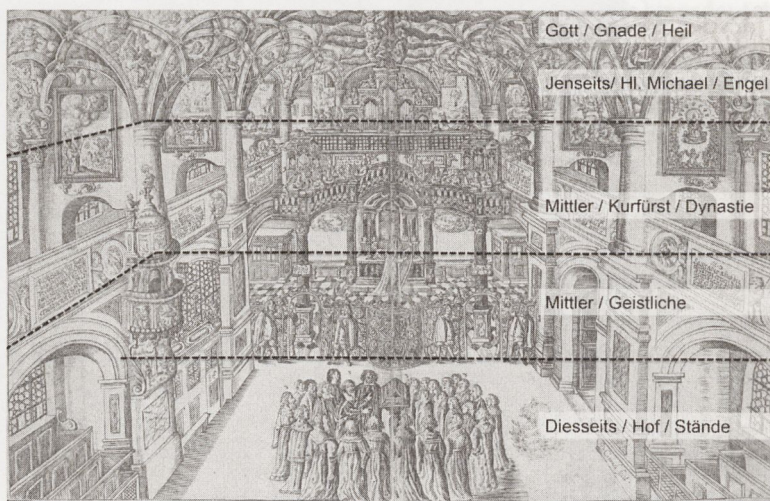


Abb. 7 Schlosskapelle Dresden, 1551–55. Darstellung von David Konrad, *Schlosskapelle mit Heinrich Schütz und dessen Kantorei*, Kupferstich. Aus: *Geistreiches Gesangbuch*, Dresden 1676, Frontispiz.

7 Magirius, „Die Monumente für Kurfürst Moritz“ (Anm. 3), 260–283.

8 Magirius, Heinrich, *Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden aus kunsthistorischer Sicht*, Altenburg 2009.

Emporen wurde eine zierliche, scheinbar schwebende Säulenordnung eingefügt. Wie in Freiberg bricht Rollwerk den architektonischen Zusammenhang zwischen Wand und Gewölbe auf. Doch anders als in der Freiburger Nordkapelle ist das Zentrum christologisch besetzt. Im Wölbscheitel tragen Engel die *arma christi*, und laut schriftlicher Überlieferung war der Erzengel Michael die zentrale Figur. Philipp Hainhofer beschrieb die Himmelszenerie folgendermaßen: „Die deckin der kirchen ist voller in stain gehauenen schlangen vnd böser gayster, ex apocalypsi, die laster bedeutent, welche der Erzengel Michaël vnd auch andere engel mit den passions instrumenten demmen, vnd also Christi des rechten Erzengels triumph verber sünd, todt, teufel vnd hölle dardurch, neben der laster stürzung, vnd ewigen verdammnus angedeutet wirt, beÿ welchem die ewigkait zu meditieren ist.“⁹ Die Wettiner auf der Empore wurden in jener reformatorischen Himmelsordnung sichtbar, die auf Heilige verzichtete und die freien Positionen neu besetzte.

IV. DER NOSSENI-CHOR UM 1590

Die dargelegte Himmels- und Ewigkeitsvorstellung war auch für ein ewiges Seelengedächtnis der Familie günstig. Mit der Ausgestaltung des Ostchores im Dom durch Giovanni Maria Nosseni gewann diese Vorstellung eine neue Form. Ohne die Werkgeschichte im Einzelnen zu besprechen: Es ging darum, die bereits formulierten Ideen zusammenzufassen und ihnen im alten Chorraum Gestalt zu geben und „die kur- und fürstliche Capelle in der Domkirche zu Freiberg dem hochlöblichen Hause Sachsen zu sonderlicher Ehre, Ruhm und ewigem Gedächtnis auf Grund der rechten Architektur anzuordnen, ins Werk zu richten und aus dem neu erfundenen Marmorstein aufs zierlichste zu erbauen“¹⁰. Die Chorarchitektur konnte unmittelbar die Formensprache und Ikonografie des Kenotaphs aufgreifen und weiterentwickeln [Abb. 8]. Die irdische Zone des Kenotaphs, samt den Registern der Krieger und Greifen, wurde nicht erneut im Detail ausgebildet, sondern gewissermaßen in der untersten Chorzone kondensiert. Beim Eintreten in den Chorraum steht der Betrachter sofort einer sehr viel höheren Sinn- und Bildebene gegenüber, als auf dem Bodenniveau des Kenotaphs. Die Fürsten und Fürstinnen in ihren Nischen befinden sich im gleichen Bildregister wie der kniende Moritz. Sie werden von einer korinthischen Ordnung gerahmt. Diese entspricht wiederum dem architektonischen Aufbau der Fürstenempore in der Dresdner Schlosskapelle. Vor den Fenstern stehend und durch korinthische Säulen eingefasst, besetzen sie eine obere herrschaftliche Zone. Und wie in der Schlosskapelle beginnen darüber die himmlischen Register: Engel zeigen dies an – in der Schlosskapelle an den Gewölberändern, im Domchor in der oberen Bildzone. Das christologische Bildprogramm der Schlosskapelle wird in Freiberg übernommen und mit

⁹ Doering, Oscar (Hg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 10, Wien 1901, 203; hier aus: Magirius, *Die evangelische Schlosskapelle* (Anm. 8), 28.

¹⁰ Aus: Hübner, Manfred, *Dom St. Marien Freiberg/Sachsen*, Rostock 1999, 23.

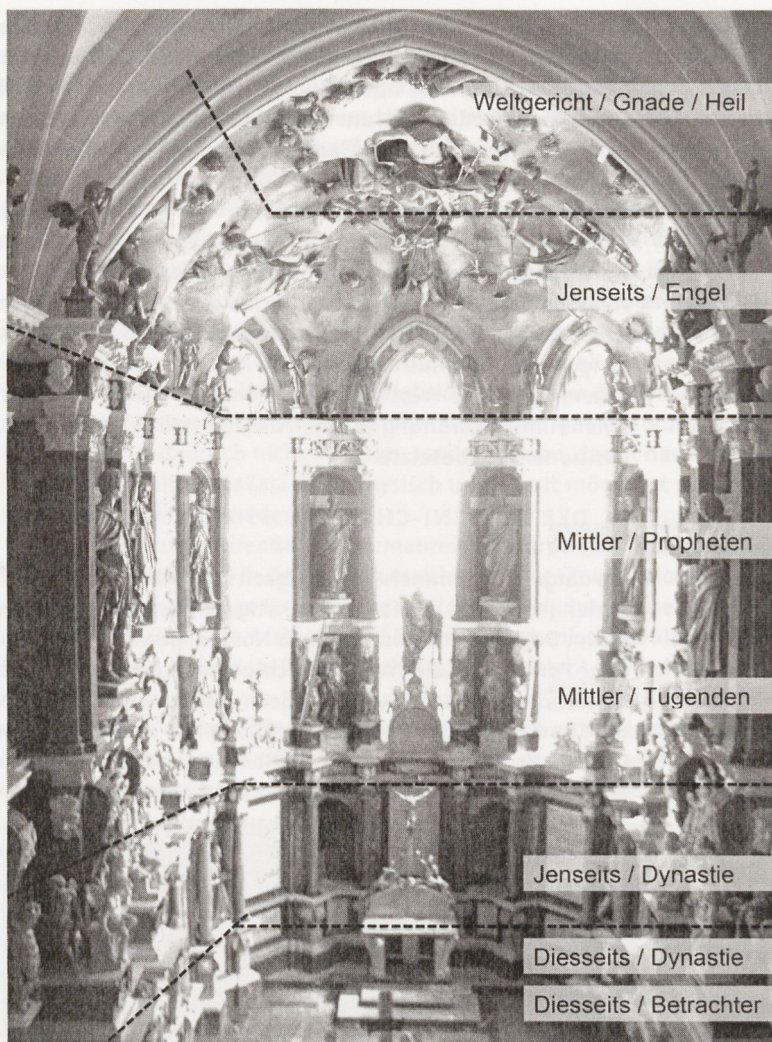


Abb. 8

Chorumgestaltung des Freiburger Domes zur wettinischen Grablege durch Giovanni Maria Nosseni, 1589–95, Foto: Stefan Bürger.

christlichen Allegorien und Wappen noch stärker personifiziert und unmittelbar auf das Fürstenhaus bezogen. Die Fürsten und Allegorien erscheinen als Himmels- und Heiligenpersonal jener neuen Welt- und Himmelsordnung. Ein Unterschied ist, dass in Freiberg das Mausoleum auch am Außenbau sichtbar gemacht wurde [Abb. 9]. Giovanni Maria Nosseni modifizierte die Strebepfeiler mit Postamenten, Pilastern und Gesimsen derart, dass das Chorhaupt zu einem erhabenen Zentralbau mit geschweiftem Dach und bekrönenden Obelisken umgestaltet wurde. Die Fahnen präsentieren die Wappen wettinischer Herrschaften.

In der Gesamtkonzeption besitzt die Grablege in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Übereinstimmungen zu San Lorenzo und deren östlich angefüg-

ter Fürstenkapelle. Dieser spektakuläre Memorialbau der Medici in Florenz war seit 1568 durch Giorgio Vasari in Planung, wurde jedoch erst nach 1600 ausgeführt.¹¹ Dass man bei der Gestaltung der Freiburger Grablege tatsächlich unmittelbar an das künstlerische Schaffen in Italien anknüpfte, kann auf mehreren Ebenen beobachtet werden. So lässt sich ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts generell eine zunehmende Hinwendung der sächsischen Landesherren zum italienischen Kulturraum und insbesondere zum großherzoglichen Hof der Medici in Florenz bemerken, verbunden mit der Intention, die Florentiner Hofkunst auch für die eigene Repräsentation nutzbar zu machen.¹² Im Speziellen fand dieser verstärkte Italienbe-



Abb. 9 Chorbau des Freiburger Domes als Tempietto über der Grablege, Foto: Stefan Bürger.

11 Vgl. dazu auch Dombrowski, „Die Grablege“ (Anm. 3), 257, 264-265, 270.

12 Vgl. Marx, Barbara (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000 (mehrere Beiträge); Marx, Barbara, „Die Anfänge der ‚Italienisierung‘ Dresdens um die Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: Huschner, Wolfgang/Bünz, Enno/Lübke, Christian (Hg.), *Italien - Mitteldeutschland - Polen. Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. bis zum 18. Jahrhundert*, Leipzig 2013, 627-656.

zug seinen Ausdruck in der Anstellung des aus Lugano stammenden, vielseitig talentierten Bildhauers und Architekten Giovanni Maria Nosseni, der ab 1575 die Leitung für zahlreiche bedeutende Kunstprojekte der Kurfürsten übernahm.¹³ Das Florentiner Vorbild lässt sich in Freiberg konkret durch die figürlichen Bronzeplastiken des eben von dort herkommenden Bildhauers Carlo di Cesare fassen sowie indirekt auch durch die demonstrative Verwendung der auf sächsischem Boden abgebauten, verschiedenfarbigen Gesteinsorten.

Im Hinblick auf die Gesamtkonzeption der Freiburger Chorarchitektur wäre außerdem zu überlegen, ob nicht auch ein profaner Memorialbau eine gewisse Vorbildwirkung gehabt haben könnte: Gemeint ist das bis 1585 errichtete, im Wesentlichen von Andrea Palladio entworfene Teatro Olimpico in Vicenza und hier insbesondere die architektonisch gegliederte Schauland der Bühne [Abb. 10].¹⁴ Deren Nischen und Podeste wurden nach einer grundlegenden Planänderung 1580 sämtlich mit den Statuen der adeligen Mitglieder der Vicentiner Olympischen Akademie besetzt, während im oberen Attikageschoss ein zwölfteiliger Reliefzyklus mit den Taten des Herkules angebracht ist. Wie in Freiberg ist auch in Vicenza das Ziel dieser Inszenierung eine Apotheose der dargestellten adeligen Gesellschaft, indem hier eine Gleichsetzung mit dem durch sein tugendhaftes Wirken in den Olymp aufgestiegenen Helden Herkules vor Augen geführt wird.¹⁵ Zugleich ermög-



Abb. 10 Das Teatro Olimpico in Vicenza, 1580–85, Foto: Wundram, Manfred/Pape, Thomas, *Andrea Palladio, 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1988, 231.

13 Vgl. Marx, Barbara, „Giovanni Maria Nosseni als Vermittler von italienischen Sammlungskonventionen und ästhetischen Normen am Dresdner Hof 1575-1620“, in: Ebert-Schifferer, Sybille (Hg.), *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, Mailand 2007, 99-128.

14 Siehe bes.: Deborre, Ingeborg, *Palladios Teatro Olimpico in Vicenza. Die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter venezianischer Herrschaft*, Marburg 1996; Beyer, Andreas, *Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, Neuausgabe, Berlin 2009.

15 Vgl. Beyer, *Teatro Olimpico* (Anm. 14), 70.

licht der architektonische Rahmen die Verminderung, wenn auch nicht Aufhebung, hierarchischer Strukturen innerhalb des aufgeführten Personenkreises, was in Freiberg wiederum eine explizit geforderte Voraussetzung für die umgesetzte Gestaltung war.

V. NACHWIRKUNG: DER POMMERSCHE KUNSTSCHRANK

Die Freiburger Grabkapelle ist ohne direkte Nachfolge geblieben. Und dennoch dürfte die Ende des 16. Jahrhunderts abgeschlossene Umgestaltung ihrem Zweck gerecht geworden sein und die wettinische Grablege in eines der herausragendsten fürstlichen Denkmäler ihrer Zeit verwandelt haben. Die Einbindung bereits vorhandener Kunstwerke in das neue Raumkonzept hatte den Vorteil, dass diese trotz ihres Alters nicht an Aktualität verloren. Dies würde jedenfalls erklären, warum das 1563 fertiggestellte Moritzmonument Anfang des 17. Jahrhunderts offenbar die Gestalt eines anderen Kunstwerkes beeinflusste, das man zunächst eher nicht mit ihm in Verbindung bringen würde: So entstand in den Jahren von 1611 bis 1617 in Augsburg unter der Leitung des Kaufmanns und Kunstagenten Philipp Hainhofer der sogenannte Pommersche Kunstschränk, welcher heute zu den bedeutendsten Schöpfungen der Angewandten Künste jener Zeit gehört.¹⁶ Hergestellt wurde das Möbel zusammen mit seinem mehrere hundert Einzelteile umfassenden Inhalt von über 30 verschiedenen Werkstätten im Auftrag des Herzogs Philipp II. von Pommern-Stettin, in dessen ebenfalls neu geplanter Kammer der Schränk eines der Hauptwerke darstellen sollte. Ähnlich dem Freiburger Monument kam dem Kunstschränk die Funktion eines besonderen Denkmals für seinen – ebenfalls protestantischen – Auftraggeber zu, weshalb eine Bezugnahme durchaus nicht abwegig erscheint.¹⁷

Wie das Monument zeigt auch der Schränk einen dreiteilig-abgestuften Aufbau, wobei der oberste Teil, ein mit kurzen Füßen versehenes Kästchen, ebenfalls von seinem Unterbau abgehoben erscheint [Abb. 11&12]. Neben der architektonischen Fassadengliederung wurden offenbar auch die Bildwerke des Freiburger Kenotaphs aufgegriffen, jedoch dem veränderten Zweck gemäß neu organisiert: Die Greifen, zugleich zentraler Bestandteil des Pommerschen Wappens, tauchen nun am Sockel als Trägerfiguren auf. Die Krieger der zweiten Ebene finden sich dagegen in reduzierter Form in den Hermpilastern wieder und die Musen, die in Freiberg im Sockelbereich den Tod ihres fürstlichen Förderers betrauern, sind am Pommerschen Kunstschränk um den bekrönten Berg Parnass angeordnet, mit Pegasus, welcher symbolisch für Herzog Philipp II. selbst steht. Auch die eingerahmten Bildfel-

16

Zum Pommerschen Kunstschränk siehe: Mundt, Barbara, *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*, München 2009; Emmendorffer, Christoph/Trepesch, Christof (Hg.), *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk*, Berlin/München 2014 sowie Kallweit, Ludwig, „Baustelle mal anders – Der Pommersche Kunstschränk und seine Schöpfer erklärt für Architekturhistoriker“, in: Bürger, Stefan/Kallweit, Ludwig (Hg.), *Capriccio & Architektur. Das Spiel mit der Baukunst, Festschrift für Bruno Klein*, Berlin 2017, 199–208.

17

Die genauen Umstände dieses Ideen- bzw. Formentransfers wären noch zu klären. Möglicherweise kann er auf den in die Planung des Werkes eingebundenen ‚Maler-Architekten‘ Matthias Kager zurückgeführt werden. Für eine Einflussnahme Philipp Hainhofers in dieser Sache gibt es bisher keine Hinweise. Vgl. Kallweit, „Baustelle“ (Anm. 16), 203–205.

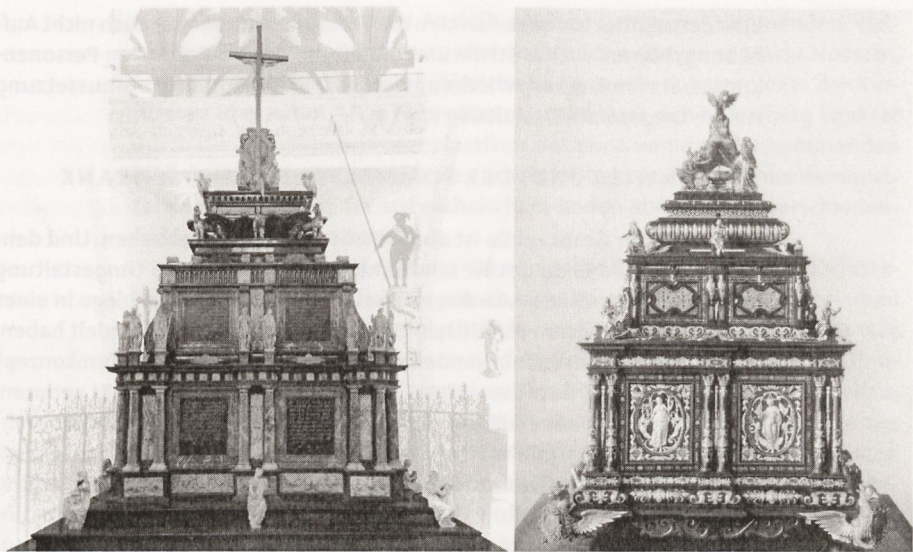


Abb. 11&12

Das Freiberg Moritzmonument (1555–63) und der Pommersche Kunstschränk (1611–17) im Vergleich, Fotos: Ludwig Kallweit (links); Lessing, Julius/Brüning, Adolf, *Der Pommersche Kunstschränk im Königlichen Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1905, Tafel III* (rechts).

der der Fassade übernehmen ähnliche Funktionen wie jene des Moritzmonuments. Zwar wurde dessen christlich-fundierte Kernaussage hier nun zugunsten einer stärker mythologisch-symbolischen Ausdeutung aufgegeben, in ihrer grundsätzlichen Ausrichtung auf eine Glorifizierung des der irdischen Sphäre entrückten Herrschers scheinen beide aber durchaus vergleichbar.

Zur Frage nach der Einbindung des Schränkes in das räumliche Konzept der Stettiner Kunstkammer lassen sich kaum belastbare Aussagen treffen. Jene konnte schließlich zu Lebzeiten des 1618 verstorbenen Herzogs nicht mehr fertiggestellt werden und existierte danach unter seinen Nachfolgern nur wenige Jahre.¹⁸ Ging es nach Hainhofer, sollte das Möbel von allen Seiten zugänglich in einem großzügig durchfensterten Raum stehen, umgeben von diversen Kästen und Tischen, welche die zahlreichen Kunstkammerstücke systematisch geordnet aufbewahrten bzw. präsentierten.¹⁹ Der Kunstschränk hätte so möglicherweise nicht nur auf Herzog Philipp II. als Förderer der Künste und Wissenschaften sowie Gründer der Kunstkammer verwiesen, sondern er könnte, im Zentrum der repräsentativen Objektsammlung aufgestellt, auch einen umfassenderen Herrschaftsanspruch zum Ausdruck gebracht haben²⁰ – im Gegensatz dazu war in Freiberg mit der räumlichen Inszenierung von Vornherein ein universeller Vorstoß verbunden.

18 Vgl. Mundt, *Der Pommersche Kunstschränk* (Anm. 16), 126–130.

19 Vgl. Doering, Oscar, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619*, Wien 1894, 273–274.

20 Abhängig wäre dies insbesondere auch von der Frage, inwiefern die Objekte tatsächlich als Schausammlung organisiert bzw. sichtbar waren. Wie Hainhofers Empfehlungen an den Herzog nahelegen, könnte ein großer Teil der Stücke sicher in Kästen verwahrt und nur bei Bedarf hervorgeholt worden sein; auch der Pommersche Kunstschränk selbst war später – wie von Hainhofer vorgeschlagen – nachweislich in seinem Futteral verborgen. Vgl. Mundt, *Der Pommersche Kunstschränk* (Anm. 16), 133.

VI. FAZIT

Am Beispiel der baulichen Entwicklung des Freiburger Domes im 16. Jahrhundert zeigt sich, wie die spätmittelalterlichen Werte und Werke sich im reformatorischen Prozess wandelten, wobei verschiedene Bilder und Bildinhalte verschwanden, während andere Gestaltungen vergleichsweise kontinuierlich in neue Bildstrategien überführt wurden. Die Traditionen bestehender Bildwerke waren dabei wichtig, denn sie lieferten ikonische und mediale Bezugspunkte für die nachfolgenden Werke. Unabhängig von zeitlichen und somit auch stilistischen Entwicklungen offenbart das mediale Programm in Freiberg einen stringenten roten Faden, um die Protagonisten des wettinischen Fürstenhauses und ihre herausgehobene Stellung in einer neuen Glaubensvorstellung innerweltlich zu vergegenwärtigen. Gleichzeitig war man aber durchaus bestrebt, internationale künstlerische Standards aufzugreifen und für die eigene Repräsentation nutzbar zu machen. Dass die so entwickelten, zum Teil sehr speziellen Lösungen nicht nur in Freiberg funktionierten, sondern sich auch in andere Kontexte überführen ließen, zeigt der Fall des Pommerschen Kunstschranks. Und dass dabei jeweils die Architektur eine entscheidende Rolle spielte, wird deutlich, wenn man jenseits von Typus und Stil ein besonderes Augenmerk auf die architektonische Ordnung legt. Denn durch sie werden einerseits räumliche Dispositionen in physischen Räumen im Gegenüber zum Betrachter angeordnet, andererseits aber können auch metaphysische, also imaginierte Räume in den Köpfen dieser Betrachter strukturiert werden. Auf diese Weise lassen sich an einem Ort und im Gebrauch dieses Ortes sehr unterschiedliche Zeitstellungen aufrufen. Und es lassen sich in den räumlichen und zeitlichen Anordnungen weitere Sinnerfahrungen und Bedeutungen einbetten.