

Originalveröffentlichung in: Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Bau- und Kunstdenkmalpflege (Hrsg.): Spätgotischer Taufstein mit Baldachin in der Erfurter Severikirche: Forschung, Untersuchung und Restaurierung. Erfurt 2010, S. 52 - 69. (Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie, N.F. 35).

Frank Matthias Kammel

## Taufstein und Taufgehäuse der Erfurter St. Severikirche

### Formen und Symbolik

Das spätmittelalterliche, 1467 datierte Taufgehäuse der Erfurter St. Severikirche gehört zum bedeutendsten Inventar, das das Gotteshaus auf dem Domberg der thüringischen Metropole birgt (Abb. 1). Schon aufgrund seiner Höhe von etwa 15 Metern zieht das baldachinartige Gebäude, das sich über dem zwischen zwei Pfeilern der beiden nördlichen Seitenschiffe aufgestellten Taufbecken erhebt, besondere Aufmerksamkeit auf sich. Die luftige Komposition der bis zum Gewölbe hinauf reichenden filigranen Architektur tut ein Übriges, dem Denkmal das Interesse des Kirchenbesuchers zu sichern.

Die kunstgeschichtliche Literatur schenkte dem Monument daher von Anfang an die gebührende Beachtung.<sup>1</sup> Ludwig Puttrich rühmte es als „die größte Merkwürdigkeit“ der Kirche. Es erwecke nicht nur einen „imposanten Eindruck“, sondern sei Ausweis „höchster technischer Vollendung“ der Steinmetzkunst. Als sprechenden Beleg seines Lobes führte er das „wie aus Metall getrieben[e]“ Blätterwerk an.<sup>2</sup> Wilhelm von Tettau pries den „grossartigen Eindruck“ des „mit bewunderungswürdigem Fleisse und Kunstverständnis“ ausgeführten Werks, dessen Ornamentik „höchste technische Vollendung“ bezeuge.<sup>3</sup> Cornelius Gurllitt sprach von einem „jener Meisterwerke freier Behandlung des Steins, an dem jene Zeit ihre Meißelsicherheit bekundete.“<sup>4</sup> Der Autor des architektonischen Gebildes habe die Absicht verfolgt, den Baustoff zu „überwinden“.

Der Dresdner Kunsthistoriker bezeichnete damit das herausragende Niveau formaler Erfindungskraft und grandioser Beherrschung der Bildhauertechnik, die die Phantasie des Volkes, wie so häufig auch in diesem Fall, mit dem Topos geheimnisvoller Kräfte und auf natürliche Weise scheinbar nicht nachvollziehbarer Fertigkeiten des Künstlers erklärte: Angesichts kühn geschwungener und kurvender Fialen hatte man kolportiert, der Erbauer des Monuments habe den Stein zur leichteren Formung zu erweichen, zu biegen und später wieder zu härten vermocht.<sup>5</sup>

Auch Paul Greinert bezeichnete das Taufgehäuse als „ein Wunderwerk spätgotischer Steinmetzkunst“, dessen Schöpfer in „den zielichsten und kühnsten Linien“ zu komponieren vermochte.<sup>6</sup> Materialbeherrschung paarte sich in seinem Steingebilde mit feinem Geschmack: „Trotz der zahlreichen Details verliert sich die Anlage nicht ins Kleinliche, in klaren und großen Zügen strebt das luftige Gebäude empor.“<sup>7</sup>



Abb. 1 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, 1467 (Zustand 2010)

In der kunsttopographischen Literatur wurde das feinsinnig durchdachte Ensemble, das nach Alfred Overmann sowohl hinsichtlich der Erfindung als auch der Ausführung „eine gewaltige und staunenswerte Leistung“ darstellt und daher „zu den schönsten und bedeutendsten“ Werken der deutschen Spätgotik gehört, mehrfach ausführlich behandelt.<sup>8</sup> Die ältere Literatur repetierend räumt schließlich auch das jüngere und jüngste Schrifttum zu den beiden Kirchen des Domberges diesem außergewöhnlichen Denkmal sakraler Kunst einen, wenngleich nicht immer angemessenen Platz ein.<sup>9</sup>

### Die Gestalt

Der Taufstein selbst ist ein Becken in Kelchform, das einen sechseckigen Rand aufweist (Abb. 2). Er repräsentiert einen seit dem 12. Jahrhundert verbreiteten Typ, hinsichtlich der prächtigen Ornamentierung der gesamten Oberfläche allerdings eine erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung der Gestaltung mittels ornamentalem Dekor. Schaft und Fuß des monumentalen Behälters sind mit verschlungenem und sich durchdringendem Astwerk überzogen. Über dieser feinteiligen Ornamentik entwickelt sich einer zweiten räumlichen Schicht gleich ein kräftiges Maßwerkgeflecht, das aus dem vergleichsweise zierlichen Fuß des Monuments herauszuwachsen scheint.



Abb. 2 Erfurt, Severikirche, Taufstein, 1467 (Zustand 2010)

Auf dem Grundriss eines Zwölfsterns ist durch sechsmalige Überlagerung sich jeweils verjüngender und hinsichtlich der hervortretenden Zacken versetzter Schichten ein kompliziertes, hochartifizielles Gestade gebaut worden, aus dem sechs pfeilerartige, mit geschraubten Vorlagen versehene Träger treten. Sie bilden die konstituierenden Elemente einer aus einer Arkade mit profilierten Gewänden konstruierten Laterne, in denen sich der aus Stabwerk geformte, zwölfspitzige Stern des Sockels scheinbar in einem Sechsstern fortsetzt. Gleichzeitig wachsen aus den profilierten Pfeilerchen dieses Gehäuses mächtige, stark strukturierte Maßwerkstränge hervor, die die Wandung der Kupa in organischen Trapezformen überfangen und oben in Kielbögen auslaufen. Sowohl diese markanten Formgebilde als auch die hinter ihnen nach oben strebenden Elemente geben vor, das mit von Ranken verbundenen Krabben besetzte Kaffgesims des Beckens zu tragen.

Der Deckel des monumentalen Wasserbehälters, der ebenfalls auf sechseckiger Grundfläche aufbaut und der Handhabbarkeit wegen aus Holz besteht, nimmt diese Vorlagen augenscheinlich mit den wesentlichen Komponenten seines Gerüstes auf und führt sie vertikal fort. Von einem breiten Rand aus schwingen sich sechs konkav geformte, mit je einer Krabbe besetzte Rippen nach oben, um sich unterhalb eines Kapitells, das von einer Fiale mit einer Kreuzblume bekrönt wird, zu einem profilierten Bündel



Abb. 3 Erfurt, Severikirche, Taufstein, kämpfende Drachen am Deckel, 1467 (Zustand 2010)

zu vereinigen. Figürlichen Schmuck weist das luftige, zeltartig anmutende Gebilde nur in durchbrochen gearbeiteten Segmenten auf, die über dem Rand zwischen die Streben eingespannt scheinen: Hier sieht man Rankenwerk und phantastische Tiere (Abb. 3).

Das Taufbecken, das sich somit in geometrisch komplizierter Weise aus einem Zwölfstern zu einem sechseckigen Körper entwickelt, erhebt sich auf einer achteckigen, von innen nach außen über Profile und einen Rundstab stufenartig ansteigenden Plattform, die von massiven, aufgeständerten Bordsteinen begrenzt ist. Dieser heute von einem schmiedeeisernen Gitter aus der Barockzeit umgebene, über Stufen zugängliche Sockel wird von jenem viel gerühmten, hochstrebenden Gehäuse überfangen, das

auf dem Grundriss eines gleichschenkligen Dreiecks basiert. Es ruht auf drei schlanken, reich profilierten Pfeilern, die in zierlichen Fialen enden. In halber Höhe tragen diese Stützen blattverzierte Konsolen für Figuren, die unter Baldachinen stehen, welche aus sich durchdringenden Strebebögen gebildet sind: Johannes der Täufer und der hl. Paulus sowie die vier Apostel Petrus, Johannes, Jakobus d. Ä. und Bartholomäus.

Auf der Höhe dieser Skulpturen werden die drei Pfeiler von geschweiften und mit Krabben besetzten Kielbögen untereinander verbunden. Während die Bögen Dreipässe mit sich einrollenden Formteilen und hängenden Schlusssteinen einschließen, sind sie zugleich mit den Stützen durch kielförmig nach unten geschweifte, Eselsrücken ähnlichen Strebebögen verbunden, die gleichzeitig Sitzplätze für drei Engelsfiguren bieten. Zudem verschleiern sie ein zwischen die Bögen eingespanntes Tragwerk, auf dem sich wiederum ein aus drei Pfeilern konstruierter Auszug erhebt, der in einem hohen, aus Wimpergen und Kielbögen gebauten Baldachin ausläuft.

Die Stützen dieses im Gegensatz zur unteren architektonischen Zone stark verjüngten Gehäuses sind mittels geschweiftem und von organisch modelliertem Maßwerk verzierten Strebebögen gegen die Fialen der drei größeren unteren Pfeiler des Bauwerks abgestützt und erhalten somit Stabilität. Außerdem strebt von dem auf Höhe der Apostelfiguren eingezogenen Tragwerk ausgehend eine starke, in einer Konsole endende Fiale auf, die das Zentrum des diaphanen Gebildes darstellt. Ihr von quellendem Blattwerk gezielter Konsolkopf dient als Basis eines großformatigen Bildwerks der Gottesmutter Maria. Über der Statue werden die drei grazilen Stützen schließlich von einer komplizierten, aus einander durchdringenden flachen und spitzen Kielbögen bestehenden, laternenartigen Konstruktion überfangen, deren Glieder sich zu einer unmittelbar unter dem Gewölbe der Kirche auslaufenden Fiale vereinigen.

Krabben und knospende Konsolen, in pflanzlicher Ornamentik quellende Kreuzblumen, eine aus dem Strebewerkbaldachin über dem Haupt der heiligen Jungfrau aus gebogenen Stäben, die in vegetabile Elemente übergehen, im Raum frei nach unten entwickelte „Ehrenkrone“, aber auch zahlreiche Details an Streben und Figurenbaldachinen sind wie die architektonisch bestimmenden Elemente und das das Taufbecken überziehende Maß- und Ornamentwerk ganz offenbar von einem kompositorischen Prinzip gekennzeichnet, das auf der Durchdringung der einzelnen Bauteile zu einem formal wie tektonisch komplizierten Gebilde fußt. Neben dieser das Werk künstlerisch besonders auszeichnenden Komponente besteht die Eigentümlichkeit dieses Monuments der Erfurter Severikirche außerdem in der ungewöhnlichen Idee, eine Taufstätte mit einem Baldachin, den Taufstein mit einem Gehäuse in Gestalt eines filigranen Ziboriums zu überfangen.

## Der Bautyp

Baldachine und Ziborien stellen prinzipiell Auszeichnungen bzw. Hoheitszeichen dar. In der Baukunst gelten sie als besondere Formen der Würdearchitektur.<sup>10</sup> In der Buchmalerei heben sie Autoren- bzw. Evangelistenbilder sowie Kanontafeln hervor, und ab dem 14. Jahrhundert galt das im Mittelalter verbreitet auch als „turriculum“ bezeichnete Ziborium als die Gefäßform für die Aufbewahrung der Eucharistie schlechthin.<sup>11</sup> Als steinerne Bedeutungsträger des Schutzes und des Schmuckes überfangen entsprechende Gebilde mittelalterliche Altäre und Grabmale und sind in diesen funktionalen Kontexten, obgleich meist auf vierseitigem Grundriss, in vielfältiger Form überliefert.<sup>12</sup> Auch formal entsprechend ausgebildete Sakramentshäuser, aus Streben, Fialen, Wimpergen und Maßwerk über den Sakramentsschreinen aufgetürmte, mehrgeschossige Turmgehäuse mit Baldachinen, überkamen aus dem späten Mittelalter zahlreich.<sup>13</sup> Ähnliche Architekturgebilde über dem Ort des Taufsakraments dagegen sind vergleichsweise selten.

Sucht man nach Vorläufern des Erfurter Denkmals, ist zunächst auf die Baptisterien hinzuweisen, die frühchristlichen und mittelalterlichen, meist als Zentralbauten ausgebildeten Taufkirchen. Den Mittelpunkt dieser Gebäude bildet jeweils das Taufbecken, das in frühchristlicher Zeit gelegentlich von Säulenkränzen mit Baldachinbedachung umgeben war.<sup>14</sup> Vielfach sind diese eigenständigen Innenarchitekturen allerdings verloren gegangen. Dagegen erhielt zum Beispiel die Fünfte des römischen, um 315 errichteten und später mehrfach erneuerten Baptisteriums San Giovanni in Fonte einen solchen monumentalen, noch heute existierenden Säulenkranz erst im 17. Jahrhundert. Reflexionen der ursprünglichen Gestalt solcher Brunnenüberbauung finden sich außerdem in der frühmittelalterlichen Buchmalerei. Miniaturen der Hofschule Karls des Kahlen etwa kennen das Motiv des Lebensbrunnens in Gestalt des Rundtempels. Entsprechende Beispiele enthalten das im frühen 9. Jahrhundert entstandene Evangeliar aus St. Médard zu Soissons, heute in der Pariser Bibliothèque nationale, und der um 870 illuminierte Codex Aureus von St. Emmeram zu Regensburg, jetzt in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Das dort jeweils an den Anfang des Evangeliums gesetzte Bild der Brunnenarchitektur stellt eine Entsprechung zu den Brunnen und Brunnenhäusern in den Atrien der frühchristlichen Kirchen dar, die neben der praktischen Funktion auch symbolische Bedeutung als zentrale Orte der Reinigung vor den Toren des Heiligtums besaßen.

Im deutschen Sprachraum existieren entsprechende Monumente zugegebenermaßen nicht. Reduktionsformen des Ziboriums weisen allein jene spätmittelalterlichen Taufsteine auf, deren Deckel einem architektonisch gestalteten Turmbaldachin gleichen. Dazu gehört etwa die um 1290 gegossene Bronzefünfte

in der Rostocker Marienkirche und das 1376 datierte Exemplar aus dem gleichen Material aus der St. Marienkirche zu Frankfurt an der Oder, heute dort in St. Gertraud. Die turmspitzenartigen Abdeckungen, die die Taufbecken des Wiener Stephansdomes bzw. den kugelförmigen Messingbehälter von Aert van Tricht in der Kathedrale St. Johannes von s'-Hertogenbosch (Nordbrabant) überfangen, um zwei weitere bekannte Beispiele zu nennen, sind bereits jünger als der Taufstein von St. Severi, nämlich 1481 bzw. 1492 entstanden. Mehr als morphologische Reminiszenzen an das Phänomen der architektonischen Miniaturisierung sind diese Monumente allerdings allesamt nicht.

Als typologische und funktionale Parallele zum Erfurter Taufgehäuse kann allein ein etwas früheres in Ulm entstandenes Denkmal gelten (Abb. 4). Der mit einem Fuß aus dem 14. Jahrhundert ausgestattete, laut einer Inschrift am Beckenrand aber erst 1474 entstandene Taufstein im dortigen Münster steht in einem Bauwerk, das sich im südlichen Seitenschiff jener großen Stadtpfarrkirche erhebt. Wie in Erfurt besitzt der Steinbehälter also einen eigens umbauten Raum, und wie dort ist dieser Überbau auf dem Grundriss des gleichschenkligen Dreiecks errichtet. In seiner architektonischen Gestalt allerdings stellt er sich entschieden einfacher dar. Auf einer von zwei Stufen gebildeten

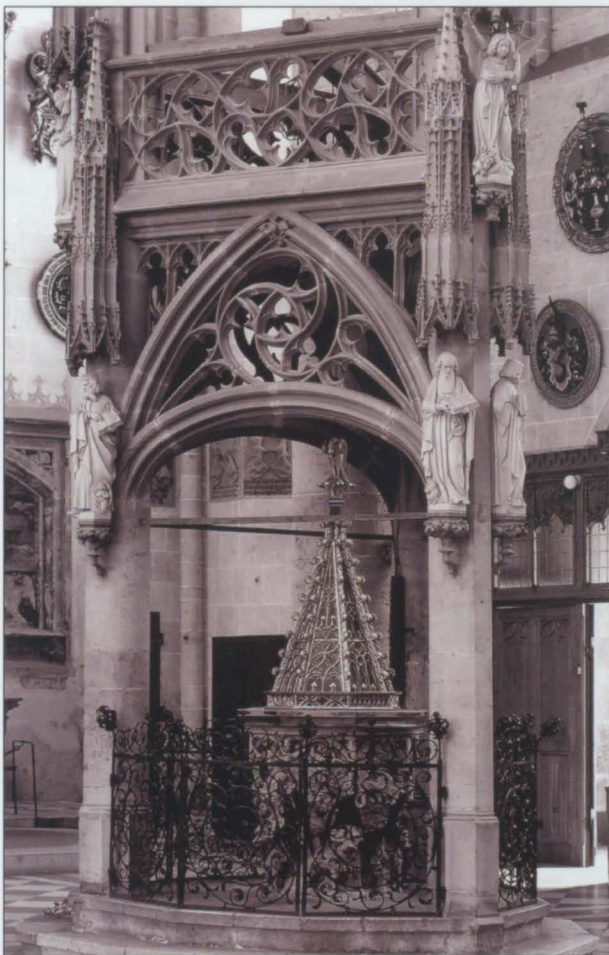


Abb. 4 Ulm, Münster, Taufgehäuse, um 1420/30 (Zustand um 2000)

Estrade erheben sich drei massive sechseckige Pfeiler, die mit je zwei Konsolen sowie hohen Turmbaldachinen zur Aufnahme von Figuren ausgestattet sind. Untereinander sind die jeweils benachbarten Streben durch einen profilierten Gurtbogen verbunden, auf dem ein aus Dreischneuß und Zwickellanzetten gefüllter und von einem einfachen Blendmaßwerk hinterfangener Spitzbogen aufsetzt. Das Blendmaßwerk verdeckt das zwischen die Stützen eingespannte Gewölbe, und auf einem starken, mit einem Wesserschlag abgeschlossenen Gesims über dieser durchbrochen gearbeiteten Zone sitzt eine Galerie, deren Maßwerk aus sich leicht überschneidenden Kreisformen und von Drei- und Vierpäßen gefüllten Fischblasen entwickelt worden ist.<sup>15</sup>

Das kleine Gebäude ist bisher kaum untersucht worden. Da die Kupa des Taufsteins eine Datierung trägt, ging man fraglos davon aus, dass es etwa zur gleichen Zeit errichtet worden sein wird. Sein figürlicher Schmuck – Statuen von Evangelisten und Aposteln an den Pfeilern sowie die Bildwerke der drei Erzengel zwischen den Baldachinen in Höhe der Maßwerk Galerie – stammt aus dem 19. Jahrhundert und lässt bedauerlicherweise keinen Schluss auf die Entstehungszeit des Monuments zu. Die Frage, ob es bis dahin keinerlei Bildzier besaß oder ob die ursprünglichen Statuen während des reformatorischen Bildersturms, am „Götzentag“ im Sommer 1531, zerstört worden sind, ließ sich bis heute nicht klären. Möglicherweise trugen die Konsolen im Mittelalter tatsächlich noch keine Skulpturen. Denn grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass der Bau unvollendet ist, weil ursprünglich ein turmartiger bzw. in Gestalt eines Ziboriums zu denkender oberer Abschluss vorgesehen war.

Aus formengeschichtlicher Perspektive wird das Gehäuse mit einer Datierung in die 1470er Jahre zu einem für die Zeit altertümlichen Werk erklärt.<sup>16</sup> Das Maßwerk zeigt Formen, die schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts entwickelt worden sind und deren Verwendung in der Kombination mit einer Blendarkade bis zur Mitte des Säkulums noch als moderne Lösung gelten darf. Da es wenig plausibel erscheint, dass sich die Auftraggeber und Erbauer des weitgehend vorbildlosen, also innovativen und daher besonders prestigeträchtigen Werks bei der Realisierung ihres Planes veralteter Formen bedienten, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass der Bau spätestens im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstand. Demzufolge hätte man ihn für den alten, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Taufstein errichtet, dessen Löwenfüße als Basis der neuen, 1474 geschlagenen Kupa des bis heute erhaltenen Nachfolgers mit seinem turmhelmartigen, aus hölzernem, farbig gefasstem Maßwerk bestehenden Deckel Wiederverwendung fanden.

Das steinerne, demzufolge vermutlich lange vor der Mitte des 15. Jahrhunderts errichtete dreiseitige Ziborium stellt das einzige, in zeitlicher Nähe zum Erfurter Taufgehäuse entstandene und hinsichtlich seiner Gestalt vergleichbare mittelalterliche „Bap-

tisterium“ in einer Kirche des deutschen Sprachraumes dar. Da seine Architektur in formaler wie technischer Hinsicht bei weitem weniger spektakulär ist, kann es zwar nicht als direktes Vorbild gelten. Zumindest als Inspirationsquelle des später in St. Severi tätigen Meisters ist das Monument jedoch in Betracht zu ziehen.

### Die Herkunft des Meisters

Otto Buchner und Paul Greinert konstatierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass das Architekturtabernakel, Engel- und Apostelfiguren sowie das Bildwerk der Madonna von einer einzigen Hand stammten, und schrieben dem fiktiven Meister auch den Grabstein des 1462 verstorbenen Theodor Brun in der Augustinerkirche sowie das 1467 datierte Alabasterrelief mit dem Erzengel Michael in St. Severi zu.<sup>17</sup> Ihnen folgend ging auch Alfred Overmann wie selbstverständlich davon aus, dass der Schöpfer des Werks ein einheimischer war. Immerhin erkannte er, dass zumindest die Apostelfiguren stilistisch nicht mit den Engeln vereinbar sind und nicht allein einer einzigen Kraft zugeschrieben werden können. Allerdings bildeten auch in seiner Theorie die drei Flügelwesen des Taufgehäuses den Ausgangspunkt für die Zusammenstellung eines Œuvres des anonymen, Architektur und Bildneri in sich vereinigenden Meisters, das das bekannte Michaelsrelief, den Grabstein des 1462 verstorbenen Theodor Brun sowie mehrere steinerne Grabmale bzw. Epitaphien umfasste, so jene für Friedrich Rosenzweig in der Predigerkirche und Siegfried Ziegel an der Kirche des Großen Hospitals.<sup>18</sup> Passarge, Kunze und die Bearbeiter des umfassenden, 1929 edierten Denkmälerinventars, ja sogar Edgar Lehmann schlossen sich der tradierten Meinung in den folgenden Jahren und Jahrzehnten ohne zu widersprechen an.<sup>19</sup> Allein Magdalena Rudolph suchte das Problem, die divergierenden Werke in Beziehung zueinander zu setzen, mit der Trennung in einen „Rosenzweig-Meister“ und einen „Alabaster-Meister“ zu lösen; wenngleich wenig überzeugend.<sup>20</sup> Mehr oder weniger unausgesprochen dachte man stets an einen lokal zu verortenden Künstler. Selbst Erika Baare-Schmidt, die bei ihren Überlegungen zur Charakterisierung des Gehäuses allein von der Architektur ausging, konnte sich nicht vorstellen, dass eine solche „Härte in der Einzelbildung, etwa den riesigen geschärften Kreuzblumen“, und eine solche „Trockenheit“ der Formen von einer anderen als einer in Erfurt beheimateten Kraft geschaffen worden sein könnte.<sup>21</sup>

Dass die von Buchner und Greinert postulierte Kombination irrig war, belegen schon die enormen qualitativen Unterschiede zwischen den von ihnen benannten Werken. Offenbar hatten sie bei ihrer Œuvrekonstruktion vor allem die Ähnlichkeit eines Motivs bzw. Typs im Blick: des Engels mit Lockenkranz und großen, nach unten spitz zulaufenden Federschwingen. Dass das an der Südwand der Severikirche befindliche Alabasterrelief mit der Darstel-

lung des den garstigen Teufel tötenden Erzengels, das inschriftlich ebenfalls 1467 datiert ist, von einer anderen, entschieden sensibleren Bildhauerhand zeugt, entging ihnen wie zahlreichen späteren Autoren dabei offensichtlich. Schließlich ist kaum vorstellbar, dass jener vermeintliche Meister in ein und demselben Jahr einen so enormen qualitativen Sprung sowie eine derartige stilistische Modifikation seiner Handschrift realisiert hat, demzufolge sich eine bindende Beziehung zwischen den formal merklich verschiedenen Bildwerken plausibel erklären ließe.

Auch die 1462 oder kurz danach gearbeitete Grabplatte des Theodor Brun ist kaum für den Schöpfer der Taufengel in Anspruch zu nehmen. Die altertümliche, steife Figurenbildung des Sepulkralmonuments, dessen Ganzfigur und dessen halbfigurige Engel ein und denselben physiognomischen Typ aufweisen, lässt sich handschriftlich nicht mit den drei Engeln am Taufgehäuse vereinbaren. Vielmehr ist daran zu denken, dass der Grabsteinmeister einer älteren Generation angehörte als der Autor der drei im Strebewerk des „Baptisteriums“ positionierten Flügelwesen, sich beide aber gerade hinsichtlich ihrer Engelsfiguren eines damals modernen, an oberrheinischen Bilderfindungen orientierten Formen- und Typenrepertoires zu bedienen vermochten.

Dessen ungeachtet ist zur Bestimmung der Herkunft bzw. Lokalisierung des Schöpfers des Gehäuses zunächst allein die Steinmetzarbeit, das heißt Zierformen des Taufsteins und der diesen beschirmenden Architektur, in Betracht zu ziehen. Sie findet an ihrem Ort und in der Region weder entsprechende Vorläufer noch akzeptable Parallelen. Ihr Erfinder kann seine künstlerische Heimat demzufolge weder in Erfurt noch in Thüringen besessen haben. Paul Greinert hatte den Vergleich des namenlosen Meisters mit Adam Kraft gewagt, dem Erbauer des 1496 vollendeten Sakramentshauses in der Nürnberger St. Lorenzkirche, ihm allerdings den Vorzug des Früheren gelassen. Unabhängig von der Effektivität einer solchen Gegenüberstellung, ist der Blick auf der Suche nach der Provenienz unseres Künstlers zwangsläufig in jene Regionen zu richten, in denen der Nürnberger Steinmetz und Bildhauer seine wesentliche Ausbildung absolviert haben muss, in die Oberheingegend mit ihrem Zentrum Straßburg sowie nach Ulm.<sup>22</sup> Denn offenbar liegen die Quellen des am Erfurter Taufstein eingesetzten, damals hoch modernen Formenschatzes im deutschen Südwesten.

Zwar hat Friedrich Möbius 1968 bereits darauf hingewiesen, dass für den architektonischen Aufbau „und seine stark aufgelösten Formen“ wohl „südwestdeutsche Vorbilder“ maßgeblich gewesen sein müssen, doch blieb der Gedanke in der später erschienenen Literatur weitgehend ohne Berücksichtigung.<sup>23</sup> Gleichzeitig allerdings hatte Jürgen Julier im Zuge seiner Beschäftigung mit der spätgotischen Baukunst am Oberrhein erkannt, dass das Erfurter Monument in einer formengeschichtlichen Entwicklungslinie steht, die ihren Ausgangspunkt im Werk des Straßburger

Münsterwerkmeisters Jodokus Dotzinger hat. Der ab 1452 in dieser Position tätige Steinmetz und Architekt wölbte zwischen 1455 und 1460 den Chor von Alt-St. Peter in Straßburg und restaurierte den Chor des dortigen Münsters. Wahrscheinlich war er zudem federführend am Bau des Nordquerhauses der Kathedrale der elsässischen Metropole beteiligt. Zugeschrieben wird ihm schließlich auch der 1467 vollendete Kreuzgang des Basler Münsters. Zwischen 1470 und 1472 muss er in Straßburg verstorben sein.<sup>24</sup>

Von besonderer Bedeutung für die Charakterisierung des Erfurter Denkmals ist der 1453 entstandene Taufstein des Straßburger Münsters, der Dotzinger auf alter Tradition basierend seit dem 16. Jahrhundert, aber auch stilistisch gut begründet zugeschrieben wird (Abb. 5).<sup>25</sup> Das Monument ist auf dem Grundriss eines Siebenecks konstruiert und wächst als ein in einen „Käfig aus Steinmetzenwerk“ integrierter Kelch empor. Eine äußere, im unteren Bereich besonders feinteilige und vollkommen freiplastisch aufgebaute Dekorschicht besteht aus dünnen Pfeilern auf geschraubten Säulchen, zwischen denen sich Kielbögen entfalten und gemeinsam mit verschlungenem Blasenwerk einen dichten Maßwerkvorhang bilden. Die von den Pfeilerchen getragene Arkade entwickelt sich in Form von starken Scherenbögen und einer Blendbogengliederung, die am oberen Rand des Beckens von einem reich profilierten Abschlussgesims mit rankenbesetzter Kehle begrenzt ist.



Abb. 5 Straßburg, Münster Unserer Lieben Frau, Taufstein, Jodokus Dotzinger, 1453 (Zustand 1968)

Trotz beträchtlicher formaler Unterschiede zwischen den beiden in Straßburg bzw. Erfurt beheimateten Steinmonumenten konstatierte Julier zu Recht eine Reihe prinzipieller Gemeinsamkeiten, zu denen neben der räumlichen Zweischaligkeit und der Entwicklung des faszinierenden Gebildes auf komplizierter polygonaler Grundfläche das auffällige Blasenmotiv gehört, das ein dominierendes Element des Zierrats darstellt. Dazu kommt das Ineinanderflechten der wohl von Dotzingers Amtsvorgänger Mathäus Ensinger aus Ulm abgeschauten leicht gebusten Wimpergformen als einem beherrschenden gestalterischen Prinzip, des weiteren die Verwendung stark gebeulten Laubwerks sowie die metallisch scharfe Konturierung aller Einzelformen. Schließlich fällt an beiden Arbeiten der identische Typ des in der ober-rheinischen Architektur geläufigen Baldachinpfeilers auf, Stützen „mit von Diensten gerahmten Pfeilerschrägen mit aufsteigendem Figurendienst in der Kehle und abschließendem Wimperg aus gebusten Kielbögen“.<sup>26</sup>

Die Verwendung dieses Stützentyps führt gemeinsam mit der Durchflechtung mächtiger Scherenbögen mit krabbenbesetzten Kielbögenwimpergen zu einer komplizierten räumlichen Verschränkung eines aus Stein gebildeten Vorhangs mit augentäuschender Wirkung, der letzten Endes auch die wesentliche Grundlage für die Zuschreibung des Heiligen Grabes der Weißenburger Kirche St. Peter und Paul an Dotzinger darstellte (Abb. 6).<sup>27</sup>



Abb. 6 Weißenburg, ehem. Stiftskirche St. Peter und Paul, Heiliges Grab, Jodokus Dotzinger, 1451/52 (Zustand 1968)

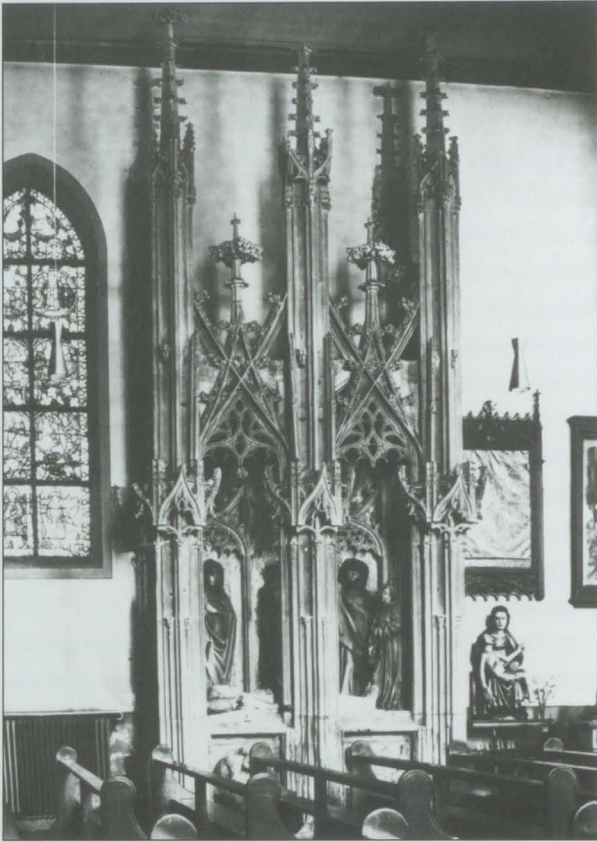


Abb. 7 Althann, Pfarrkirche St. Dominikus, Heiliges Grab, um 1490 (Zustand 1968)

Wahrscheinlich arbeitete der Meister bereits 1451/52, also wohl noch als Geselle, an jenem zweijochigen Baldachingrabmal mit dekorierte Rückwand und Gewölbe mit vorgeblendeter Maßwerkdekoration, deren Fortsetzung nach oben in Fialtürmchen besteht. Neben der Wiederkehr der beschriebenen Gestaltungsgrundsätze, die auch der Meister des Erfurter Taufsteins und Taufgehäuses beherrschte, ist das Heilige Grab in der ehemaligen Stiftskirche auch ein sprechender Beleg für die enorme Wirkung, die von den Innovationen dieses Stils ausgegangen sein muss: Das von einem Epigonen um 1490 geschaffene Heilige Grab in der Kirche von Althann im Elsaß reproduziert das Weißenburger Vorbild bis auf wenige Abweichungen, die vor allem der Tendenz zur Vereinfachung geschuldet sind, in Aufbau und Detail nahezu getreu (Abb. 7).

Der Stil Dotzingers, der von vitaler Phantasie und der Potenz, komplexe geometrische Figuren und räumliche Qualitäten suggestierende Körper zu entwickeln, zeugt, bestimmte die Architektur am Oberrhein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts maßgeblich. Um seine umfassende Wirkung und zugleich ein Mittel der Rezeption und der Verbreitung seiner Formen anzudeuten, sei auf zwei Blätter von Meister E.S. verwiesen.<sup>28</sup> Die Bildarchitekturen der 1467 entstandenen Apostelfolge des oberrheinischen Kupferstechers reflektieren architektonische Erfindungen seines Zeitgenossen und Landsmannes in solchen Motiven wie dienstgerahmten Kehlen mit vorkragendem Kielbogenabschluss und eingelegten



Abb. 8 Zwei Blätter aus der Apostelfolge, Meister E.S., Kupferstiche, 1467

Konsolen sowie Fialen, die Profile und Pfeilerschrägen durchstoßen, außerdem Kielbogenarkaden mit Fialen und einander durchdringenden Scherenbögenmaßwerken deutlich (Abb. 8).

Dass der Meister des Erfurter Severi-Taufsteins in diesem Milieu seine Ausbildung erfuhr und seine formale wie technische Prägung erhielt, steht ohne Zweifel fest. Möglicherweise war er sogar Mitarbeiter bzw. Schüler Dotzingers in dessen Straßburger Zeit. Die Tatsache, dass ein Elsässer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Amt des Dom- und Stadtwerkmeisters von Erfurt bekleidete, verlockte Julier verständlicherweise zur Überlegung, dass dieser Hans Pfau von Straßburg der Schöpfer unseres Baptisteriums gewesen sein könnte. In den um 1460 geschriebenen Statuten der auf dem Regensburger Steinmetzentag gegründeten Bruderschaft erscheint er als „Hans von Straßburg, meister der hohen Styfft zu Aerfurt“, und 1473 wird er in einem Schreiben des Erfurter Rats als langjähriger Bürger der Stadt, Rats- und Stiftswerkmeister genannt.<sup>29</sup>

Ein Indiz für die Identifikation existiert bedauerlicherweise jedoch bisher nicht. Außerdem gibt es keinen Anhaltspunkt für die Gründe, die den am Oberrhein geschulten Erbauer des Taufgehäuses bewogen haben mögen, nach Mitteldeutschland überzusiedeln. Der Stifter des prächtigen steinernen Baldachins samt Taufstein, Kanonikus Johann Steinberg, hatte nachweislich Beziehungen in diese Region, allerdings betreffen die diesbezüglichen Belege erst die 1470er Jahre,<sup>30</sup> und damals hatte seine Stiftung in St. Severi längst schon Gestalt angenommen.

Es lässt sich nur darüber spekulieren, dass der nach wie vor nicht mit einem Namen zu kennzeichnende Künstler seinen Weg nach Erfurt über Ulm nahm. Allerdings ist es anzunehmen, denn dort war die große Stadtkirche im Bau. Und die Besichtigung einer solchen Baustelle ließ sich auch damals kein Fachmann entgehen. Das über dem Taufstein des Münsters errichtete Triangel-Gebäude hat der Meister in diesem Fall sicher gesehen. Wenige Jahre nach Fertigstellung des Erfurter Ziboriums entwarf der damals noch an der Esslinger Frauenkirche tätige Baumeister Matthäus Böblinger ein Ölberggehäuse für den Ulmer Münsterfriedhof (Abb. 9).<sup>31</sup> Die Zeichnung dieses wohl wie Dotzinger eine Zeit lang bei Ensinger ausgebildeten Baumeisters verdeutlicht eindrücklich, dass auch er Dekore, wie kunstvoll gebuste Kielbögenwimperge, Bögen durchdringende Stäbe und gebuste Wimpergränze einsetzte, die Komplexität der auf den Ideen Dotzingers basierenden Architekturgebilde aber bei Weitem nicht erreichte. Das Beispiel belegt nur einmal mehr, dass der Erfinder des Erfurter Gehäuses sein geometrisches wie räumliches Denken und das Vermögen der entsprechenden technischen Umsetzung seiner Ideen nirgendwo anders erlernt haben kann als in Straßburg. Selbst wenn er auch an anderer Stelle Inspirationen und Anregungen empfing, besaß er seine künstlerischen Wurzeln dort.

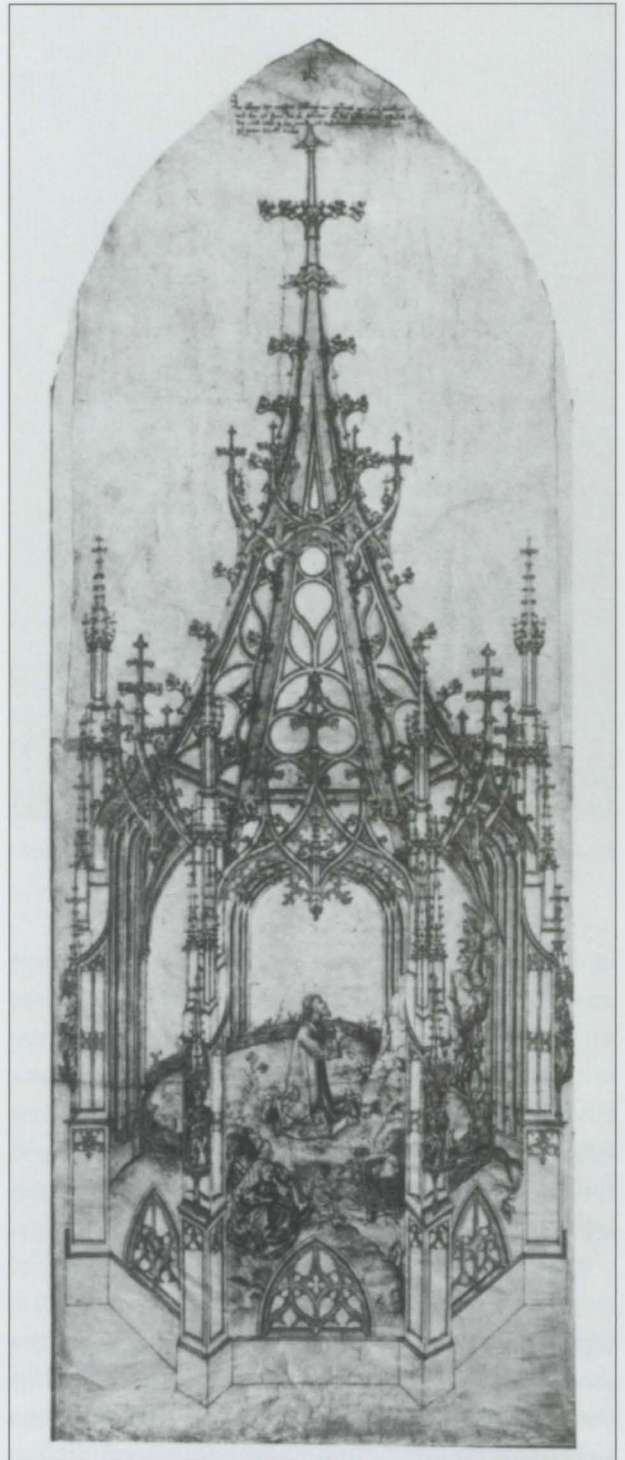


Abb. 9 Ulm, Ulmer Museum, Ölberggehäuse, Matthäus Böblinger, Federzeichnung, 1474

Es ist darüber hinaus kaum von der Hand zu weisen, dass von dieser Persönlichkeit inspirierende Wirkung und förderliche Impulse ausgegangen sein müssen. Zwar hält die Vermutung Overmanns, der Namenlose wäre als Architekt zwischen 1511 und 1515 an der Ausgestaltung des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Collegium Majus der Erfurter Universität beteiligt gewesen, einer gründlichen Überprüfung nicht stand. Die Zierformen von





Abb. 10 Neustadt an der Orla, ev. Pfarrkirche, Taufstein, 1494 (Zustand vor 1893/94)

Fenstergewänden und Hauptportal referieren nämlich nicht mehr als die Kenntnis entsprechenden Dekors am Taufgehäuse und damit eines nach vier Jahrzehnten längst zum Allgemeingut verblichenen Musterrepertoires. Doch darf man einige Formen bauplastischer Details des erst vor wenigen Jahren rekonstruierten Gebäudes zumindest als späten Reflex des in der Stadt gewiss in vielfältiger Weise rezipierten Schaffens des Taufstein-Schöpfers betrachten.

Enger, wenngleich weder hinsichtlich der Komplexität der Formen und der Komposition noch bezüglich der Dimensionen, ist seinem Meisterstück in der Severikirche das sechseckige, ohne seinen originalen Deckel überkommene Becken in der Stadtkirche von Neustadt an der Orla anzuschließen (Abb. 10).<sup>32</sup> Laut Kirchenrechnung 1494 entstanden und aufgrund eines Schildes mit einer Brezel als Stiftung der örtlichen Bäckerzunft gedeutet, ist das Stück ebenfalls eine ganze Generation jünger.

Die Wandung des kelchförmigen Gefäßes, das am oberen Rand von einem vegetabilen Rankenband umzogen wird, bedeckt ein Dekor aus Blasenmaßwerk und einer hängenden, aus halbkreisförmigen Bögen bestehenden Arkade. Da nur drei der zentralen Schmuckelemente Relieffiguren bergen – die Evangelisten Matthäus, Markus und Johannes –, ist anzunehmen, dass das Stück von Anfang an zur Aufstellung in einem Winkel, das heißt nicht zur allseitigen Ansicht vorgesehen war. Vor allem das

sechseckige, von einem Stern durchdrungene Fußglied, auf dem sich zwölf kleine Säulen mit geschraubten Basen erheben, um den Schaft mit einer aus Segmentbögen bestehenden Arkade zu umziehen, reflektieren kompositorische wie konstruktive Prinzipien, die auch an der Erfurter Fünfte zu beobachten sind. Die diesbezüglich starke Vereinfachung dürfte allerdings nicht allein mit dem in jeder Hinsicht weniger bedeutsamen Auftrag für Neustadt zu erklären sein. Vielmehr haben wir hier wohl das Werk eines Nachfolgers, vielleicht eines ehemaligen Mitarbeiters aus der Werkstatt des Meisters oder aber eines Schülers vor uns.

Selbst wenn der „Schöpfer des Severi-Taufsteins“ bis heute also nicht namhaft zu machen und seine Identität mit Hans Pfau nicht zu belegen ist, behält die Einschätzung Alfred Overmanns Gültigkeit, dass er nämlich „ohne Zweifel die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit der Erfurter Spätgotik [ist]: ein Mann von hervorragender dekorativer Begabung, ein Meister der Komposition und Raumfüllung“.<sup>33</sup> Seine Leistung besteht in der Übertragung modernster Errungenschaften der am Oberrhein entwickelten Formensprache der Architektur und deren Umsetzung in ein „brillantes Zierstück spätgotischer Steinmetzenkunst“,<sup>34</sup> mit dem er einen Maßstab zu setzen verstand, und zwar an einem Ort künstlerischer Vitalität. Erfurt war damals reich an bemerkenswerten Künstlern, mit denen es als Fremder nicht nur sich auszutauschen, sondern auch zu konkurrieren und vor allem gegen die es sich durchzusetzen galt – und zu denen nicht nur jener Frater Nicolaus, ein Konverse des Erfurter Petersklosters, gehörte, den Nicolaus von Siegen in seinem 1494 verfassten *Chronicon ecclesiasticum* erwähnte, weil er „ein berühmter und meisterhafter Steinmetz gewesen, am 3. Februar 1467 in einen kochenden Braukessel gefallen und jämmerlich verbrüht, und am folgenden Tage gestorben sei“.<sup>35</sup>

### Der Skulpturenschmuck

Neben dünnem Astwerk am Taufbecken, dem gebeulten Blattwerk an den Streben, das sich in Krabben und Kreuzblumen realisiert, sowie Weinlaub und Trauben an der Konsole unter der Madonna gehören miniaturartige Ungeheuer zum integralen plastischen Schmuck des Ensembles, der unmittelbar im Zusammenhang mit der Steinmetzenarbeit entstanden sein muss. Den Wimperg über der Gottesmutter besetzten Wasserspeiern ähnlich einst drei steinerne Tiere, von denen heute nur ein Löwe erhalten ist. Einem hundeartigen Wesen, das seinen Schwanz zwischen den Hinterläufen hindurch führt und auf den Rücken wirft, ging das Haupt verloren. Von einer dritten Gestalt zeugen allein die Läufe, ihr Körper ist gänzlich verschwunden. Von besonderem Reiz sind die beiden sich balgenden und ineinander verbeißenden Drachen über dem Schriftband mit der Datierung, langschwänzige Bestien mit knorpeligen Rückgraten, hundear-



Abb. 11 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, kämpfende Drachen oberhalb der Stiftunginschrift, 1467 (Zustand 2010)

tigen Köpfen, großen Nüstern und Augen sowie lappigen Ohren (Abb. 11). Zwei ähnliche Ungeheuer mit je zwei Läufen erscheinen am Deckel des Beckens, und auch hier beißt eines das andere in den Hals. Ein drittes Mal kehrt das Motiv an der Konsole unter der Figur Johannes des Täufers wieder. Schließlich muss auch auf einer Fiale hinter einem der drei Engel ein weiteres Wesen gesessen haben, das heute bis auf seine Beine verloren ist. Möglicherweise war es ein anthropomorphes Teufelchen.

Wie an monumentaler Sakralarchitektur sind also auch die Glieder des steinernen Ziboriums mit Bauplastik geschmückt, und es ist anzunehmen, dass nicht nur deren vegetabile Zier, sondern auch die figürlichen Miniaturbildwerke Produkte der damals die Bauglieder ausführenden Steinmetze sind. Über die kleinformatigen Skulpturen hinaus besteht der bildnerische Schmuck des Gehäuses aus den drei bereits genannten Engeln, den ebenfalls oben schon angeführten, auf Konsolen positionierten Apostelfiguren sowie der vermutlich aus Lindenholz geschnitzten Muttergottes mit dem Jesusknaben, die unter der Schlussfiale des Gehäuses Aufstellung fand. Entgegen älteren Forschungsmeinungen bestehen zwischen diesen Skulpturen bzw. Figurengruppen allerdings weder hinsichtlich der Entstehungszeit noch der Autorschaft bindende Zusammenhänge.

Die Engelfiguren: Gemeinsam mit dem Taufstein entstanden vermutlich nur die Skulpturen, die im Strebewerk oberhalb der

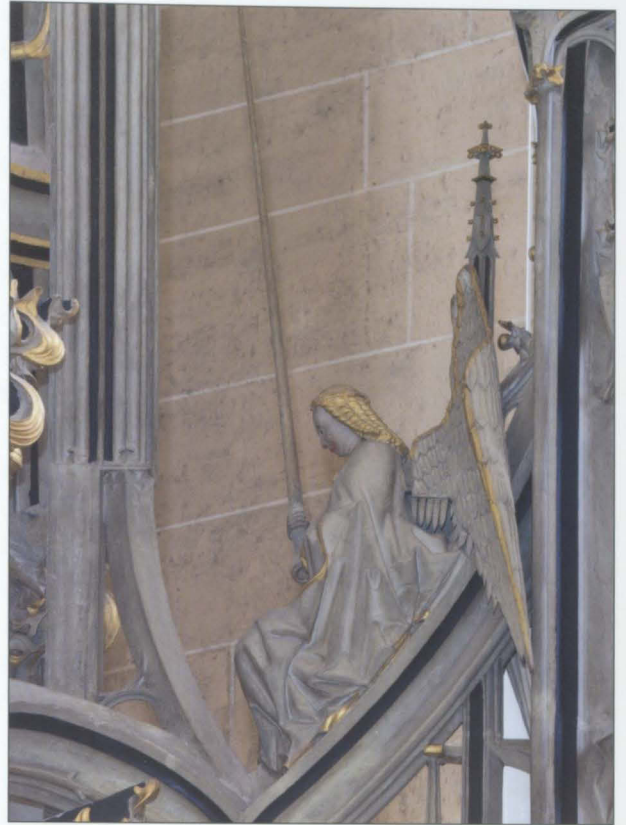


Abb. 12 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Engel mit Taufkerze, 1467 (Zustand 2010)

Fünfte platziert sind. Die drei in weiße Gewänder gehüllten Engel bestehen aus Sandstein, ihre Flügel aus Holz. Sie tragen Alben und Rauchmäntel, die vor der Brust von Schließen aus zwei Rosetten zusammengehalten werden. Auf ihren Häuptern, die von Kringellocken beziehungsweise langen gedrehten Haarsträhnen bedeckt sind, prangen mit kleinen, von Ornamenten in Gestalt stilisierter Rosen gezierte Schapel. Mit beiden Händen halten sie je einen Gegenstand vor der Brust, der in der mittelalterlichen Taufliturgie zum Einsatz kam.

Eines der Himmelswesen trägt die Taufkerze in Gestalt einer Stabkerze, das heißt einen mit einem langen, wachsummantelten Docht umwundenen Stecken (Abb. 12). Der seit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert bezeugte Brauch, dem Täufling beziehungsweise dessen Paten eine brennende Kerze zu überreichen, um den Wechsel des Getauften aus der Finsternis des Unglaubens und der Erbschuld in das Licht des Glaubens und der Erkenntnis Christi handgreiflich zu verdeutlichen (vgl. 2 Kor 4,6), erfuhr in der Erfurter Skulptur einen der frühesten bekannten Niederschläge im Bild.

Ein zweiter Engel trägt ein drei kleine Dosen kombinierendes Gefäß. Ganz offensichtlich meint es jenes Behältnis, das der Deponierung der heiligen Öle dient, das *Chrismatorium* (Abb. 13). Neben dem Krankenöl, dem *Oleum infirmorum*, welches bei der Spendung der Sterbesakramente benötigt wird, werden darin die



Abb. 13 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Engel mit Chrysmatorium, 1467 (Zustand 2010)



Abb. 14 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Engel mit Westerhaube, 1467 (Zustand 2010)

bei der Taufe verwendeten Exorzismus- und Danksagungsöle aufbewahrt. Während von der Salbung des Taufbewerbers mit dem *Oleum catechumenorum* dessen Stärkung im Kampf gegen das Böse erwartet wird, bezeichnet das *Sanctum chrisma*, das *Chrisam*, mit dem das getaufte Kind – heute meist nur an der Stirn – im Mittelalter vielfach an sieben Körperstellen gesalbt wurde, die Gabe des Heiligen Geistes, die die Teilhabe am königlichen und prophetischen Priestertum Christi vermittelt.<sup>36</sup>

Der dritte Engel hält mit beiden Händen eine kleine Kappe, das so genannte *Chrysmale* oder *Westerhäubchen* (Abb. 14). Anstelle oder in Ergänzung zu dem seit der Zeit um 200 gebräuchlichen und bereits von Tertullian belegten weißen Taufkleid wurde dem Täufling im späten Mittelalter wie auch in der frühen Neuzeit nach erfolgten Taufbad und Scheitelsalbung vielerorts ein Häubchen bzw. weißes Tüchlein über das gesalbte Haupt gezogen bzw. gebunden.<sup>37</sup> Der Brauch ist von lateinischen und deutschen Taufordnungen seit dem 15. Jahrhundert belegt, etwa in der Magdeburger Agende von 1497, wo es heißt, der Priester solle dem Kind die Haube übers Haupt streifen und dazu sprechen: *ziehe das Taufkleid an, „imponendo mitram in capite infantis dicens: accipe vestem candidam“*.<sup>38</sup> Der Brauch des „Entwesterns“, das heißt der Entfernung des Taufhäubchens, erfolgte offenbar in unterschiedlicher Weise, mancherorts in einer Heiligen Messe

an dem dem Taufstag folgenden Sonntag oder aber am dritten Tag nach der Sakramentenspendung im Haus der Wöchnerin. Entfernte es gelegentlich des Kirchgangs vermutlich ein Geistlicher, wurde es im privaten Bereich meist von der Hebamme beim „Kresenwaschen“, dem ersten Bad des Säuglings nach der Taufe, das die Säuberung der gesalbten Stellen einschloss, abgenommen und verbrannt.<sup>39</sup>

Zumal die Kleidung dieser Engel der im Mittelalter üblichen Tracht des Diakons entspricht, sind sie mit den genannten Attributen eindeutig als Assistenten des an dieser Stelle vollzogenen kirchlichen Ritus gekennzeichnet und zu verstehen. An ihrer Datierung in die Erbauphase des Gehäuses lassen präzise bildhauerische Einpassung ins Strebewerk und stilistisches Erscheinungsbild, das an Vorbildern des oberrheinischen Meisters E. S. orientiert zu sein scheint, keinen Zweifel. Dass sich die bildhauerische Handschrift – wie oben bereits dargelegt – an keinem weiteren Erfurter Werk jener Zeit nachweisen lässt, ist vermutlich zunächst dem relativ geringen Grad der Überlieferung mittelalterlicher Denkmäler in der Stadt geschuldet. Denn obwohl Erfurt heute zu den Städten gehört, deren künstlerische Zeugnisse jener Zeit relativ reich überliefert sind, darf nicht vergessen werden, dass das Überkommene nur einen Bruchteil des ursprünglichen Bestandes darstellt.

Zweifelsohne griff der Schöpfer der drei Geflügelten auf einen damals modernen Figurentyp zurück. Extravagante Form und geringe Stärke der großformatigen, ausladenden und schalenartig gewölbten Flügel kennzeichnen deren Autor als virtuosen Entwerfer und Schnitzer; allerdings weist die Ausführung in Holz darauf hin, dass er entsprechende tektonische Probleme nur zu bewältigen vermochte, indem er die Fittiche in einem leichteren Material anfertigte bzw. anfertigen ließ. Ob er vielleicht mit dem oberrheinisch geschulten Meister der Architektur und kleinformatigen Bauplastik bzw. einer Kraft seines Ateliers identisch ist, kann nicht ausgeschlossen, beim gegenwärtigen Stand der Forschung aber auch nicht bewiesen werden. Die offensichtlich einen gewissen Pragmatismus bzw. eine vorsichtige Zurückhaltung reflektierende Tatsache, dass sich der anonyme Künstler nicht entschließen konnte, die gefiederten Schwingen der Himmelswesen ebenfalls aus Stein anzufertigen, könnte jedenfalls ebenso für einen eigenständigen, in diesen Belangen jegliches Experiment meidenden Bildhauer sprechen wie für einen im Wesentlichen auf Architekturglieder spezialisierten Steinmetz, der hier sein ansonsten im Figürlichen nur auf Miniaturbildwerke eingeschränktes Repertoire ausnahmsweise auf das Gebiet der großformatigen Skulptur ausgeweitet hat.

Die Apostelfiguren: Dass die sechs an den Pfeilern des Ziboriums positionierten Figuren der Jünger Johannes, Jakobus und Bartholomäus, der beiden Apostelfürsten sowie Johannes des Täufers nicht sämtlich von einer Hand stammen, erkannte Alfred Overmann bereits 1911. Weitgehende Übereinstimmung herrscht heute außerdem in der Bezeichnung der beiden Apostelfürsten als originale Sandsteinskulpturen, der übrigen Stücke als Nachbildungen „nicht mehr vorhandener alter Figuren“ in Gips.<sup>40</sup> Über die Vermutung hinaus, dass die Anfertigung dieser Kopien im 19. Jahrhundert erfolgte, existieren diesbezüglich keinerlei Erkenntnisse.

Petrus und Paulus gehen auf einen merkwürdig differenziert arbeitenden Bildhauer zurück. Während sich Paulus problemlos von der Erfurter Bildnerei des späten 15. Jahrhunderts ableiten lässt und hinsichtlich der Gewand-, Falten- und Standmotive sowie des Antlitztyps etwa Verwandtschaft mit den Figuren des um 1470/80 entstandenen Flügelretabels im Chor der Predigerkirche aufweist (Abb. 15), zeigt der Stil der Petrusfigur offenbar einen moderneren Duktus (Abb. 16).<sup>41</sup> Mit der schwungvoll geordneten Draperie seiner Gewänder eignet dem vollbärtigen Glatzkopf eine bemerkenswert bewegte Haltung. Schönlinige, über den Leib und die Beinpartie Petri gezogene Stegfalten vermitteln wal-



Abb. 15 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Apostel Paulus, um 1520/30 (Zustand 2010)

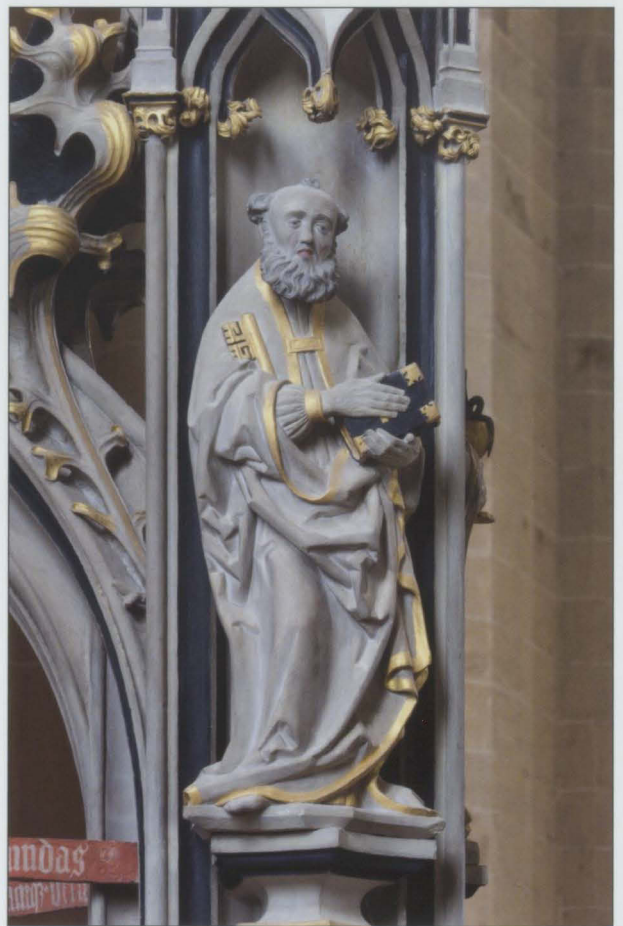


Abb. 16 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Apostel Petrus, um 1520/30 (Zustand 2010)

lende bzw. fließende Stofflichkeit. Anatomisch ist die Figur vor allem von dem deutlich aus dem Figurenblock hervortretenden rechten Bein charakterisiert. Das als Spielbein fungierende Körperglied ist so weit nach vorn geschoben, dass sich ihm der Stoff des Gewandes an Ober- und teilweise auch Unterschenkel eng anzuschmiegen scheint und auf diese Weise den Leib an dieser Stelle nicht nur haptisch und optisch in den Vordergrund rückt, sondern auch eine reizvolle Spannung zu den unter den Kleidern weitgehend verborgenen Körperpartien aufbaut.

An der Datierung dieses Formenapparats an den Beginn des 16. Jahrhunderts besteht kein Zweifel. In Erfurt ist er nicht ohne Vergleich. Tatsächlich entspricht er einem Stilidiom, das Prinzipien der süddeutschen, insbesondere oberschwäbischen Bildschnitzerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts reflektiert, die gemeinhin unter dem Begriff des „schwäbischen Parallelfaltenstils“ subsumiert werden. Dass in den mitteldeutschen Raum damals zahlreiche in Süddeutschland, insbesondere im Donaauraum geschulte Kräfte einströmten, ist lange bekannt.<sup>42</sup> Auch in Erfurt wirkten in jener Zeit Bildschnitzer, die offenbar ihren Ursprung dort hatten. Die anonyme, als „Meister der Erfurter Anbetung der Könige“ bezeichnete Kraft, der das namengebende Holzrelief in der Predigerkirche, Retabel bzw. Retabelfragmente in den Kirchen

von Großmölsen bei Erfurt und Großgotttern bei Mühlhausen zugeschrieben werden sowie eine als „Heilstreppe“ benannte Figurengruppe, eine Madonna und ein heiliger Mauritius im Erfurter Angermuseum, war mit Sicherheit aus jener Region eingewandert.<sup>43</sup> Die Fragmente eines etwa gleichzeitigen Altars mit der Heiligen Sippe in der Kaufmannskirche und eine Anna selbdritt im Erfurter Dom, die bisher zu Unrecht als unterfränkische Arbeit gilt, belegen zwei weitere in Erfurt tätige Künstlerpersönlichkeiten aus diesem Raum.<sup>44</sup> Der Autor der Apostelfiguren stand wohl in Kontakt mit jenem Kreis. Vielleicht hatte er seine Ausbildung ebenfalls in dieser süddeutschen Landschaft absolviert oder aber die entsprechende Prägung durch die Kooperation mit einem der von dort nach Erfurt gekommenen Meister erhalten. Seine Skulpturen können also kaum vor 1525/30 entstanden sein.

Unabhängig davon, dass die übrigen vier, etwas größeren Stücke heute nur noch in Gestalt von Gipskopien erhalten sind, stammten deren authentische Vorgänger zweifellos von Bildschnitzern gänzlich lokaler Prägung. Overmann bezeichnete sie als „Durchschnittsleistungen ohne besonders ausgeprägten Charakter“<sup>45</sup> und er meinte damit vermutlich, dass sie das geläufige Formenvokabular Erfurter Holzbildhauerei der Zeit um 1460/70 in wenig spektakulärer, aber akzeptabler künstlerischer Qualität



Abb. 17 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Hl. Johannes Evangelist, Kopie nach einem Original aus der Zeit um 1470 (Zustand 2010)



Abb. 18 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Hl. Jakobus der Ältere, Kopie nach einem Original aus der Zeit um 1470 (Zustand 2010)

repräsentieren. Sie vertreten also ein Stilbild, das wesentlich von kompakten, gedungen wirkenden Körpern mit relativ großen Köpfen geprägt ist, dessen Draperieschemata aus vertikal angeordneten, dem Leib eng anliegenden Stegfalten und in kantige Kaskaden bzw. Saumlinien geordneten Obergewändern bestehen (Abb. 17, 18). Sprechende Beispiele dieses lokalen, wohl von mehreren bildnerischen Kräften in ähnlicher Weise verwendeten Formenrepertoires sind die Figuren eines heiligen Bischofs und der Maria Magdalena von den Pfeilern im nördlichen Seitenschiff des Domes, die um 1460/70 datierten Standbilder der heiligen Laurentius, Thekla und Jakobus in derselben Kirche sowie ein um 1470 entstandener Pilgerapostel Jakobus, der sich seit etwa zwei Jahrzehnten als Dauerleihgabe der Domgemeinde in der Kathedrale St. Jakobus in Görlitz befindet.<sup>46</sup>

So lange nicht geklärt ist, wann, warum und unter welchen Umständen die Kopien spätmittelalterlicher Skulpturen am Taufgehäuse Aufstellung fanden, lässt sich keine definitive Aussage dazu treffen, wann die Bestückung der Konsolen erstmals erfolgte. Über die unterschiedlichen Möglichkeiten kann allein spekuliert werden. Wurden vielleicht schon bald nach Fertigstellung des fragilen Gebäudes um 1470 vier oder sechs Holzskulpturen auf den Konsolen der drei Pfeiler positioniert? Oder hat man erst zwei Generationen später steinerne Apostelfiguren unter die vorhandenen Baldachine gestellt, von denen nur Petrus und Paulus auf uns kamen? Oder müssen sämtliche, in verschiedener Hinsicht so unterschiedlichen sechs Figuren als deutlich jüngere, vielleicht erst im frühen 19. Jahrhundert vorgenommene Ergänzung betrachtet werden? Das würde schließlich bedeuten, dass die Apostel Petrus und Paulus einst für ganz andere Zusammenhänge und Orte entstanden und dass die Gipsabgüsse allein zum Zweck der Bestückung bis dahin leerer Konsolen angefertigt worden wären und somit Skulpturen repräsentierten, die mit dem Taufgehäuse bis dahin keinerlei gemeinsame Geschichte gehabt hätten.

Die Madonnenfigur: Während hinsichtlich der Provenienzhistorie der Apostelfiguren also noch erheblicher Forschungsbedarf besteht, weil in dieser Beziehung keinerlei belastbare Indizien vorliegen, kann zumindest die Skulptur der Jungfrau Maria mit dem Kind hinsichtlich ihrer Datierung und Einordnung näher bestimmt werden. Das krönende Bildwerk des Erfurter „Baptisteriums“ ist eine leicht unterlebensgroße Madonna (Abb. 19). Unter ihrem zierlichen Gesprengebaldachin, meinte Overmann, scheint sie „wie eine bekrönende Blüte leicht und frei aus dem Gewirr der steinernen Ranken in freie, luftige Höhen emporgehoben“.<sup>47</sup> Maria steht mit stark ausgeschwungener linker Hüfte und leicht nach vorn gesetztem rechten Fuß auf einem Rasenhügel, der scheinbar von der nach oben gewölbten Sichel des Mondes durchstoßen ist. Über einem bodenlangen Kleid trägt sie einen vor der Brust mittels einer Agraffe zusammengehaltenen Man-

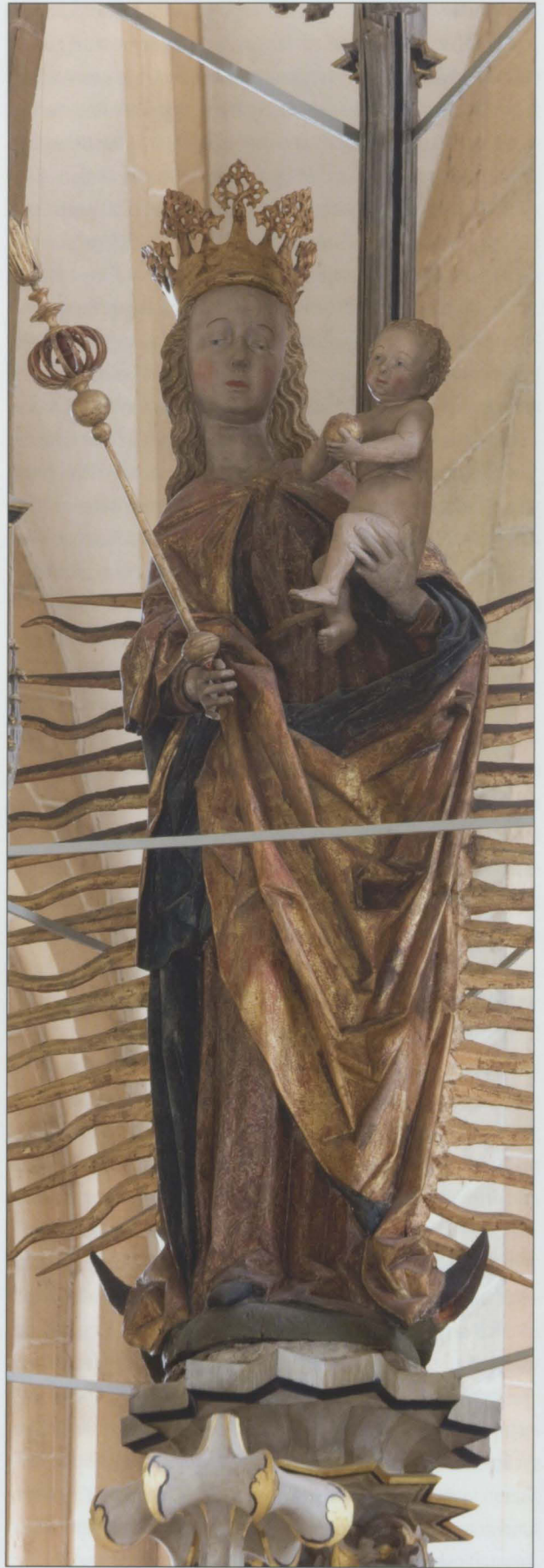


Abb. 19 Erfurt, Severikirche, Taufgehäuse, Muttergottes, um 1480 (Zustand 2010)

tel, auf dem linken Unterarm das vollkommen nackte, lächelnde Jesuskind, in der Rechten ein langes filigran gearbeitetes Zepter. Ihr Haupt wird von einer separat gearbeiteten Krone geschmückt, deren Zacken als stilisierte Blätter geformt sind. Während die heilige Jungfrau mit der auf das Apokalyptische Weib der Geheimen Offenbarung rekurrierenden Reduktionsform des Himmelskörpers als Mondsichelmadonna gezeigt ist (Offb. 12,1), weist sich Christus mit der von beiden Händen wie einen Ball gehaltenen Sphaira als Weltenherrscher aus.

Die Draperie der Tracht wird von scharfgratigen Falten bestimmt, die vor dem rechten Schienbein geradlinig gen Boden fallen, um dort in kantige Knitterungen und Saumschleifen umzubringen. Auch die vor den Leib gezogene Mantelschürze scheint aus steifem Stoff gebildet zu sein und ist in eine Kaskade aus trapezförmig zerlegten Strukturen geordnet, die das Gewand zerschluchten und ihm räumliche Tiefe verleihen. Wilhelm Bode erwähnte das Bildwerk in seiner „Geschichte der deutschen Plastik“, lobte seine Qualität und meinte, die Figur wirke „durch die schlanke Bildung des zarten Körpers und durch den lieblichen Ausdruck sehr reizvoll, obwohl die Haltung noch schüchtern und die Faltengebung unruhig und ohne große Motive ist“<sup>48</sup>. Hinsichtlich seiner Entstehung setzte es der Berliner Kunsthistoriker in die Zeit des Taufhauses.

Ganz offenbar vertritt die Holzskulptur ein Stilidiom, das die Erfurter Bilderei im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts wesentlich prägt. Hier ist besonders an solche Werke in der Nachfolge der Schnitzereien des um 1465 entstandenen Hochaltarretabels der ehemaligen Kirche der Regulierten Augustinerchorherren St. Augustinus, dem als Reglerkirche geläufigen Gotteshaus zu denken, die unter dem so genannten Erfurter Meister der Beweinungsgruppen subsumiert werden, oder den 1471 datierten Schrein auf dem Hochaltar der Stendaler Hauptpfarrkirche St. Marien.<sup>49</sup> Dazu gehören weiterhin eine Reihe von Passionsdarstellungen, Beweinungen und Grablegungen Christi in Gestalt von Hochreliefs, mit Figuren und szenischen Reliefs gefüllte Flügelschreine sowie lebensgroße Kreuzigungsgruppen, etwa jenes gegen 1480/90 datierte Ensemble im Erfurter Dom und die Assistenten eines verlorenen Kruzifixus im Thüringischen Museum in Eisenach, die aus Kloster Walkenried im Südharz stammen.<sup>50</sup>

Offensichtlich ragt die Muttergottes hinsichtlich ihrer kompositorischen wie schnitzerischen Qualität jedoch deutlich aus den vielfach unter reger Beteiligung gut organisierter Werkstätten geschaffenen Arbeiten mehrerer damals gleichzeitig tätiger Bildschnitzer heraus. Von besonderer Prägnanz ist das Antlitz der heiligen Jungfrau mit seinen herben Zügen, die sich in markanten Falten zwischen Lippen und Nasenflügeln, kantiger Kinnpartie und unter hohen Augenbrauen liegenden großen Lidern artikulieren. Diesen markanten Typ des Hauptes und das beschriebene Stilbild der Draperie findet man an einer kleinen Anzahl gegen

1470/80 datierter Muttergottesfiguren, so einer Madonna aus Waltershausen im Erfurter Angermuseum und einer Maria in der Dorfkirche von Lauterbach bei Eisenach.<sup>51</sup> Sie sind aber auch an einer Gruppe im St. Severi benachbarten Dom aufgestellter Bildwerke anzutreffen, der bereits erwähnten und einer zweiten, ebenfalls etwa lebensgroßen Kreuzigungsgruppe sowie den vier auf Konsolen an den Wandvorlagen im Chorhaupt platzierten Heiligenfiguren Johannes des Täufers, Johannes des Evangelisten (Abb. 20), Jakobus major und Laurentius.<sup>52</sup> Möglicherweise ist die bislang vorgeschlagene Datierung dieser Statuen um 1500 etwas zu spät. Eine Entstehung um 1480 erscheint sowohl hinsichtlich der allgemeinen wie der lokalen stilgeschichtlichen Entwicklung plausibel. Auf jeden Fall kommen sie aber aus derselben, in Erfurt tätigen Werkstatt wie die Muttergottes unter dem Gesprengebalдахin des Taufsteins, die im Jahrzehnt zwischen 1470 und 1480 entstanden sein dürfte.

Demzufolge existierte diese Figur bei Vollendung des Taufhauses noch nicht bzw. war damals noch nicht fertig gestellt. Andererseits kann nicht angezweifelt werden, dass Konsole und Baldachin für die Aufstellung eines entsprechend großen Bildwerks



Abb. 20 Erfurt, Dom St. Marien, Johannes Evangelist, um 1480 (Zustand 2010)

konzipiert waren. Naheliegender wäre also, an eine zeitverzögerte oder aber nachträgliche Einfügung der Muttergottes zu denken. Gerade angesichts der Tatsache, dass zwei der Apostelfiguren nicht vor dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein können, ist letzten Endes auch die spätere Aufstellung des Holzbildwerks an diesem Ort nicht auszuschließen. Bemerkenswert ist immerhin die Tatsache, dass das Bildwerk nicht vollrund ausgeführt ist, was von einer Figur, die allseitiger Betrachtung ausgesetzt ist, eigentlich angenommen werden kann. In filigrane Auszüge spätmittelalterlicher Retabel eingestellte Figuren weisen diese Qualität der Ausarbeitung nämlich nicht selten auf. Die Erfurter Madonna ist rückseitig gehöhlt und die Höhlung mit einem entsprechenden Brett – hinsichtlich der plastischen Ausbildung des Körpers nicht sonderlich subtil – verschlossen. Natürlich könnte der Grund für diese Art der Vorgehensweise auf der Gewissheit basieren, dass bestimmte Details aufgrund der beträchtlichen Aufstellungshöhe gar nicht zu erkennen sind. Allerdings ist auch der hölzerne, den Körper der Jungfrau umgebende Strahlenkranz rechts und links in relativ simpler Weise angesetzt und verstärkt somit den Eindruck, die dem Steingehäuse zwar etwa zeitgleiche oder nur geringfügig jüngere Madonna sei erst zu einem späteren Zeitpunkt für ihre jetzige Funktion ertüchtigt worden.

Gemeinsam mit dem Strahlenkranz, der aus im Wechsel angeordneten schwertförmigen und flammenden Elementen besteht, komplettiert ein zwölfsackiger hölzerner Stern, der zwischen Steinkonsole und hügelartige Plinthe der Figur eingeschoben ist, die Deutung Mariens als Apokalyptische Frau. Darüber hinaus fungiert die in diese Form gesägte Bohle als praktischer Aufleger, um zwischen der steinernen Konsoberfläche und der größeren, darüber hinausragenden Plinthe der Figur zu vermitteln. Dieses Indiz kann als zusätzlicher Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Skulptur nicht in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit dem Steinbau aufgestellt worden ist, sondern zumindest einige Jahre später, als die entsprechenden Gerüste, die eine unkomplizierte und präzise Feststellung des notwendigen Maßes der Basis ermöglicht hätten, bereits abgebrochen waren. Eine andere Erklärung der für die Konsole eigentlich zu großen Plinthe wäre die spätere Ergänzung des möglicherweise bezüglich seiner skulpturalen Zier 1467 nicht vollendeten Ensembles mit einem vorhandenen Bildwerk. Das heißt, die Muttergottes wäre nicht für diesen Standort konzipiert worden und hätte ursprünglich einen anderen räumlichen und funktionalen Kontext besessen. Es bleibt zukünftiger Forschung vorbehalten, die These zu prüfen, dass das 1467 vollendete Taufziborium ursprünglich neben den drei Engelsfiguren keinen großplastischen Schmuck besaß und sowohl die originalen als auch die als Kopien betrachteten Apostel sowie die aus Holz geschnitzte Madonna im Sinne der Vervollkommnung des Gehäuses erst viel später, möglicherweise erst Anfang des 19. Jahrhunderts in das Ensemble integriert wurden.

## Das Bauwerk als Bild

Selbst wenn das Taufgehäuse der Erfurter Severikirche hinsichtlich seines bildkünstlerischen Schmucks in der Entstehungszeit nicht vollendet worden ist, weisen die ursprünglichen Konsolen und Figurenbaldachine auf ein entsprechendes Gestaltungskonzept hin. Die Interpretation des Bildprogramms ist damit zwar problematisch, weil sie nicht mit Gewissheit auf die vom Stifter und Auftraggeber seinem Werk eingeschriebene Intention zurückgeführt werden kann, doch besitzt die Frage nach der beabsichtigten Aussage, die sich mit der Idee einer solch extravaganten architektonisch-künstlerischen Gestaltung des Tauforts einer Kirche verbindet, auf jeden Fall Berechtigung. Ja, sie erweist sich wie jene nach dem Bautyp für die Deutung dieses ungewöhnlichen Werkes als zwingend und nicht zuletzt in höchstem Maße spannend.

Zweifelloso bemüht der auf dem Dreiecksgrundriss errichtete Überbau mit seinen drei starken Pfeilern den hohen christlichen Symbolwert der Dreizahl. Der Entwerfer stellte sich damit in eine Tradition, auf deren Grundlage auch das Ulmer Taufgehäuse und nicht zuletzt das Triangel, das Portalgebäude an der Nordseite der Erfurter Marienstiftskirche, errichtet worden waren. Dass die Drei im Mittelalter zuallererst als Sinnbild der Heiligen Dreifaltigkeit, des dreieinigen Gottes, verstanden wurde, bedarf der besonderen Erwähnung nicht.<sup>53</sup> Dass die Taufe das Sakrament der Trinität ist und im Namen der Dreifaltigkeit erfolgt, verleiht der Entscheidung für diese Baugestalt Sinnfälligkeit. Außerdem spielt die Zahl im Ritus selbst mehrfach eine Rolle. Neben dem dreifachen Untertauchen bzw. Begießen mit dem Taufwasser wird das Bekenntnis zu Gott drei Mal abgelegt und die Absage an Satan ebenso oft bekräftigt. Schließlich entfaltet sich die Gnadenwirkung des Sakraments in dreifacher Weise, in der Sündenvergebung, der Heilung und der Rettung.<sup>54</sup>

Gerade weil dem Ensemble also der Rang eines Bedeutungsträgers zukommt, ist es zugegebenermaßen bemerkenswert, dass das Taufbecken selbst nicht als Oktogon ausgeführt wurden. Der auf dem Achteck basierende Korpus gehört ohne Zweifel zu den geläufigsten Gestaltformen des Taufsteins. Schon Ambrosius von Mailand hatte erklärt, die heilige Achtszahl symbolisiere die Überwindung von Tod und Sünde durch Christus.<sup>55</sup> Während diese Überlegung in unserem Falle offenbar keine Rolle spielte, griff man mit der kelchförmigen Ausbildung der Fünfte jedoch auf einen ab dem 12. Jahrhundert geläufigen Typ des für den eucharistischen Wein gebräuchlichen Gefäßes zurück: vermutlich um nicht zuletzt den sakramentalen Charakter des an diesem Monument verorteten Vollzugs einer heiligen Handlung anzuzeigen. Auf diese Weise fungierte der Taufstein nicht nur als notwendiges Werkzeug des christlichen Initiationsritus und mit besonderer Zeichenhaftigkeit ausgestattetes Gerät des grundlegenden Initiations sakraments, das den Täufling in die Gemein-



schaft der Kirche eingliedert, sondern auch als Bild der Kirche selbst, die nach einer Sequenz im Johannesevangelium (19,34) bzw. der geläufigen theologischen Auslegung der Seitenwunde Christi entströmendes Blut und Wasser im eucharistischen Kelch auffängt, um den sie das Gottesvolk sammelt.

Genauso wie der auf dem Grundriss des Dreiecks errichtete Überbau seine diesbezügliche Form sicherlich nicht zufällig erhielt, wird auch die des auf dem Sechseck aufbauenden Beckens nicht ohne Überlegung gewählt worden sein. Da die Bedeutung der Zahl Sechs im Mittelalter auf dem biblischen Schöpfungsbericht fußt, spielte sie im damaligen allegorischen Denken insbesondere für die Deutung der Welt eine wichtige Rolle. Deren Erschaffung in sechs Tagen (Gen 1,1 – 31), das sechs Tage währende Schöpfungswerk Gottes, insbesondere die Kreation des Menschen am sechsten Tag (Gen 1,26 – 31) verlieh ihr einen besonderen Stellenwert. Seit den Kirchenvätern war die Exegese der Sechszahl daher „auf die Operatio Dei bei der Schöpfung und die darauf bezogene Ordnung menschlichen Lebens und Handelns“ festgelegt.<sup>56</sup> Augustinus betrachtete sie darüber hinaus als „numerus perfectus“. Der berühmte frühchristliche Theologe versöhnte auf diese Weise das christliche Schöpfungsverständnis mit der antiken Lehre von der perfekten Zahl. Als diese wurde die Sechs betrachtet, weil sie jene Zahlen, durch die sie in ganze Zahlen geteilt werden kann (1, 2, 3), in der Summe (1+2+3=6) wiederum auf sich zu vereinen vermag. Gott selbst habe sie daher für sein Schöpfungswerk gewählt, um die Welt als „mundus perfectus“ zu schaffen und zu signieren. Die Sechs ist also „Zeichen der Schöpfung wie der von Gott gelenkten Zeit (sechs Weltalter), Zahl des Menschen, der am sechsten Tag erschaffen und am sechsten Tag (dem Tag vor dem Sabbat) durch Christus erlöst wurde“.<sup>57</sup>

Das sechseckige Becken an seinem Fuß aus einem Zwölfstern zu entwickeln, war daher möglicherweise nicht allein ästhetischen und architektonischen Gesichtspunkten geschuldet. Die Zahl Zwölf ist als die der Apostel und der Tore und Grundsteine der Mauer des im letzten Buch der Bibel beschriebenen Himmlichen Jerusalem bekannt. Im Mittelalter wurden daher in der Taufliturgie gelegentlich zwölf biblische Lesungen verkündet, um anzudeuten, dass der Täufling in der von den Aposteln übermittelten Lehre Christi unterwiesen werden soll.<sup>58</sup> Darüber hinaus galt die Zwölf als „numerus mysticus“, weil sie aufgrund ihrer Eigenschaft der Tages- und Jahresstrukturierung als Sinnbild der von Gott geschaffenen Zeit, von Hrabanus Maurus beispielsweise aber auch als Ausdruck der vom Allherrscher initiierten Erlösung seiner Schöpfung begriffen wurde. Der Mainzer Kleriker entwickelte seine Theorie dabei ebenfalls auf der Basis des göttlichen Sechstageswerks. In sechs Tagen hat der Allmächtige die Welt geschaffen, im Zeichen „der doppelten Sechs“, der auf den zwölf Aposteln gegründeten Kirche Christi, hat er sie erneuert. Das heißt, „in ihrer Zusammensetzung aus den Faktoren 3 und

4 bezeichnet die Zwölf den Auftrag der Apostel den Glauben an die Trinität über alle vier Teile der Welt zu verbreiten. Der Aufbau der Zahl entspricht so der Weisung Christi, alle Welt im Namen des Vaters, des Sohnes und des Geistes zu taufen.“<sup>59</sup>

Wenn den am Erfurter Taufbrunnen ablesbaren Zahlenverhältnissen also über die ästhetische Wirkung der ausgeklügelten Proportionen und virtuosen Formbildungen hinaus eine geistliche Dimension intendiert worden ist, besteht sie in der Repräsentation der sichtbaren Welt, die von Gott als vollkommene geschaffen, nach ihrem Sündenfall durch seines Sohnes Tod am Kreuz erlöst und erneuert worden ist.

Das den Taufstein rahmende und umschließende Gehäus ist eine Idealarchitektur, die auch als Abkürzung eines Kirchengebäudes gedeutet und damit im mittelalterlichen Sinn als Abbild des Himmels interpretiert werden kann. In Verknüpfung mit dem Gedanken der Visualisierung der unsichtbaren Welt durch ein auf der Dreizahl konzipiertes Gebäude wäre einer solchen bildhaften Abkürzung die Botschaft eingeschrieben, dass sich die Gnadenherrschaft Gottes in seiner Welt in der Existenz und den Handlungen der Kirche Christi realisiert. Dass der „Brunnen lebendigen Wassers“ (Offb 22,1), aus dem die Gnaden der Erlösung fließen, der irdischen Sphäre zugeschlagen ist, widerspricht dieser Deutung nicht. In dem als *Très Riches Heures* bekannten um 1410/15 reich illuminierten Stundenbuch des Burgunderherzogs Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé) setzten die Gebrüder Limburg den von einem zartgliedrigen Fialen- und Arkadengebäude überhöhten, im Übrigen auch sechseckig ausgebildeten Lebensbrunnen in die Mitte des Gartens Eden (fol. 25 v). Auch das berühmte, Petrus Christus zugeschriebene und unter dem Titel „Der Lebensbrunnen“ geläufige Tafelbild im Prado in Madrid zeigt die von einem Turmziborium überbaute wunderbare Quelle auf der Erde. In diesem um 1443 entstandenen Gemälde veranschaulicht der aus Pfeilern, Fialen und Strebewerk auf höchst komplizierte Weise konstruierte Tabernakel über dem Becken mit dem kostbaren Element, so Rudolf Berliner, die „eine katholische und apostolische Kirche“, die irdische, auch als *Ecclesia militans* geläufige Kirche.<sup>60</sup>

Die Bestückung der Tabernakel an den Pfeilern des Erfurter Gehäuses mit Apostelfiguren wäre demzufolge als sinnfällige Bestärkung der in diesem Sinne zu deutenden architektonischen Metapher zu werten. Und da miteinander ringende Drachen und Dämonen stets vom Sieg Christi über den Teufel und seine unreinen Geister künden, stellte auch deren Bild hier, einer Bestätigung gleichkommend, die heilsamen Wirkungen der von Christus gegründeten Gnadenanstalt vor Augen. Der Zweikampf der Bestien ist immer Ausdruck ihrer gegenseitigen Vernichtung: Denn dass ein böser Geist den anderen austreibt, wusste bereits der Evangelist Matthäus (Mt 12,26). Die exorzistische Wirkung der Taufe zu unterstreichen, kommt diesen phantastischen Abbildern des körperlosen Bösen sicherlich überdies zu.

Schließlich fügen sich diesem als ein Abbild der Kirche zu betrachtenden Ensemble auch die Himmelswesen sinnstiftend ein, die hier als Taufassistenten agieren. Werden die Engel doch im Hebräerbrief ausdrücklich als himmlische Diakone aufgeführt, „dienende Geister“, die ausgesandt sind, „um denen zu helfen, die das Heil erben sollen“ (Hebr 1,14).

Auch Maria, die im Gewand der endzeitlichen Erscheinung aus der Geheimen Offenbarung des Johannes dargestellt ist und in dieser Gestalt der Exegese zufolge als hohe Repräsentantin der Ecclesia auftritt, würde der vorgeschlagenen Deutung des artifiziellen Bauwerks Abrundung verleihen. Wiewohl als wahrscheinlich gelten kann, dass die Skulptur nicht für diesen Platz geschaffen wurde, könnte der krönende Baldachin natürlich nichtsdestotrotz für die Aufstellung einer Marienfigur konzipiert worden sein. Allerdings muss andererseits in Betracht gezogen werden, dass die Steinkonsole, auf der das Bildwerk steht, in auffälliger Weise mit Weinlaub und Trauben dekoriert ist, eindeutigen Christussymbolen, die diesen exponierten Platz vielleicht als den Hort einer geplanten Figur des Erlösers, eines Christus als Schmerzensmann etwa, bezeichnen. In prägnanter Anschaulichkeit hätte solches Bildwerk des Heilands hier dem im Epheserbrief festgehaltenen Gedanken Ausdruck gegeben, dass Christus das Haupt der Kirche ist und sich „selbst für sie gegeben [hat], sie zu heiligen, indem er sie reinigte durch das Wasserbad“ (Eph 5,23; 5,26). Die ungeklärten Aspekte zur Geschichte des Taufgehäuses der

Erfurter St.-Severi-Kirche verbieten weitere, über diese hier angestrebten Vorschläge hinausreichende Spekulationen zur ursprünglichen Planung und zu eventuellen Intentionen des Bildprogramms und der beabsichtigten symbolischen Aussage der Baugestalt. Unzweifelhaft steht dem entgegen aber fest, dass es einen Bezirk innerhalb der Kirche auf ungewöhnliche Weise einhegt und hervorhebt. Wie ein riesiges Reliquiar umschließt es den Ort der Spendung eines der Sakramente, ja der grundlegenden Gnadengabe der Kirche. Es betont die heilsgeschichtliche Bedeutung der Taufe auf unübersehbare Weise. Dass dies gerade in einer wiewohl mit einer inkorporierten Pfarrei ausgestatteten Stiftskirche geschah, ist bemerkenswert, wenngleich der Stifter hier eine Pfründe als Kanoniker innehatte.

Ohne Zweifel stellte das Gotteshaus als Hort hochrangiger Reliquien, der Gebeine des heiligen Severus, seiner Frau und seiner Tochter, und somit als bedeutendes Zentrum des Pilgerwesens einen Garanten der Aufmerksamkeit für Bilder und Stiftungen dar. Trotzdem bleiben die Fragen nach den Inspirationen und Absichten des Auftraggebers, des Chorherren Johann Steinberg von Studentitz, bestehen und zukünftiger Forschung übertragen, nach seinen theologischen oder auf Prestige und Memoria zielenden Überlegungen, die den Anstoß gaben, mit seinem Werk in den künstlerischen, geistigen und geistlichen Kosmos der mittelalterlichen Großstadt Erfurt hineinzuwirken.

- 1 Lübke 1863, S. 592.
- 2 Puttrich 1846, S. 15–16.
- 3 Tettau 1890, S. 127–128.
- 4 Gurllit o.J., S. 10–11.
- 5 Kruspe 1877, S. 46.
- 6 Greinert 1905, S. 59–60.
- 7 Greinert 1905, S. 60.
- 8 Overmann 1911, S. 107 – Overmann 1909, S. 77.
- 9 Friedrich 2001, S. 240–241.
- 10 Meißner 1959, S. 178–179.
- 11 Fritz 1982, S. 118. – Bandmann 1984, S. 192–193.
- 12 Braun 1937, Sp. 473–489. – Schmitt 1937, Sp. 1402–1409. – Bandmann 1994, S. 191–196.
- 13 Wesenberg 1937.
- 14 Vgl. Ristow 1998.
- 15 Schöllkopf/Haas o.J., S. 98–99. – Wortmann 1972, S. 52.
- 16 Behling 1978, S. 43–47.
- 17 Buchner 1902, S. 155.
- 18 Overmann 1911, S. 104, Nr. 118.
- 19 Becker u.a. 1929, S. 446. – Lehmann/Schubert 1988, S. 259.
- 20 Rudolph 1930, S. 97–98.
- 21 Baar-Schmidt 1937, S. 72.
- 22 Vgl. Schock-Werner 2002.
- 23 Möbius 1968, S. 366.
- 24 Kemmerich-Lortzing 2001.
- 25 Seeliger-Zeiss 1967, S. 40. – Julier 1968, S. 185–186, 229.
- 26 Julier 1968, S. 229.
- 27 Julier 1968, S. 198–208.
- 28 Julier 1968, S. 232. – Hutchinson 1980, S. 70, Nr. 71, 72.
- 29 Heideloff 1844, S. 43. – Becker u.a. 1929, S. 13. – Braun-Reichenbacher 1966, S. 42–43. – Julier 1968, S. 229.
- 30 Siehe dazu den Beitrag von Falko Bornschein in diesem Band.
- 31 Treu 1981, S. 173, Kat. Nr. 117. – Schock-Werner 2002, S. 175.
- 32 Lefeldt 1897, S. 77. – Julier 1968, S. 230.
- 33 Overmann 1911, S. 109.
- 34 Julier 1968, S. 229.
- 35 Overmann 1909, S. 79. – Overmann 1911, S. 109.
- 36 Beth 1929/30, Sp. 58. – Kaczynski 1998, Sp. 1040.
- 37 Grimm 1960, Sp. 637–644. – Mainzer 1994, Sp. 1099.
- 38 Grimm 1960, Sp. 638.
- 39 Beith 2000, Sp. 1295. – Beth 1929/30, Sp. 59.
- 40 Becker u.a. 1929, S. 446.
- 41 Zum Retabel in der Predigerkirche vgl. Overmann 1911, Nr. 276.
- 42 Vgl. Sachs 1967.
- 43 Overmann 1911, S. 149–153, 157, 197–200. – Schätze 1992, S. 62.
- 44 Schätze 1992, S. 61, Nr. 1.19. – Overmann 1911, S. 153, Abb. 91.
- 45 Overmann 1911, S. 108.
- 46 Overmann 1911, Nr. 114, 115, 291. – Becker u.a. 1929, Nr. 290. – Küken/Richter 1993, S. 33.
- 47 Overmann 1911, S. XXVIII.
- 48 Bode 1885, S. 209.
- 49 Siehe dazu Grundmann 1957 – Dolgner 1990. – Diesel 1993. – Kammel 1994. – Kammel 1998. – Kammel 2006. – Kammel 2008, S. 50–53.
- 50 Becker u.a. 1929, S. 382–383. – Scherf 1970, S. 13, 25, Abb. 21.
- 51 Becker u.a. 1929, S. 446.
- 52 Overmann 1911, S. 172, 173, 179, 152, 207. – Becker u.a. 1929, S. 382–383, Nr. 36, 37–40.
- 53 Sauer 1902, S. 70–72. – Naredi-Rainer 1982, S. 47, 222. – Meyer 1975, S. 177–178. – Meyer/Suntrup 1987, Sp. 214–231. – Kammel 2000, S. 41–56, 103.
- 54 Meyer/Suntrup 1987, Sp. 321–322.
- 55 Dölger 1934, S. 153–187. – Naredi-Rainer 1982, S. 51–58.
- 56 Meyer/Suntrup 1987, Sp. 443.
- 57 Meyer/Suntrup 1987, Sp. 444.
- 58 Meyer 1975, S. 129–133. – Meyer/Suntrup 1987, Sp. 442–479.
- 59 Meyer/Suntrup 1987, Sp. 620.
- 60 Berliner 1961, S. 99–100. – Mayer 1962, S. 46, Abb. 30. – Philip 1971, S. 11–16.