



AUS DER REIHE? GNADENSTUHL UND TRINITÄT

Das späteste Pfeilerbild

Der »Gnadenstuhl« (Abb. 1) fällt unter den acht Pfeilerbildern des Erfurter Doms aufgrund verschiedener Faktoren aus der Reihe: Mit nur 175 mal 120 Zentimetern ist die bemalte Fläche deutlich kleiner als die der anderen Tafeln, außerdem handelt es sich um eine Temperamalerei auf einer (verhältnismäßig groben) Leinwand, deren Gewebe an einer konvexen Fichtenholztafel befestigt ist. Die Nägel, mit der die Leinwand auf dem Holz angebracht wurde, sind mit bloßem Auge sichtbar – manch heutiger Materialikonologe würde daraus womöglich einen Bezug zu den bei der Kreuzigung verwendeten Nägeln herstellen. Aber eine Erklärung für die wenig professionelle Befestigung der Leinwand ist, wie weiter unten gezeigt werden soll, sehr wohl auf anderem Weg zu finden. Auch der hölzerne Rahmen des »Gnadenstuhls«, speziell der obere Rahmenabschluss, unterscheidet sich von denjenigen der anderen Pfeilerbilder: Er weist eine profilierte Verdachung mit goldenen Konsölnchen auf; unter dem Bild ist eine Inschrifttafel (Abb. 2) angehängt. Die Qualität der Malerei des unbekanntenen Künstlers wirkt auf den ersten Blick nicht übermäßig hoch, doch mindestens teilweise scheint dieser Eindruck durch die schlechte Erhaltung bedingt zu sein.

Die »Kunstdenkmäler«¹ von 1929, wohl die rezenteste (und praktisch die einzige) wissenschaftliche Bestandsaufnahme des Werkes, datierten das Gemälde in die Jahre zwischen 1530 und 1540, was aber weder aufgrund des stilistischen Befunds noch angesichts des identifizierbaren »Stifter«-Wappens haltbar ist, das in der rechten unteren Ecke prangt (Abb. 3): *THEODORICVS BVHMEIGER DOCT. DEO*. Bei dem korrespondierend in der linken unteren Ecke kniend und betend gezeigten Kleriker handelt sich demgemäß um den promovierten Juristen, Dekan des Stiftskapitels und zeitweiligen Rektor der Universität Erfurt Theodor Buhmeiger (in Quellen auch erwähnt

als Buhmeicher, Buhmeyer oder Baumeyer), der am 9. Mai 1589 verstarb.² Buhmeiger ist noch an anderer Stelle, in den Universitätsmatrikeln, in seiner Funktion als Rektor der »einst hochberühmten Universität Erfurt« (*olim celeberrime*) zusammen mit seinem Wappen dargestellt (Abb. 4).³ Selbst wenn wir die gängige Praxis, ein Epitaph schon zu Lebzeiten in Auftrag zu geben, in Rechnung stellen, ist aufgrund der Lebensdaten des Dargestellten eine Entstehung lange nach den anderen Erfurter Pfeilerbildern, vermutlich nicht vor den 1570er-Jahren wahrscheinlich. Auch dieses späte Datum setzt das Bild von den anderen ab.

Darstellung und Inschriften

Der (auf einem blauen Globus) inmitten von Wolken sitzende Gottvater trägt ein weißes Untergewand und einen purpurroten Mantel mit goldener, perlbesetzter Borte; er ist unbeschuht. Hinter ihm tut sich mandelförmig ein hellgelbes Leuchten auf. Über Gottvater schwebt die Geisttaube. Engel halten seinen Mantel, dessen rotviolette Innenseite somit in flachen Falten von rechts bis links vohangartig aufgespannt ist. Gottvaters Gesicht ist von einem Kreuznimbus hinterfangen. Sein Blick ist weder aus dem Bild auf den Betrachter noch direkt auf Christus gerichtet. Er trägt eine Zackenkrone, also nicht, wie vielfach sonst, eine Tiara. Seinen toten Sohn hält er auf dem Schoß. Die Augen Christi sind geschlossen, sein Kopf ruht an der Wange Gottvaters, der den Sohn hält, indem er ihm unter die Arme greift. Christus ist bleich und blutüberströmt, seine Seitenwunde wird durch zwei Finger der rechten Hand Gottvaters vorgezeigt, die die Wunde auseinanderspreizen. Die Drastik dieser Darstellungsform (*ostensio vulneris*) findet sich nur in wenigen anderen Gnadenstuhl-Bildern.⁴

Das Leinwandbild hat an drei Außenseiten – rechts, links und oben – eine auf einem schwarzen Streifen umlaufende Inschrift in spätgotischen Lettern, Anfangsbuchstaben sind teils in Rot gehalten. Dort steht (in Übersetzung): »Beschütze, rette, befreie, entreiß und

Abb. 1 · Gnadenstuhl und Trinität, Dom St. Marien, Erfurt



Abb. 2 · Buhmeiger-Epitaph, Dom St. Marien, Erfurt, Detail:
angehängte Inschrifttafel



Abb. 3 · Buhmeiger-Epitaph, Dom St. Marien, Erfurt, Detail:
Wappen Theodor Buhmeigers

reinige Du Dein ganzes Volk, Dich, Allmächtiger, beten wir an, Dir singen wir Lob und Ehre bis in alle Ewigkeit. Gesegnet sei stets die heilige Dreieinigkeit, ihrer göttlichen Einheit sei Ruhm. Vater, Sohn und Heiliger Geist, verehrens-werte Dreiheit, ehrwürdige Einheit, durch Dich sind wir geschaffen, wahre Ewigkeit, durch Dich sind wir erlöst worden, Du [bist die] höchste Liebe.⁵ Diese Zeilen sind Textpassagen des Hymnus »O adoranda trinitas«, verfasst durch Notker von St. Gallen (Notker Balbulus) in karolingischer Zeit.⁶ Das

trinitarische Thema des Zitats wird fortgesetzt in einem Schriftband vor dem Mund des unten links kniend dargestellten Theodor Buhmeiger, wo *Miserere mei Sancta trinitas* (Erbarme Dich meiner, Heilige Dreifaltigkeit) zu lesen ist.

Die schon erwähnte hölzerne Inschrifttafel unterhalb des Bildes weist in goldenen gotischen Lettern auf schwarzem Grund zwei lateinische Textspalten mit Distichen auf. Übersetzt steht dort (linke Spalte): »Wer auch immer Du bist, wenn Du in die glückselige Ruhe eintreten willst und so zusammen mit Christus ewigen Frieden genießen willst, vernimm die Worte Gottes und folge ihnen unbedingt. Solang Du also das Geschenk des Lebens hast, lerne zu sterben. Der Tod ist ein Übergang zum Leben, wenn Du an Ihn glaubst, der aus Liebe zu uns den Tod auf sich nahm.«⁷ Auch bei diesen sechs Zeilen handelt es sich um ein Zitat, das, wie schon die anfängliche Wendung an den Leser beziehungsweise Betrachter (*quisquis es ...*) erweist, gattungsspezifisch ist: Es stammt aus der Epitaphinschrift des 1534 verstorbenen Kölner Domkapitulars Arnold Haldrein alias Arnold von Wesel (Arnoldus Haldrenius oder Vesaliensis) – das steinerne Epitaph ist im Kölner Dom in situ erhalten; als bildliche Darstellung zeigt es Christus in Gethsemane. Der Text der Inschrift war längst in gedruckter Form verfügbar, unter anderem in »De scriptoribus ecclesiasticis« von Johannes Trithemius und Balthazar Werlinus, Köln 1546, S. 437. Arnold von Wesel war Autor diverser antiprotestantischer Schriften, unter anderem einer Invektive gegen Melanchthon.⁸ Von ihm stammt auch eine Verteidigung des kirchlichen Heiligenkults, »De Veneratione, invocatione, et reliquiis Sanctorum, brevis assertio«. Allerdings zeigt die Aufforderung »Lerne zu sterben« (*disce mori*) zugleich humanistisches Substrat, da es sich hierbei um ein berühmtes Motiv Senecas (zum Beispiel *tota vita descendum est mori*: »De brevitae vitae«, Kap. 7) handelt.

Theodericus Buhmeigerius Sacrorum Canonum Doctor
Decanus Marie & Curie Archiepiscopalis Moguntinensis sigillifer.



in matriculam olim celeberrime huius universitatis inscripti sunt: sub Recto-
ratu Venerandi atq; eximij Dni Theoderici Buhmeigeris

Sacrorum Canonum Doctoris Decani Collegiate Ecclesie Beate Marie Virginis Erfordien. Curieq; Archiepiscopalis Moguntinen. Item in Erfordia Sigilliferi &c. Qui die Sancti luce Evangeliste Anno Christi sup seculum mil

Abb. 4 · Theodor Buhmeiger als Rektor der Universität Erfurt in Verehrung der Madonna, 1568, Miniatur im Matrikelbuch der Universität Erfurt, Stadtarchiv Erfurt

Der sechszeilige Text in der rechten Spalte lautet übersetzt: »Sein Lob verweile ständig in unserem Munde, mit Stimme und Geist zugleich wollen wir Ihn preisen. Was wir sind, verdanken wir ganz Ihm, er ist unser Erschaffer, und durch Seine Hilfe bleiben wir am Leben. Wie wir selbst behandelt werden wollen, so sollen wir auch mit unseren Brüdern umgehen, so befiehlt es das heilige Gesetz.«⁹ Enthalten ist also ein Aufruf zum Lob Gottes als Schöpfer und Unterstützer der Menschen – ein so allgemeines Motiv, dass sich dafür keine genaue Textvorlage ausmachen lässt. Charakteristisch ist der Schluss, der auf den Beruf Buhmeigers hinweist, indem er die Formel »Was Du nicht willst, das man Dir tu ...« ausdrücklich als heiliges Gesetz (*lex sancta*) bezeichnet. Aber auch in diesem Fall ist angesichts der weiten Verbreitung des Motivs keine konkrete Quelle zu benennen. Die rechte Textspalte ist demnach das einzige Schriftelement, das – in unspektakulärem Latein – eigens für dieses Werk verfasst worden zu sein scheint.

Ikonografie

Einen ähnlich hohen Anteil »recyclten« Materials ergibt auch die Untersuchung von Ikonografie und Stil. In den Handbüchern und Übersichtswerken, die unser Bild überhaupt zur Kenntnis nehmen, wird das Sujet als »Gnadenstuhl« bezeichnet.¹⁰ Dieses Etikett ist nicht falsch, aber erläuterungsbedürftig: Als kunstgeschichtlicher Terminus wurde das Wort »Gnadenstuhl« erst im 19. Jahrhundert eingeführt.¹¹ Der damit bezeichnete, seit dem 12. Jahrhundert nachweisbare Bildtypus ist die am meisten verbreitete Darstellungsform der Trinität. Er verbindet den Gedanken der Dreifaltigkeit Gottes mit dem Erlösungswerk Christi und der Eucharistie. Textbezug in der Bibel ist unter anderem Johannes 1,18, wo die Rede vom »eingeborenen Sohn« ist, der »in des Vaters Schoß ist«. Auch die Seelen in Abrahams Schoß (gemäß der Lazarus-Geschichte in Lk. 16,19–31) mögen zum Assoziationsspektrum gehört haben.

Üblicherweise ist in der mittelalterlichen Ikonografie des Gnadenstuhls der frontal sitzende – thronende – Gottvater gezeigt, wie er mit beiden Händen den Querbalken des Kreuzes mit dem daran hängenden toten Christus hält: Gott präsentiert so den Menschen seinen Sohn als denjenigen, der für ihre Sünden am Kreuz gestorben ist.¹² Zwischen beiden schwebt die Geisttaube. Frühe Darstellungen finden sich vor allem in Handschriften. Die heutige Begriffs- und Bildpraxis kamen zu dieser Zeit allerdings noch nicht überein: Eigentlicher »Erfinder« des Wortes »Gnadenstuhl« war Martin Luther, der damit aber den goldenen Deckel der Bundeslade (Ex. 25,21) bezeichnete, den er als alttestamentliches Analogon zur christlichen Altarmensa verstand. Richtungweisend dafür dürfte seine Lektüre des Paulus gewesen sein, der im Brief an die Hebräer 4,16 Christus selbst einen »Thron der Gnade« (*thronos tes charitos/thronus gratiae*) nennt.¹³



Abb. 5 · Gnadenstuhl im Augustinusfenster der Augustinerkirche, Erfurt

Die Prominenz des Thronsitzes in vielen mittelalterlichen Darstellungen des Gnadenstuhls ist gleichwohl kaum zufällig, denn die visuelle Bezugsetzung von Gottesthron und christlichem Altar lag nahe. Wenn der Gnadenstuhl sich als ikonografisches Schema in frühen Tafelgemälden findet, dann vorzugsweise in solchen, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Altarretabel dienten, beispielsweise dem genannten Soester Retabel (heute in der Gemäldegalerie Berlin), in welchem – so Ulrich Söding¹⁴ – auch das gemalte Kreuz des Mittelbilds ein auf der Altarmensa stehendes Kreuz ersetzen konnte oder sollte. Entsprechend zeigt der »Gnadenstuhl« im Augustinusfenster der Erfurter Augustinerkirche (Abb. 5), auf dem Luthers Blick während seiner Zeit im Kloster nicht selten geruht haben mag, einen Gottesthron, der als Altartisch gestaltet ist (die Geisttaube ist hier übrigens viel prominenter als im Buhmeiger-Epitaph).¹⁵

Prinzipiell hielt sich die strenge Frontalität der mittelalterlichen Gnadenstuhl-Kompositionen noch bei Lucas Cranach d. Ä.,



Abb. 6 · Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Gnadenstuhl, um 1516, Schlosskirche Chemnitz

auch wenn das Ambiente nun, wie in der »Dreifaltigkeit« der Schlosskirche Chemnitz (Abb. 6), ein himmlischer Wolkenraum und kein angedeuteter Thronsaal war.¹⁶ Doch schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts bemühten sich andere Maler um Auflockerung des überlieferten Schemas, etwa im »Gnadenstuhl« des Merseburger Domschatzes, wo der thronende Gottvater, umgeben von Heiligen, das Kreuzifix nun schräg hält.¹⁷ Ohnehin hatte sich im 15. Jahrhundert längst eine Darstellungsvariante ergeben, in der – wohl in Analogie zur Pietà, dem Schmerz Marias um ihren Sohn – Gottvater nicht das Kreuz mit Christus, sondern den vom Kreuz abgenommenen Sohn selbst im Schoß hält. Zur Unterscheidung vom klassischen Gnadenstuhl hat François Boespflug hierfür den Begriff der »Compassio patris« geprägt.¹⁸ Beispiel sei das Mittelbild des Altarretabels von Jan Polack in der Münchner Blutenburg (1491): Das Gemälde zeigt eine Compassio, die so gestaltet ist, dass Christus, ausgezeichnet durch die Wunden der Kreuzigung, den Dornenkranz, aber auch einen

Heiligenschein, gekrümmt und geschunden auf dem Schoß des thronenden Gottvaters liegt. Auf Gottes rechter Schulter sitzt die Geisttaube. Begleitet ist die Dreifaltigkeit von vier Engeln; die zwei oberen halten beziehungsweise rafften den Vorhang des Thronbaldachins, der außen aus rotem Stoff, innen aber goldbestickt ist und so als goldene »Unterlage« der trinitarischen Gruppe zusätzlichen Nachdruck verleiht.¹⁹ Aber mit solchen Bildern wurde nur eine Kompositionsform weitergeführt, die schon früher entstanden war und etwa in der heute in der Eremitage St. Petersburg bewahrten »Compassio patris« des Meisters von Flémalle ihren Einsatz hatte, wo Gottvater, unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin thronend, seinen toten Sohn hält.²⁰ Der von Engeln ausgebreitete Mantel Gottes in diversen Gnadenstuhl- beziehungsweise Compassio-Darstellungen seit der Zeit um 1500 erscheint nicht zuletzt als Ersatz für das Hoheitszeichen solcher Thronbaldachine und deren seitlich geraffter beziehungsweise geöffneter Stoffbahnen.



Abb. 7 · Albrecht Dürer, *Compassio patris in Engelsgloriole*, 1511, Holzschnitt, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg



Abb. 8 · Lucas Cranach d. Ä., *Compassio patris in Engelsgloriole über Landschaft*, Gemälde, Kunsthalle Bremen

Im Œuvre von Albrecht Dürer gibt es bekanntlich beide Typen, den klassischen Gnadenstuhl und die *Compassio patris*: Ersteren im »Allerheiligenbild« (Landauer-Altar, Kunsthistorisches Museum, Wien), Letztere im Holzschnitt von 1511 (Abb. 7).²¹ Der von Engeln gehaltene Mantel Gottes diente dem Künstler in beiden Fällen als Inszenierungsmittel, um den entblößten, kraftlosen Leib des Schmerzensmanns darzubieten – dies weniger im Sinne eines feierlichen Vorweisens denn als Ansporn zum gefühlvollen Miterleben durch die Gläubigen, was wortwörtlich wie im übertragenen Sinn einer *Revelatio* gleichkam.²² Ähnlich wie Dürer integrierte auch Lucas Cranach d. Ä. in Darstellungen des Gnadenstuhls beziehungsweise der *Compassio patris* mehrfach Engel in Wolken (Engelsgloriole), die die Instrumente der Passion Christi vorzeigen (Abb. 8).²³ Solcher-

maßen gestaltete noch der in Weimar tätige Cranach-Schüler Peter Gottlandt Rodelstet eine »*Compassio patris*« in einem Epitaphgemälde aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ebenfalls alter Besitz des Erfurter Doms (Abb. 9).²⁴

Obwohl vertiefende Forschungen fehlen, war das Sujet des Gnadenstuhls nach Einsetzen der Reformation auch den Protestanten – und zwar eher den Fürsten als den Bürgern – gelegentliche Option für Altar- und Andachtsbilder,²⁵ außerdem für Schalldeckel von Kanzeln²⁶ und Medaillen.²⁷ Epitaphgemälde von Neugläubigen mit dieser Ikonografie sind seltener,²⁸ aber es finden sich einige Beispiele, zum Beispiel das Bild für den unter anderem in Kaiser Karls V. Eroberung von Tunis verdienten, 1540 verstorbenen Soldaten Andreas Specht in der evangelischen Stadtkirche von Schleusingen



Abb. 9 · Peter Gottlandt Rodelstet, Compassio patris in Engelsgloriole mit knienden Stiftern (Abraham Steiner und Frau) in Landschaft, Gemälde, Dom St. Marien, Erfurt



Abb. 10 · Unbekannter Maler, Epitaph des Andreas Specht, um 1540, Gemälde, Heiligkreuzkirche, Schleusingen

(Abb. 10).²⁹ Gleichwohl werden auch beim Gnadenstuhl-Thema die theologischen Unstimmigkeiten der Zeit deutlich, etwa in der nachträglichen Überarbeitung von Lucas Cranachs komplexem vorreformatorischem Holzschnitt der »Himmelsleiter des heiligen Bonaventura« (Abb. 11). Aus der ersten Fassung des Drucks, der in der oberen Hälfte als Endpunkt der Leiter ein Medaillon aufweist, das eine Trinität in der Art einer Compassio patris enthält, sind, wie Sebass gezeigt hat, Beschriftungen entfernt beziehungsweise lutherisch verändert worden. Nach diesem Eingriff wurde nicht mehr die für Luther inakzeptable Vorstellung eines »Aufstiegs« des Menschen auf Tugendstufen und durch gute Werke zu einem strafenden und belohnenden Gott versinnbildlicht, sondern, gemäß einer Umkehrung der Bewegungsrichtung, der Abstieg eines gnädigen und erlösenden Gottes zu den Menschen.³⁰

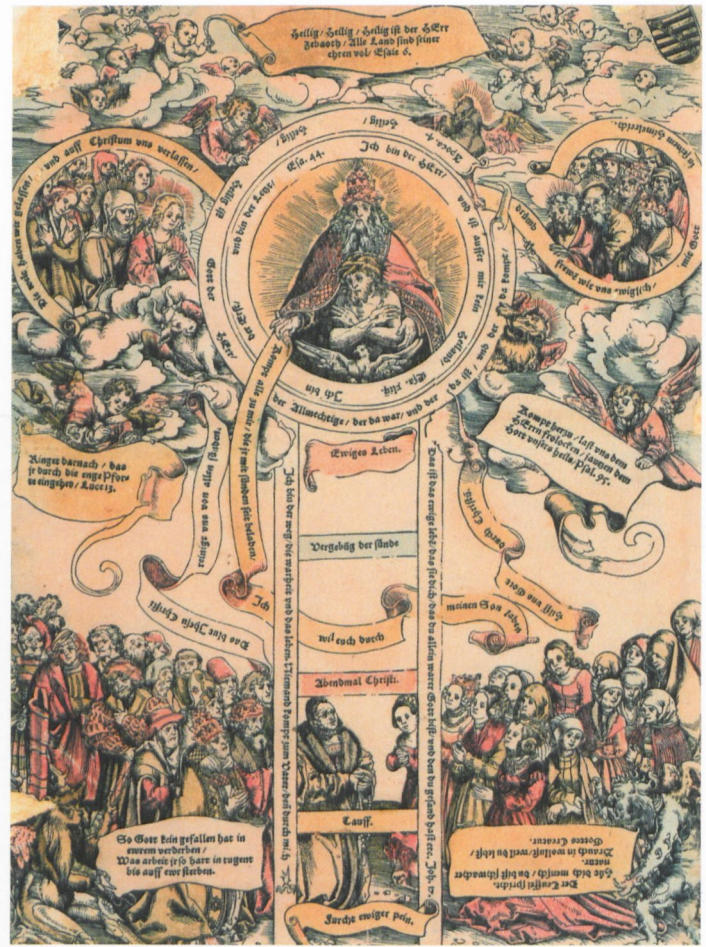


Abb. 11 · Lucas Cranach d. Ä., Himmelsleiter des heiligen Bonaventura, Holzschnitt, späterer Zustand, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha

Auch ein Bibelzitat im inneren Ring des Medaillons um die Trinität wurde entsprechend »reformiert«.³¹ Es ist erwägenswert, ob angesichts solcher visueller Argumentationen des Protestantismus der explizite Hinweis des Erfurter Epitaphs auf das »heilige Gesetz« (lex sancta) als katholische Positionsbestimmung anzusehen ist. Für einen solchen konfessionellen Standpunkt mag auch die Wahl des Zitats aus dem Epitaph des Arnold von Wesel sprechen, eines Autors, der sich früh für die altgläubige Seite engagiert hatte. Die Tatsache, dass eine Übersetzung von Notkers »Sequentia de S. Trinitate«, aus der das Epitaph ebenfalls zitiert, spätestens 1630 in einem evangelischen Gesangbuch zu finden war,³² drängt allerdings erneut zur Vorsicht bei dem Versuch, dem hier interessierenden Werk ausschließlich eine Funktion im interkonfessionellen Konflikt zuzuweisen.

Stil

Kompositorisch und stilistisch kann hingegen kaum Zweifel daran bestehen, dass der unbekannt Maler des Erfurter Bildes vor allem rezente Werke in protestantischem Auftrag vor Augen hatte, etwa den von Lucas Cranach d.J. und Werkstatt gelieferten Aufsatz (Abb. 12) des Altarbildes in der Schlosskirche von Augustusburg, der 1571 datiert ist (das Hauptbild des Retabels darunter zeigt Kurfürst August [1526 – 1586] und seine Frau Anna und deren Kinder betend unter dem Kreuzifix).³³ Besonders die in der Werkstatt des jüngeren Cranach gemalte, heute in Dresden bewahrte »Compassio patris« (Abb. 13), die vermutlich einst – ebenfalls als Aufsatz – den von August 1584 bestellten sogenannten Colditzer Herzaltar schmückte, ist stilistisch nahe am Buhmeiger-Epitaph, schließlich hat Gottvater dort einen ähnlich weit ausgebreiteten roten Mantel und gleichfalls einen »Wolkensitz«; auch hinterfängt ihn ein ähnliches gelbes Leuchten.³⁴ Zwar fehlen im Erfurter Bild Elemente wie die Engel mit den Instrumenten der Passion und stechen Besonderheiten wie die Zackenkrone Gottvaters sowie der hohe Schriftanteil heraus (letzterer Aspekt offenkundig ein Indiz für die beabsichtigte Nabsichtigkeit des Werkes). Doch könnte gerade das qualitativ beste Element des Erfurter Bildes, der Kopf Gottvaters (Abb. 14), nach einer Vorlage beziehungsweise Schablone aus der Cranach-Werkstatt gestaltet sein – was auch das Missverhältnis zu den Proportionen des Körpers Christi erklären würde.

Theodor Buhmeiger

Die besondere Erscheinungsform des Buhmeiger-Epitaphs hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit allerdings noch eine andere Ursache, die sich aus den persönlichen Umständen des in diesem Werk memorierten Kanonikers ergab: Buhmeiger starb hoch verschuldet. Das nach seinem Tod aufgenommene, im Erfurter Bistumsarchiv erhaltene Nachlassinventar führt nur wenige verwertbare Besitztümer, dafür aber einen Berg unbezahlter Rechnungen auf.³⁵ Es ist kaum denkbar, dass unter diesen Umständen Geld für die Anfertigung eines Epitaphs und noch dazu für eine hochklassige lateinische Ehreninschrift aufzutreiben war. Ebenso wenig ist anzunehmen, dass der Verstorbene in den Jahren zuvor die Mittel für die Bezahlung eines eigens zu diesem Zweck berufenen Künstlers hatte mobilisieren können. Auch das im selben Akt des Bistumsarchivs erhaltene, durch den Konkurs obsolet gewordene Testament des Kanonikus schweigt von einem solchen Bild oder Auftrag. Vielmehr scheint die Diözese Erfurt 1589 oder kurz danach zur Erinnerung an den langjährig um ihre Verwaltung verdienten Buh-



Abb. 12 · Lucas Cranach d.J., *Compassio patris* (Aufsatz eines Altarbildes), 1571, Gemälde, Schlosskirche Augustusburg

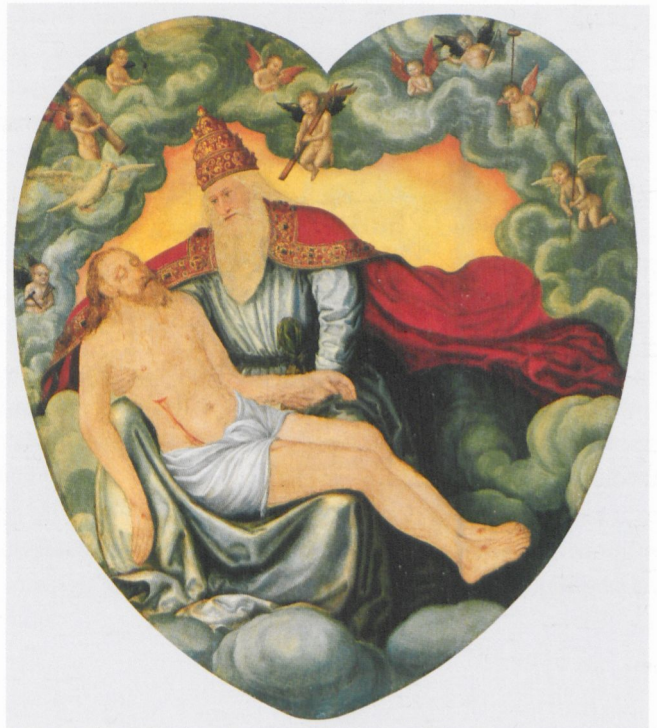


Abb. 13 · Lucas Cranach d.J. und Werkstatt, *Compassio patris*, wohl 1584, Gemälde, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Abb. 14 · Buhmeiger-Epitaph, Dom St. Marien, Erfurt, Detail:
Köpfe Gottvaters und Christi

meiger ein schon vorhandenes Gemälde adaptiert zu haben. Für eine solche Erklärung spricht, dass der untere Leinwandstreifen, in dem der »Stifter« und sein Wappen zu sehen sind, eine Anfügung ist, dieser Teil also erst für den neuen Zweck hinzugesetzt wurde. Alternativ ist zu erwägen, ob es sich bei dem wiederverwendeten Bild möglicherweise um eine Prozessionsfahne handelte. Da Quellen zeigen, dass die Prozessionen der Katholiken um den Erfurter Dom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beim protestantischen Rat der Stadt keineswegs auf Sympathie stießen,³⁶ könnte eine solche Zweitverwertung einer Prozessionsfahne nicht nur der Ersparnis gedient haben, sondern wohlkalkuliert gewesen sein, markierte gerade dieses Bild doch den Willen, den eigenen Glauben auch weiterhin öffentlich zu manifestieren. Obwohl sich diese These nicht beweisen lässt, ist aber doch wahrscheinlich, dass die Gestaltung des Buhmeiger-Epitaphs in der Form der konvexen Pfeilerbilder des Erfurter Doms aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts schon wegen des formalen Traditionsbezugs auf eine ähnliche Manifestation angelegt gewesen ist: Es reihte sich ein.

Anmerkungen

Für Hilfestellung danke ich Falko Bornschein, Verena Friedrich, Michael Matscha, Josef Pilvousek und Susanne Wegmann.

- 1 Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen, Bd. 1: Die Stadt Erfurt, Teil 1: Dom, Severikirche, Peterskloster, Zitadelle, bearb. von Karl Becker, Margarethe Bückner, Ernst Haetge und Lisa Schürenberg, Burg 1929, S. 280–281, Nr. 71. Im Erfurter Bistumsarchiv sind Dokumente aus dem Jahr 1829 über Restaurierungsarbeiten an Bild und Rahmen erhalten, die Stanislaus von Pereira in diesem Jahr ausführte (»Der Rahmen ist auch aufzufrischen und mit Firnis zu überziehen, auch die Schrift herzustellen«; Hinweis F. Bornschein).
- 2 Eine wissenschaftliche Biografie zu Buhmeiger scheint nicht zu existieren. Vgl. aber Weissenborn, Hermann: Acten der Erfurter Universität. Teil II, Halle 1884 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, Bd. 8,2), S. 418; Kleineidam, Erich: Universitas Studii Erfordensis, Überblick über die Geschichte der Universität Erfurt, Teil III: Die Zeit der Reformation und Gegenreformation 1521–1632, Leipzig 2. Aufl. 1983 (Erfurter Theologische Studien, Bd. 42), S. 90, 92, 94, 99, 105/106, 114–117, 146/147, 150, 155, 178, 186 und 294, außerdem Pilvousek, Josef: Die Prälaten des Kollegiatstiftes St. Marien in Erfurt von 1400–1555, Leipzig 1988 (Erfurter Theologische Studien, Bd. 55), S. 40, 59, 66, 141, 146, 186 und 271.
- 3 Matrikelbuch, fol. 36. Der unbekannte Buchmaler kommt aus stilistischen Gründen kaum als Verfasser des Pfeilerbilds im Erfurter Dom infrage.
- 4 Zu nennen sind die in diesem Detail ähnliche »Compassio Patris« von Georg Pencz im Warschauer Nationalmuseum und ein ebenfalls dem Pencz-Kreis nahestehendes Bild im Darmstädter Landesmuseum (Beeh, Wolfgang: Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 211) sowie die »Heilige Dreifaltigkeit von České Budějovice« des Meisters der Žebráker Beweinung, die Peter Kováč 1996 in einem Aufsatz kontextualisierte: www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-svata-trojice-z-ceskych-budejovic-mist-ra-zebrackeho-oplakavani [14.5.2015]. Was Gemälde des späteren 16. Jahrhunderts betrifft, weist v. a. der »Gnadenstuhl« in der Celler Schlosskapelle (vgl. Anm. 25) eine ähnliche »ostensio« der Seitenwunde Christi durch Gottvater auf. Abgesehen davon zeigt Christus als Schmerzensmann in zahlreichen Darstellungen des Spätmittelalters (z. B. in einem Kupferstich des Meisters ES) selbst auf seine Seitenwunde. Dies gilt auch für Christus in Bildern der Gregorsmesse, nicht zuletzt für das entsprechende Pfeilerbild im Erfurter Dom.
- 5 Im lateinischen Original (Kürzel aufgelöst): *Populum cunctum tu per te salva libera eripe et emunda te adoramus omnipotens tibi cantamus tibi laus et gloria per infinita saecula saeculorum / Benedicta sit semper sancta Trinitas Deitas scilicet unitas coequalis gloria. Pater, filius, sanctus Spiritus / adoranda Trinitas veneranda Vnitas, per Te sumus creati, vera aeternitas, per Te sumus redempti, summa Tu charitas.*
- 6 Dieselben Verse Notkers wurden verwendet für das Epitaph des Bürgermeisters Johann Schwartz von 1572, heute im Erzgebirgsmuseum Annaberg-Buchholz, dessen Trinitätsdarstellung aus dem entsprechenden Detail im Holzschnitt »Leiter des heiligen Bonaventura« von Lucas Cranach d. Ä. abgeleitet worden sein dürfte (vgl. Anm. 30); Abbildung des Epitaphgemäldes bei Schulze, Ingrid: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen, Bucha bei Jena 2004, S. 219.
- 7 Im lateinischen Original (Kürzel aufgelöst): *Quisquis es in requiem si vis intrare beatam / Atque ita cum Christo perpete pace frui / Verba Dei auscultes, eademque sequeis oportet, / Ergo dum datur hic vivere, discite mori. / Transitus ad vitam mors est, si credis in illum, / Qui mortem, nostri captus amore, tulit.*
- 8 Zu Arnold von Wesel vgl. Henze, Barbara: Haldrein v. Wesel, in: LThK 4, 1995, S. 1154–1155.
- 9 Im lateinischen Original (Kürzel aufgelöst): *Illius in nostro semper laus*

hereat ore./Voce animoque simul concelebremus eum./Quod sumus, hoc illi totum debemus, eodem/Vivimus autore, et pascimur eius ope./Quod nobis fieri cupimus, faciamus idipsum/Fratribus et nostris, lex ita sancta iubet. • **10** Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen, bearb. von Stephanie Eißing, Franz Jäger u. a., München 2. durchg. und erg. Aufl. 2003, S. 307 (dort auch noch die Datierung auf 1530/40). • **11** Vgl. Schiller, Gertrud: Ikonografie der christlichen Kunst, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, S. 233–237. • **12** Bzw. Gottvater nimmt zugleich auch das Altaropfer an, wird für mittelalterliche/altgläubige Bildformulare in dieser Ambivalenz gedeutet – insbesondere messtheologisch eine Betonung des Opfercharakters, was wiederum als Argumentation gegen die Lutheraner Sinn ergeben würde. Vgl. Krüger, Klaus: »Hoc est enim corpus meum. Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts«, in: Westfalen 80, 2002 (2005), S. 221–244 (Hinweis von S. Wegmann). • **13** Braunfels, Wolfgang: Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, S. 35–43. • **14** Söding, Ulrich: »Das Retabel mit dem Gnadenstuhl aus Soest in der Berliner Gemäldegalerie«, in: Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge. Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 5.–7.12.2002 veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster, vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster und der Fachhochschule Köln, hrsg. von Joachim Poeschke, Hermann Arnold, Manfred Luchterhand und Hans Portsteffen, Münster 2005 (Westfalen, Bd. 80, 2002), S. 155–206, hier: S. 170. • **15** Zum Erfurter Augustinusfenster vgl. Drachenberg, Erhard/Maercker, Karl-Joachim/Schmidt, Christa: Die mittelalterliche Glasmalerei in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt, Wien, Köln, Graz 1976 (Corpus Vitrearum Medii Aevi, DDR, Bd. 1, Teil 1), S. 213–234. • **16** Vgl. Böhlitz, Michael: »Altargemälde von Lucas Cranach dem Älteren, Lucas Cranach dem Jüngeren und ihren Schülern im Chemnitzer Raum«, in: Cranach. Gemälde aus Dresden, hrsg. von Harald Marx und Ingrid Mössinger, mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erarbeitet von Karin Kolb, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 2005/06, Köln 2005, S. 18–39, Tafel 2, S. 20. • **17** Vgl. Cottin, Markus: Der Merseburger Dom und seine Schätze, Petersberg 2006, S. 246–250. • **18** Boespflug, François: Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter, Paderborn 2001, bes. S. 98–101. • **19** Vgl. Schiller 1968 (wie Anm. 11), Abb. 784. • **20** Boespflug 2001 (wie Anm. 18), S. 86–95. • **21** Albrecht Dürer. Das druckgrafische Werk, Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München/Berlin 2002, S. 366–369, Kat.-Nr. 231. • **22** Albrecht Dürer. Das druckgrafische Werk 2002 (wie Anm. 21), S. 368. • **23** Z. B. in Cranachs »Heiliger Dreifaltigkeit in Engelsgloriole über Landschaft«, Bremer Kunsthalle, 1515–18. Auf der gläsernen Weltkugel sitzt die Geistaube. Es gibt zahlreiche Imitationen und Wiederholungen der Komposition, vgl. Cranach. Gemälde aus Dresden 2005 (wie Anm. 16), S. 366–371, Kat.-Nr. 27. • **24** Vgl. Kunstdenkmale der Provinz Sachsen 1929 (wie Anm. 1), S. 281–282. • **25** Vgl. die Darstellung des Gnadenstuhls an der Rückwand des Ziboriums über dem Herrschaftsstand des Herzogs in der Celler Schlosskapelle (1560/70er-Jahre), abgebildet in: Die Celler Schlosskapelle, hrsg. vom Residenzmuseum im Celler Schloss und der Landschaft des vormaligen Fürstentums Lüneburg, München 2012, S. 30. • **26** So in der Schlosskapelle von Augustusburg, vgl. Anm. 11. • **27** Hans Reinhart, Dreifaltigkeitsmedaille, 1544, im Auftrag (?) von Moritz von Sachsen, vgl. Steguweit, Wolfgang: »Ein Höhepunkt in der Medaillenkunst der deutschen Renaissance: Die Dreifaltigkeitsmedaille von Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581)«, in: MuenzenRevue 12, 2012, S. 141–147, [15.5.2015]. • **28** Balthasar Mentz, Syntagma Epitaphiorum, Magdeburg 1604, Bd. I, XX, erwähnt eine gemalte Gedächtnis-

tafel für Ernst und Caspar von Wettin (gest. 1586) in der Schlosskirche Wittenberg mit einer Darstellung der Trinität, die laut Doreen Zerbe (Reformation der Memoria. Denkmale in der Stadtkirche Wittenberg als Zeugnisse lutherischer Memorialkultur im 16. Jahrhundert, Leipzig 2013, S. 285/286) als Gnadenstuhl zu denken ist. Zum Epitaph des Bürgermeisters Johann Schwartz von 1572 im Erzgebirgsmuseum, Annaberg-Buchholz (vgl. oben unter Anm. 6), schreibt Zerbe S. 286, Anm. 1108, das Werk sei »weder aus der Werkstatt Lucas Cranach d. J. noch ist es einer lutherischen Frömmigkeit verhaftet«. • **29** Für den Hinweis auf dieses Bild danke ich Verena Friedrich. Die Inschrift des Bildes lautet: »O got du heilige/triualtikeit bis mir armen/sunder genedich amen/Ach bit got auch/fur ich arme[n]/knecht. Angehängte Inschrifttafel: Anno dm. M. 540 [vier als halbe acht] uf den tag pauli einsidel ist der erbar vnd ehrvest Anderes Specht der keiserlicher Magestat vnd anderer her/in mancherlei cristlicher nacia[n] hauptma[nn] als in eroberung der stat Bam belegeru[n]g Neapolis in hispanien sardinen vn[d]/anderen löblichen ortenn vnd vmb seiner erlichen thatenn willenn von keiserliche magestat zw ritter geschlagen zw thunis in affrica auch sonsten eines/kristlichen miltenn gotsforchtigen vorstands vnnd eins zeitlichen erberenn wesens gewesen. Inn des hochgebornnen Fürstenn vnnd hern hernn/Wilhelms grauen vnnd hern zw hennennbergs dienstenn mit cristlichem vorstand vnd ennde in gott verschiedenn alhie begraben dem gott geeinn sey/amen amen amen«. • **30** Sebass, Gottfried: Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lukas Cranach d. Ä. Zur Reformation eines Holzschnitts, Heidelberg 1985 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 1985, 4); Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Ausst.-Kat. Herzogliches Museum Gotha und Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, Heidelberg 2015, S. 138–143, Kat. Nr. 25–28. • **31** Sebass 1985 (wie Anm. 30), S. 53: Die Mahnung Dtn. 32,39 (Ich bin der anfang vnd das End. Sehent das ich allein vnd kein ander got sey dan ich) im ersten Zustand des Cranach-Holzschnitts weicht Esa. 43,11 Ich bin der Herr/vnd ist avsser mir kein Heiland, um im Sinne Luthers »auf diese Weise die Einheit von alttestamentlichem Gott und Christus hervorzuheben« und so den Rettergott des Alten Testaments und den Heiland Christus als vollständig kompatibel zu präsentieren – ein Austausch von Bibelziten, der nebenbei wohl auch das trinitarische Prinzip der Einheit in der Dreiheit stärker herausarbeiten sollte; dies übrigens ganz im Sinne Luthers, der 1535 in seinem »Sermon auf das Fest der Heiligen Dreifaltigkeit« gefordert hatte, dass man nicht einen Klumpen oder nur eine Person daraus mache (zit. nach Zerbe 2013 [wie Anm. 28], S. 284). • **32** Ernewertes Gesangbuch/D. Mar. Luther, Lüneburg 1630, S. 150/151, Hinweis von S. Wegmann. • **33** Abgebildet in: Cranach. Gemälde aus Dresden 2005 (wie Anm. 16), S. 375, Kat.-Nr. 171. • **34** Cranach. Gemälde aus Dresden 2005 (wie Anm. 16), S. 372–376, Kat.-Nr. 28. • **35** Bistumsarchiv Erfurt, Geistliches Gericht Erfurt, älterer Bestand, III E3/57: Tax[at]io valoris omnium bonorum quondam Doctoris Theodori Buhmeyeri Decani dum vixit Beatae Mariae et Sigilliferi Erfordia. • **36** Vgl. Meisner, Joachim: Nachreformatorische katholische Frömmigkeitsformen in Erfurt, Leipzig 1971, S. 101–105. Tatsächlich scheint Buhmeier eher auf die Vermeidung offener Konfrontationen bedacht gewesen zu sein und verzichtete 1578 sogar auf eine explizite Unterstützung des Stifts für die von protestantischer Seite angefeindete (Volks-)Fronleichnamsprozession durch den Brühl. 1579 ließ er ein Brettertor an den Domstufen errichten, das den freien Zugang zu den Kavaten des Doms verschloss. Protestierende Bürger rissen das Tor wieder ab. Die Strategie einer Selbsteinmauerung der Stiftsgeistlichkeit hatte angesichts der Ankunft der Jesuiten in Erfurt ohnehin keine Zukunft – vgl. den Beitrag von Sebastian Holzbrecher im vorliegenden Band.