

Die Werke der Friedemann-Werkstatt in der Erfurter Kaufmannskirche und ihre Bedeutung als Medien

Die geschlossene Chorausstattung der Kaufmannskirche weist einige Besonderheiten auf, die es genauer in den Blick zu nehmen gilt. Denn das Besondere hinsichtlich ihrer medialen Wirkung verdankt die Ausstattung weniger jenen Ähnlichkeiten, wie typologischen oder stilistischen Aspekten, die sich im Bezug zu anderen Räumen und Kunstwerken vergleichen und bewerten lassen. Vielmehr offenbaren sich in dem Ensemble zusätzliche Sinnebenen in dem, wie einerseits die Werke sich vom Typischen und Gebräuchlichen unterscheiden, andererseits in der Besonderheit ihrer Bezugnahme untereinander und darüber hinaus durch ihre Stellung im Kontext einer innerstädtischen Kunstproduktion und Bilderführung.

Daß die Kaufmannskirche mit ihrem Hochaltar, der Kanzel und dem Taufstein über qualitätvolle, liturgische Prinzipalstücke verfügt, ist zunächst keine Besonderheit.¹ Daß dieses Ausstattungsensemble aber als Einheit im Chorraum der Kaufmannskirche zusammensteht, ist zumindest schon erwähnenswert. Auf diese Weise entstand eine ungewöhnliche Konzentration liturgischer Stücke, damit auch ihrer sakralen Inhalte und der sakramentalen Handlungen.² Doch was macht das Ensemble darüber hinaus so besonders?

Etwas Besonderes ist die Einheitlichkeit der Ausstattung. Diese Einheitlichkeit beruht darauf, daß die Stücke untereinander sowohl in der jeweiligen Form, in ihrem Stil als auch in ihren Funktionen offensichtlich in Beziehung stehen, d. h. auch aufeinander Bezug nehmen. Anhand von fünf Aspekten läßt sich dies verdeutlichen, wobei sich zeigen wird – und das ist wohl die größte Besonderheit –, daß die Werke deutlich über sich hinausweisen, sie mehr sind als ein in sich abgeschlossenes Gesamtkunstwerk. Um dies zu sehen, wird es mehrfach notwendig sein, über den Rand des Kaufmannskirchenchores hinauszuschauen.

¹ Zum Bestand der Ausstattung und der Würdigung zuletzt Peter Poscharsky: *Stellungnahme zur Notwendigkeit der Restaurierung des Altares in der Kaufmannskirche zu Erfurt und enger Zusammengehörigkeit von Altar, Kanzel und Taufstein*. Erlangen 2011; Thomas M. Austel: *Die reformatorische Ikonographie des Manierismus in der Ausstattung aus der Werkstatt der Erfurter Meister Hans Friedemann der Ältere und der Jüngere in der Kaufmannskirche am Anger Erfurt (1598-1625)*. Dokumentation und Aufgabenbeschreibung. Typoskript Pfarrarchiv der Kaufmannsgemeinde. Erfurt 2011.

² Stefan Bürger: *Die Chorausstattung der Erfurter Kaufmannskirche – Deutungsmöglichkeiten vor dem Hintergrund einer bikonfessionellen Sakraltopographie der Stadt*. In: *Kontroverse und Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts*. Hgg. von Eckhard Leuschner, Falko Bornschein u. Kai Uwe Schierz. Dresden 2015, S. 217-237.

I Die Einheit als Werkzusammenhang

Nicht selten wurden nach der Reformation mittelalterliche Hauptaltäre, Kanzeln und Taufsteine weiterverwendet, zumindest dann, wenn ihr ikonographisches Programm – z. B. Kreuzigungsaltäre oder Passionszyklen – halbwegs mit der neuen Glaubenslehre in Einklang stand. Vermutlich hatte auch die Kaufmannskirche an einigen Stücken festgehalten. Doch für die Kirche war folgenreich, daß am 30. Dezember 1594 das steinerne Chorgewölbe einstürzte und die Hauptausrüstung der Kirche zerstörte. So tragisch dies war, bot sich doch eine gute Gelegenheit, alle Prinzipalstücke neu anfertigen zu lassen. Bei der Neugestaltung mußte man keine Rücksicht auf einen älteren Bestand nehmen. Dieser gestalterische Freiraum, den Werkzusammenhang völlig neu zu entwickeln, war zweifellos ein Umstand, der das Kaufmannskirchen-Ensemble von vielen anderen Pfarrkirchenausstattungen unterscheidet. Die gestalterische Einheit ist also eine erste Besonderheit.

II Die Einheit als künstlerischer Auftrag

Die Einheitlichkeit der Werke beruht darauf, daß die Aufträge für alle drei Stücke einer Werkstatt übertragen wurden. Hans Friedemann d. Ä. und seine Mitarbeiter, darunter dessen Sohn Hans Friedemann d. J., schufen nacheinander die neuen Ausstattungsstücke: die Kanzel bis zum Jahre 1598, die Taufe bis 1608 und den Altar bis 1625 (Abb. 1). Die Auftragsvergabe an die Friedemannwerkstatt könnte mehrere Ursachen gehabt haben. Zum einen gehörte die Familie Friedemann zur Kaufmannsgemeinde. Zum anderen war sie die künstlerisch führende, wohl auch leistungsfähigste Werkstatt, um einen solchen Großauftrag zu realisieren. Zum dritten ist festzuhalten, daß die Stücke über den Zeitraum einer Generation hinweg gefertigt wurden, die Werke gestaffelt, somit nicht in einem Zug neu entstanden. Dies war möglicherweise notwendig, um die erheblichen Geldmittel über längere Zeiträume einwerben und bereitstellen zu können. So sehr wie auf die Ähnlichkeiten und die Einheitlichkeit des Werkzusammenhangs hingewiesen werden kann, so deutlich lassen sich aber auch formale Unterschiede finden und benennen.

Stilistische Veränderungen sind spätestens am Altar festzustellen. Der Altar gilt als ein Übergangswerk zwischen später, manierierter Renaissance und frühem Barock. Die Werke lassen so einen stilistischen Reifeprozess, eine Entwicklung des Zeitstils erkennen. Ebenso könnten aber auch die Formveränderungen als Ausdruck unterschiedlicher Personalstile beurteilt werden, denn die Werke stammen nicht aus einer Hand, sondern wurden durch Hans Friedemann d. Ä., Hans Friedemann d. J. und weitere Werkstattangehörige geschaffen. Da Hans Friedemann d. Ä. vor 1605 verstarb, lag bereits die Herstellung der Taufe in der Verantwortung des Sohnes. Das Meister-Schüler-Verhältnis von Vater und Sohn könnte die Ursache für die Stilunterschiede gewesen sein.



Abb. 1 Kaufmannskirche Erfurt, Hochaltar

Allerdings fällt auf, daß über diese zeitliche Distanz hinweg die Werke formal recht einheitlich wirken. Dabei besticht insbesondere aus der räumlichen Distanz das ausgewogene Verhältnis von Architektur und Skulptur, von Fläche und Raum, die Ausgewogenheit von Plastizität und Farbigkeit, u. v. m. Insofern ist zu fragen, ob das Ensemble als Werkeinheit beauftragt und entworfen worden war, und am ursprünglichen Plan vielleicht auf Wunsch der Gemeinde über die Jahre festgehalten wurde. Wenn dem so war, dann könnten Unterschiede auch auf absichtliche, leicht differierende Stilmodi zurückzuführen sein, um die Werke aus der Entfernung als einheitlich erscheinen zu lassen. Dafür wurden die Kanzelformen im Nahbereich zum Betrachter kleinteiliger und schärfer herausgearbeitet, dagegen die Dekorationen des Altares etwas fleischiger und kräftiger, um aus der Ferne mit der Kanzel zu harmonieren.

Die Frage, ob die Formunterschiede zwischen Kanzel und Altar über Zeitstil, Personalstil oder Stilmodi zu erklären sind, ist nicht leicht zu beantworten. Am Taufstein fällt auf, daß der Fuß einfach gestaltet und mit einem Flächenornament überzogen wurde. Nur die sitzenden Propheten lassen das Werk plastisch erscheinen. Dagegen ist die Architektur der Kuppel raumbildend und kräftiger, aber ohne an die barocke Fülle des Altares heranzureichen. Bedeutet dies, daß sich ein Übergang im Zeitstil im Werk der Taufe bemerkbar macht? Oder wurde der Fuß noch vor 1605 durch den Vater Hans Friedemann d. Ä. begonnen und der Aufsatz durch seinen Sohn gefertigt, wobei die Fuge den Personalstilwechsel markieren würde? Oder sind die Formunterschiede bewußt gewählte Formmodi, um zwei separate Bildräume, die irdische Zone mit den Propheten von der Himmelskuppel mit den Engeln, besser zu trennen?

Für eine solche Wahl der Stilmodi spricht erstens, daß der zwischen 1585 und 1587 für den Dom gefertigte Taufstein mit kraftvoll bewegten, „barockeren“ Formen gestaltet wurde.³ Zweitens spricht dafür, daß die Trennung zwischen den zwei Teilen der Kaufmännertaufe weniger stark ist, als es auf den ersten Blick scheint: Bemerkenswert ist nämlich die Beobachtung, daß die lederartig wirkenden Laschen am Schaft ringsum bereits mit dem Fuß gefertigt wurden.⁴ Die Kuppel erscheint dadurch als an dem Fuß befestigt, ein Detail, welches sich nur über eine Konzeption des Werkes als Einheit erklären läßt. Denn offensichtlich war beabsichtigt, über dem erdverbundenen Fuß einen scheinbar schwebenden Bildkörper zu schaffen. Diese Beobachtung leitet unmittelbar zum Hauptteil über und der Frage, wie die Bildräume der einzelnen Werke und des Ensembles möglicherweise zu lesen und zu deuten sind.

³ Alfred Overmann: Der Taufstein im Erfurter Dom. In: Ders.: Aus Erfurts alter Zeit. Gesammelte Aufsätze zur Erfurter Kulturgeschichte. Erfurt 1948, S. 72-74.

⁴ Vergleichbare Laschen mit einer ähnlichen ikonographischen Intention finden sich im Deckengewölbe der vatikanischen Stanza di Eliodoro.

III Die Einheit als narrativer Bildraum

Der Aufbau des Taufsteins in der Kaufmannskirche offenbart im Vergleich zur Taufe im Dom eine weitere Besonderheit. Die Taufe des Domes wurde unten mit vier sitzenden Evangelisten, der obere Teil mit Tugendallegorien ausgestattet: Die Ikonographie verfolgt vergleichsweise plakativ einen Wahrheits- und Moralan-spruch, der über den Ort hinausweist. Das Evangelium erfüllt sich für jeden bei der Taufe mit der Aufnahme in die Christengemeinschaft. Anders ist dies bei der Taufe der Kaufmannskirche. Die Propheten und Engel mit ihren Marterwerkzeu-gen spannen einen zeitlich-narrativen Bogen vom Alten zum Neuen Testament bis hin zur Taufe in der Gegenwart. Dabei stellt vor allem die für ein Taufbecken ungewöhnliche Ikonographie der Passion etwas Besonderes dar.⁵ Der Inhalt be-schränkt sich eben nicht auf den Akt der Taufe, auch nicht auf den Taufstein als Bildwerk, sondern dehnt seine Geschichte auf die beiden anderen Ausstattungs-stücke aus. Kapitel für Kapitel wurde die Erzählung im Chor ausformuliert. Um diese zu lesen, ist sowohl die Reihenfolge ihrer Entstehung als auch ihre Anord-nung im Raum zu berücksichtigen.

Auffallend ist, daß nicht zuerst der Altar als sakramentaler Ort des Chores ge-fertigt wurde, sondern die Kanzel (Abb. 2). Dies unterstreicht die herausgehobene Bedeutung der Predigt. Als die Kanzel gefertigt wurde, fehlte dem Chorraum wo-möglich jegliches Bildprogramm. Es bestand anscheinend der Wunsch, bereits mit großem Bildreichtum Inhalte in epischer Breite anzubieten und didaktisch fa-cettenreich zu verweben, in einer Art, die sonst für Altäre typisch ist.

Beginnend mit dem Aufbau der Kanzel verbindet sich auf einmalige Weise die schrittweise Herstellungsgeschichte der Werke mit den Zeitverläufen und Erzähl-strängen der biblischen Überlieferung zu einer fortgeschriebenen Erzählung, so wie sich in einem Buch eine Geschichte Kapitel für Kapitel aufbaut und auf eine Pointe hinwirkt.

Am Anfang göttlichen Handelns steht die Schöpfung. Auf diesem Fundament steht das erste Menschenpaar: Adam und Eva. Mit ihnen beginnt das Alte Testa-ment ebenso wie das Menschsein und damit auch der Stammbaum aus dem Kö-nige, Maria und Christus hervorgehen. In den Brüstungsfeldern setzt sich die Er-zählung fort: Mose tritt als erster Hirte auf und erscheint hier nicht als Heiliger und Richter, sondern als Überbringer der Gesetze. Der Prophet Jesaja besitzt eine Doppelrolle: Zum einen beschreibt er die Wurzel Jesse als Geschlecht Davids, zum anderen weissagt er die Passion Christi. Johannes tritt als Täufer und Zeuge Jesu auf und Paulus wiederum als Zeuge und Predigender der Schrift. Paulus lei-tete die frühen Gemeinden an und gilt als Vorbild für alle gegenwärtigen und künftigen Prediger auf der Kanzel. Die Christusfigur bildet das Scharnier aller Erzählstränge und Zeitebenen. Sie verbindet die biblische Vergangenheit mit der biblischen Gegenwart der Passion. Die Figur verweist zugleich auf die Zukunft und Ewigkeit des Auferstandenen. Und sie vergegenwärtigt zu jeder Zeit aufs

⁵ In Werkverwandtschaft, die Form als auch die Inhalte betreffend, steht der Taufstein in der Reglerkirche in Erfurt.



Abb. 2 Kaufmannskirche Erfurt, Kanzel

Neue die Gnade Gottes. D. h.: Die Bildinhalte sind multiperspektivisch angelegt, was sie von anderen Kanzelikonographien der Zeit deutlich unterscheidet.

Besonders sichtbar wird dies im Vergleich zur ebenfalls aus der Friedemann-Werkstatt stammenden Kanzel in der Severikirche.⁶ Sie entstand nach 1576.

Großer Wert wurde auf den architektonischen Aufbau des Bildwerks gelegt. Über einem Kandelaberpfosten beginnt am Kanzelkelch die antikische Architektur der Hauptordnung. Geschweifte Konsolen leiten zu den Postamenten der korinthischen Säulen über. Die Säulen tragen ein Gebälk. Pilaster und Nischen bilden die Architektur zweiter Ordnung. Die Formen basieren zum Teil auf Kupferstich-Vorlagen des Niederländers Hans Vredeman de Vries. Dessen 1577 erschienenes Werk *Architectura oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius* war eine wichtige Grundlage der fortgeschrittenen Renaissancearchitektur. Bemerkenswert sind die fein ziselierten Manschetten der Säulenschäfte. Während die Vorlagen der *Architectvra* solche feinen Dekore noch nicht zeigen, sind die Kupferstiche von Hans Vredeman de Vries, die er in *Das ander Buch, gemacht auff zwey Colonnen, Corinthia und Composita* 1581 in Antwerpen veröffentlichte, deutlich detaillierter. Sollten diese sich als Vorlagen erweisen, wäre die Severikanzel in die 1580er Jahre zu datieren und würde damit zeitlich dichter an die Kanzel der Kaufmannskirche heranrücken.

Die Severikanzel weist eine deutlich einfachere Ikonographie auf. An der Brüstung befanden sich einst die vier Kirchenväter als Autoritäten der Schriftauslegung. Bemerkenswert ist hier die Figur des Christus in der Rast, die das Leiden Christi zum zentralen Thema erhebt. Dies wird in der Doppelfunktion von Kanzel und Epitaph verständlich, denn das Andachtsbild wird durch das Stifterehepaar Heinrich und Katharina Ruchter verehrt. Katharina Ruchter ließ nach dem Tod ihres Mannes 1576 das Werk wohl durch Hans Friedemann d. Ä. anfertigen. Die Ikonographie, einschließlich der Engel mit den Marterwerkzeugen und dem Gnadenstuhl auf dem Schalldeckel sind nicht primär gegenreformatorisch und wären so auch in einer lutherischen Kirche durchaus denkbar. Lediglich die Rosenkränze in den Händen der Betenden weisen auf eine katholische Frömmigkeitspraxis.

Die Kaufmänner-Kanzel wäre dagegen in einer katholischen Kirche undenkbar, wobei das Bildprogramm keineswegs auf Konfrontation zur Papstkirche angelegt war, sondern versuchte, an alten Bildgebrauch gewöhnte Betrachter für die neue Heilslehre zu gewinnen.

Der erzählerische Faden folgt der architektonischen Hauptordnung, beginnend im Fundament der Kanzelsäule. Adam und Eva verkörpern die Schöpfung, der Apfel gibt den Hinweis auf den Sündenfall. Die Nebensächlichkeitschlange, die als Attribut nur Evas linken Arm umschlingt, zeigt, daß nicht die Sünde zentraler Inhalt war. Es ging nicht um Strafe, um die Vertreibung aus dem Paradies als Auftakt weiterer Sündenfälle und letztlich um die Frage, mit welchem Recht die Kirche über Menschen richtet. Stattdessen stehen die Paradiesmenschen am Lebensbaum. In ihnen wurzelt die Geschichte der Menschen, des Heils und der

⁶ Edgar Lehmann/Ernst Schubert: Dom und Severikirche zu Erfurt. Leipzig 1988.

Gnade, historisch angelegt im Stammbaum Christi. Die Genealogie endet in der Marienfigur mit Kind. Die Madonnenfigur folgt den Bildkonzepten der alten Marienverehrung: Maria tritt als Gottesmutter und Himmelskönigin auf.

Im Unterschied zum Christus in der Rast der Severikanzel ist darüber hinaus der Christus der Kaufmännerkanzel nicht bloß als schlichtes Andachtsbild gemeint. In der Hauptachse des Bildaufbaus vom Christuskind ausgehend erscheint der Menschensohn eben auch als künftiger und ewiger Salvator, den vergangenen Kreuzestod und göttlichen Gnadenakt schon in sich tragend und verkörpernd. Der achteckige Schalldeckel faßt die Trinität, Vater, Sohn und Heiligen Geist in himmlischen Sphären ein. Von oben senkt sich dem Himmlischen Jerusalem gleich die Architektur herab. Sie wird durch die vier Evangelisten, die vier Kirchenväter und die Apostel als Hauptakteure der Civitas Dei bevölkert. Über allen erhebt sich Christus auf der Weltkugel in einem oktogonalen Tempietto.

Soweit einige Beobachtungen zur Ikonographie. Nun zu den Besonderheiten: Anders als in der Severikirche ist die Kanzel der Kaufmannskirche nicht komplett architektonisch durchgestaltet. Der Kanzelkelch weist unten keine architektonischen Elemente auf. Die Säulenordnung des Kanzelkorbs scheint frei zu schweben. In Severi bilden die Figurennischen und jene hinter den Säulen einen Zusammenhang, Haupt- und Nebenordnung sind verbunden. In der Kaufmännerkirche sind dagegen die Vorlagen hinter den Säulen mit Beschlagwerk ornamentiert und bilden mit den Frieszonen eher Bildrahmungen. Zudem verschleiern Kartuschen und Schleierbretter die Hauptlinien der Architektur. Und anders als an der Severikanzel rollen sich die Ornamente von den Architekturen ab. Dies könnte stilistisch als Manierismus des späten Hans Friedemann d. Ä. bewertet werden. Andererseits bewirkt gerade dieses Eigenleben und Auflösen des Architekturkorsetts eine bildräumliche Plastizität. Dieses Auflösen unterstützt jene Multiperspektivität des Bildprogramms. Und so wirkt die Architektur nicht wie in Severi von unten nach oben aufgebaut, sondern von oben her angeleitet, schwebend und für viele Bezüge anschlussfähig. Die Säulen fassen einen oktogonalen Raum ein. Dieser Raum ist Bildraum und Handlungsort des Predigers und somit auch ein Tabernakel zur Aufbewahrung des Wortes Gottes. Kanzel und Schalldeckel scheinen als Gehäuse vor dem Pfeiler zu schweben. Daß dieses Schweben als Handeln Gottes zentral ist und so gemeint war, erklärt sich durch eine Bildtafel der Treppenwange. Im Bild der Predigt schwebt die Kanzel im Kreis der Gemeinde (Abb. 3).

Insgesamt ist die Erzählung der Treppenwangenbilder bedeutsam. Die unteren Darstellungen beginnen mit der Schöpfung, Kreuzigung und Pfingstwunder. Sie folgen dem Dreiklang Vater, Sohn und heiliger Geist. Daß sich an die Passion nicht das Abendmahl anschließt, sondern das Bildfeld zur Predigt, muß erstaunen. Es erklärt sich wohl im Zeitkontext, denn vor dem Wissen um die Gnade allein durch den Glauben stand das Verstehen. Und die Lehren Luthers waren in Erfurt keinesfalls unangefochten gültig, und so stand die Vermittlung des neuen Bekenntnisses vor allem anderen. Und so folgte auch die Chorausstattung diesem Bedürfnis – weshalb auch zuerst die Kanzel vor Taufe und Altar errichtet wurde.



Abb. 3 Kaufmannskirche Erfurt, Darstellung der Predigt
an der Wange des Kanzelaufgangs

Daß dieser didaktische Zweck den Ausschlag gegeben haben dürfte, verdeutlicht die Architektur der Kanzelforte. Anders als am Kanzelkorb sind die Säulen der Türrahmung wohlproportioniert, der Architrav darüber unverkröpft, die Architektur insgesamt sehr ausgewogen. Die Architektur der Tür hebt die Bedeutung dieser Tür als Pforte hervor. Dabei ist es wichtig zu wissen, daß Architekturen drei Rollen übernehmen können: 1. die Architektur kann Räume bauen und Räume gestalten, 2. die Architektur kann Bilder rahmen oder sie kann 3. motivische Architektur in Bildern sein. Diese Differenzierung spielt an der Kaufmänner-Kanzel anscheinend eine große Rolle. So unterscheiden sich die Architekturen des Kanzelkorpus von denen der Tür hinsichtlich ihrer Bildfunktion: Die Säulenordnung der Tür ist Architektur, die Säulenstellung der Kanzelbrüstung rahmt Bildfelder ein und bildet selbst einen Bild- und Handlungsraum der oktogonalen Kanzel. Doch diese Rollen der Architektur sind nicht zu trennen. So schlägt bspw. die baukünstlerische Türarchitektur, die den Eingang architektonisch fest im Raum verortet, in eine symbolische Bildmotivik um, spätestens wenn der Prediger dieses Portal durchschreitet. Denn die Inschrift über der Tür weist auf jene motivische

Bedeutung der Pforte für den Gesamtzusammenhang. Die Inschrift lautet übersetzt: „Ich bin die Tür zu den Schafen.“ Und darüber hinaus rahmt die Architektur Bildfelder. Die Türfüllungen nehmen zwei Reliefs mit dem Gleichnis vom Guten Hirten auf: In Johannes 10, Vers 1, heißt es: „Wer in den Schafstall nicht durch die Tür hineingeht, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und Räuber“. Im unteren Relief dringen Räuber ein, während der Hirte wegschaut. Im oberen Relief führt der Herr die Schafe durch eine Tür in den Stall, dazu die Schrift: „Wer aber durch die Tür hineingeht, ist der Hirte der Schafe. [...] und die Schafe folgen ihm; denn sie kennen seine Stimme.“

Detailreich ist die Handlung. Sie zeigt nicht nur die Fürsorge des Hirten, sondern auch die Beteiligung aller. Viele Hände helfen, den Stall zu reparieren: Mörtelmischer, Träger, Maurer, Verputzer, Rohrschneider und Dachdecker machen das Haus des Herrn sicher. Dieses Mitwirken richtete sich anscheinend auf den Wunsch, den Chorraum der Kirche in Gemeinschaft wiederherzustellen. Die Kirche selbst war also wichtig. So erscheinen folgerichtig in den Bildhintergründen jeweils Stadtansichten mit Kirchen. Doch warum erhielten diese Kirchen keine Doppeltürme, um in Analogie zur Kaufmannskirche die Bedeutung dieses protestantischen Gotteshauses im Widerpart zum kurmainzischen Dom anzudeuten? Zweifellos stand die Kaufmannskirche als ehemalige Zinskirche des Mainzer Hofes und nunmehr eine der protestantischen Hauptkirchen der Stadt unter Druck.

Anders im Dom: Dort ist eine starke Eigenikonographie zu beobachten. Schon im Christophorusbild von 1499 präsentieren die stadtbildprägenden Domtürme die Gottesmutter und die Domheiligen Adolar und Eoban. Im Verlauf des konfessionellen Ringens verloren diese Heiligen an Kraft, und so wurde im benachbarten Epitaph der Familie von Weser die Domikonographie neu justiert. Die Ölbergszene war als Bildthema an vielen Kirchen der Stadt präsent, folgte hier konkret einem Kupferstich Albrecht Dürers von 1508. Ergänzt wurde die Szene um die markanten Dreiturmgruppen von Dom und Severi als augenscheinliche Analogien zur Kreuzgruppe der Richtstätte Golgatha. Die Kirchen werden durch Christus selbst herausgehoben. Im Stifterrelief darunter wird dies auf die Spitze getrieben, denn die Stifterfamilie verehrt keine Kreuzigungsszene, sondern kniet offenbar vor der Dombergkulisse nieder.

Diese sakraltopographische Lesart lässt sich am Taufgehäuse des Domes fortsetzen. Dort hält der hl. Adolar die Stadtkrone Erfurts in den Händen mit dem Titulus: *ERFORDIA CORONA MEA*. Damit wurde ein landesherrlicher Anspruch behauptet, der die gesamte Stadt und ihre Bevölkerung betraf bzw. betreffen sollte. Es ging um die zentrale Frage nach der Herrschaft und der rechtmäßigen Konfession. Doch wer besaß die Macht in der Stadt und durfte die Konfession bestimmen?

In der Machtfrage konnte die Kaufmannskirche nicht mitreden. Aber sie konnte nicht nur zeigen, wie die neue Heilslehre vor dem Hintergrund der Schrift zu verstehen ist, sondern auch, wie die neue Heilslehre vor dem Hintergrund der kirchenpolitischen Situation der Stadt zu verstehen sei. Auf die historische Situation wird unten noch eingegangen. Da nach dem Gewölbeeinsturz der Chorraum völlig

leer war, konnte wie erwähnt das erste Ausstattungsstück auf kein Programm aufbauen. Die Kanzel mußte als Bildretabel mehr aussagen und leisten, als gewöhnlich. Die Ikonographie operierte ganz offensichtlich mit geläufigen Bildvorstellungen, formte diese jedoch unter neuen erzählerischen Gesichtspunkten. Dabei mußte die Friedemannwerkstatt nichts frei erfinden, sondern konnte auf jüngst entwickelte und über Druckwerke vermittelte Bildkonzepte zurückgreifen. Da die Kanzel ursprünglich am Südgewände des Chorbogens stand, richtete sich der Blick des ersten Menschenpaares direkt an die Gemeinde. Das Paar war nicht mehr nur Teil des Schöpfungsaktes. Damit richtete es sich auch gegen das katholische Dogma einer nachträglich von Gott geschlossenen Ehe. Das Ehesakrament wurde konfessionell folgerichtig am Sakramentshaus im Erfurter Dom durch eine Eheschließung Adams mit Eva durch Gott veranschaulicht. Dieser sakramentale Akt legitimierte die Rolle der katholischen Kirche, weshalb Gottvater bezeichnenderweise eine Mitra erhielt. Eine solche Eheschließung des ersten Paares war angesichts der Erschaffung Evas aus Adam zu hinterfragen, und so stand in der Kaufmannskirche insbesondere die durch die Schöpfung gegebene natürliche Zusammengehörigkeit und Segnung des Paares im Vordergrund. Der aus ihrer Brust aufsteigende Lebensbaum geht in die Wurzel Jesse über und besitzt einen ikonographischen Vorläufer in der Wurzel-Jesse-Darstellung des Pfeilerbildes aus dem Jahre 1513, wiederum im Erfurter Dom.⁷ Dort richtet sich der Bildinhalt auf die Verehrung Mariens: Maria ragt als Himmelskönigin im Strahlenkranz hervor. Sie ist Zielpunkt der Verehrung. In der Wurzel-Jesse-Darstellung der Kanzel erscheint die Madonna dagegen kleinformatig, mit wenig Gold und Bedeutung. Auch wendet sie sich vom Betrachter ab, um sich einer direkten Verehrung zu entziehen.

Auch die Verknüpfung von Bildern und Bibelversen war ein Bildmittel beider Konfessionen. Nur waren Sinn und Zielrichtung oft verschieden. Während die Verse der Kaufmännerkanzel die Bildinhalte kommentieren, dienten sie am Sakramentshaus im Dom als Beweise. Im Unterschied zur Kanzel, die als Predigt- und Gnadenstuhl den Raum inhaltlich füllte, war das Sakramentshaus auf Legitimation, Frontalität und Konfrontation angelegt: Allein der Neubau eines Sakramentshauses nach dem Tridentinum von 1563 ist bemerkenswert. Dort war beschlossen worden, daß Sakramentstabernakel auf dem Altar stehen sollen. Nicht so im Dom: Dort werden die sieben Sakramente proklamiert. Den einzelnen Szenen wurden Versangaben beigegeben, so daß der Betrachter die Bibelstellen kennen oder nachlesen mußte. Sie richteten sich an ein intellektuelles Publikum, um es in die Disputation um die Bedeutung der Sakramente hineinzuziehen.

Während also die Dorausstattung dogmatische Positionen vertrat, stand bei der Ausstattung der Kaufmannskirche das Handeln im Vordergrund. Paulus, der Hirte der frühen christlichen Gemeinden, blickt vom Kanzelkorb auf die oberen Reliefs der Treppenwange: Sie zeigen das Anleiten der Gemeinde durch die Predigt und das Abendmahl in beiderlei Gestalt – mit Brot und Kelch.

⁷ Uwe Gast: Wurzel Jesse, Stammbaum Mariens, Verherrlichung der Immaculata – und Peter von Mainz. In: Kontroverse und Kompromiss (Anm. 2), S. 58-73.

Von unten beginnen die Wangenbilder gemäß den Artikeln des Glaubensbekenntnisses mit dem „Allmächtigen, dem Schöpfer des Himmels und der Erden“. Hauptfigur ist der Gott. Angesprochen wird der Betrachter allerdings durch Eva, während Adam schläft. Danach folgt die Kreuzigung. Der Bildaufbau wiederholt die Komposition des Schöpfungsbildes. Die eigentümlich nach links gewendete Eva findet nun ihre sinnvolle Entsprechung in Maria. An die Stelle von Adam und Lebensbaum treten die Schädelstätte und das Kreuz. Die Kreuzigung steht in katholischer Bildtradition. Das Passionsgeschehen bindet trotz unterschiedlicher Bekenntnisse beide Konfessionen aneinander. Die Maria-Johannes-Gruppe leitet zur folgenden Pflingstszene über, denn sie wiederholt sich dort in den knienden Figuren. Anstelle des Kreuzes schwebt in einem Strahlenkranz die sich leicht in Leserichtung nach rechts wendende Taube des Heiligen Geistes. Alle anderen gruppieren sich kreisförmig im Raum.

Diese Komposition wiederholt sich auch in der Predigt-darstellung. Das Geschehen erscheint in einem Kirchenraum mit gotischen Maßwerkfenstern, wie sie die Kaufmannskirche besitzt.

Im Altaraufbau dieser Szene wird die bisherige Erzählfolge in straffer und didaktisch sinnvoller Form wiederholt: die Triforienarchitektur im Flügelretabel verweist auf die Trinität bzw. die Dreiergruppen Gott-Adam-Eva und Christus-Maria-Johannes. Über allem thront die Kreuzigung. Darüber befindet sich ein Himmelsloch als Öffnung für den Heiligen Geist. Und auf der Altarmensa liegt das Buch zur Wortverkündigung. Die Abendmahlsdarstellung zeigt den Empfang des Sakramentes in beiderlei Gestalt, den Weg der Gläubigen zur ersten Station zum Empfang des Leibes Christi, auf der anderen Seite die Gabe des Kelches.

Zu erwähnen ist noch, daß die Handlungen der Kanzel nicht selbstbezogen blieben, sondern sich auf die im Chor bereits vorhandenen und nicht zerstörten Epitaphien ausweiteten, die hier allerdings nicht weiter in die Betrachtungen einbezogen werden, obschon sie ebenfalls interessante Bezüge aufweisen und offenbar auch in den medialen Kontext gehören.

Stattdessen wird hier die Erzählung an der Taufe fortgesetzt (Abb. 4). Vor 1605 war Hans Friedemann d. Ä. verstorben. Die Taufe von 1608 ist das erste von Hans Friedemann d. J. für die Kaufmannskirche geschaffene Werk. Trotz Meisterwechsel schließt der Taufstein programmatisch an die Kanzel an.



Abb. 4 Kaufmannskirche Erfurt, Taufstein

Um dies zu zeigen, ist es sinnvoll, sich nochmals die ältere Taufe im Dom anzuschauen. Die Taufe dort wurde gestalterisch vollständig in ein architektonisches Gerüst eingespannt (Abb. 5). Ganz anders die Taufe der Kaufmannskirche: Sie scheint auch architektonisch aufgebaut, doch ist bei genauerer Betrachtung genau das Gegenteil gemeint: Der Fuß ist geschwungen und architekturlos flächig dekoriert. Er schließt mit einem Wulstband ab. Die Kupa wurde dagegen mit eingewickelten Pilasterschäften gegliedert. Diese laufen unten in jenen lederartigen Laschen aus, die den oberen Aufbau an den unteren zu heften scheinen. Somit ist die Kupa als schwebende Sphäre zu deuten, getragen durch fliegende Engel. Dieses Schweben verbindet die Taufe mit der Kanzel. Während das Fundament, auf dem die Propheten sitzen, das Alte Testament verkörpert, wölbt sich über diesem die Botschaft der Evangelien – genau wie an der Kanzel.

S. 21–26.

² Hans Lohmeyer: Das Sakramental im Erlanger Dom. Seine Nutzung als Verkörperung des Sakraments. In: *Die Kunst der Gotik*, hrsg. v. Hans Lohmeyer, Bd. 1, S. 21–26.
³ Hans Lohmeyer: Die Taufe im Erlanger Dom. In: *Die Kunst der Gotik*, hrsg. v. Hans Lohmeyer, Bd. 1, S. 21–26.
⁴ Hans Lohmeyer: Die Taufe im Erlanger Dom. In: *Die Kunst der Gotik*, hrsg. v. Hans Lohmeyer, Bd. 1, S. 21–26.
⁵ Hans Lohmeyer: Die Taufe im Erlanger Dom. In: *Die Kunst der Gotik*, hrsg. v. Hans Lohmeyer, Bd. 1, S. 21–26.



Abb. 5 Dom St. Marien Erfurt, Taufstein

Und dieses Prinzip setzt sich fort: Der 1625 durch Hans Friedemann d. J und Paul Friedemann vollendete Altar folgt der Form spätmittelalterlicher Retabel.⁸ Das zentrale Bildfeld des Abendmahls wurde mit korinthischen Säulen eingefasst. Die Gliederung wiederholt die Architektur des Kanzelkorbes. Auch sie schwebt. Engel tragen zwei Konsolen, auf denen der Altaraufbau auflastet. Nur von weitem wirkt die Hauptzone des Retabels wie ein großes Triumphtor. Die Gesimsverkröpfungen zeigen an, wie weit der Aufbau nach vorn rückt. Gleichzeitig erhielt die Szene einen weit nach hinten gestaffelten Kastenraum.

Besonderheiten offenbaren sich im Vergleich zur Abendmahlsdarstellung des Sakramentshauses im Dom.⁹ Dort folgt die Komposition dem traditionellen Bild: In zentraler Position die Christus-Johannes-Gruppe, der Kreis der Apostel nun betont häufig mit Kelchen hantierend, während der Teller mit Brot lediglich präsentiert wird. In der Rückansicht Judas mit dem Geldbeutel. Christus reicht ihm das Brot und erkennt ihn bereits als künftigen Verräter. Er weist auf dessen Schuld hin, für den Bildbetrachter als Anklage deutbar. Die gesamte Gruppe ist auf das interne Handeln konzentriert, innerhalb des Bildraums und Bildrahmens.

Anders ist dies beim Abendmahl der Kaufmannskirche. Das Bild wird nicht nach vorn abgeschlossen: Der schreitende Apostel im Vordergrund scheint aus dem tiefen Bildraum durch den Bildrahmen in den Chorraum treten zu wollen. Die Aktionen am Tisch sind vielfältig, wobei das Brot eine zentrale Rolle spielt. Judas sitzt im Schatten des Bildraums. Nicht Christus sondern er selbst steckt sich das Brot in den Mund und trägt allein die Verantwortung für sein Handeln. Christus dagegen segnet und spricht: „Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.“

Bemerkenswert ist, daß trotz des frontalen Bildaufbaus die segnende Hand gedreht wurde. Damit wandelt sich der Segensgestus aus der Entfernung in einen Zeigegestus. Christus weist auf die Kreuzigung darüber und verbindet das letzte Mahl mit seinem Tod als Gnadenakt im Bild darüber. Diese Verbindung über die architektonische Zäsur hinweg wird durch mehrere Engel unterstützt. Auch das Kreuzigungsbild darüber erhielt eine zweite mustergültige Architektur. Die Säulenstellung ist etwas eingezogen und steht auf eigenen Konsolen. Sie bildet eine weitere schwebende Sphäre, flankiert von Engeln. Die vier Engel präsentieren die Passionswerkzeuge. Und sie schließen als Attikafiguren die untere Ordnung ab. Sie stehen vor der oberen Bildszene, erzeugen eine wichtige Grenze bzw. einen wichtigen Übergangsbereich zum Bildgeschehen der Kreuzigung. Die Kreuzigungsszene befindet sich nämlich bildräumlich hinter den Engeln, erscheint dadurch entrückter. Jedoch erscheint durch den einwirkenden Lichteinfall die Kreuz-

⁸ Der Erfurter Reformationsaltar. Der Altar der Erfurter Meister Friedemann in der Kaufmannskirche am Anger. Hg. von Thomas H. Austel. Berlin 2016; darin u. a. der Beitrag des Vf.: Der Altar als Teil der Chorausstattung der Erfurter Kaufmannskirche – Deutungsperspektiven, S. 21-26.

⁹ Bruno Löwenberg: Das Sakramentshaus im Erfurter Dom. Seine Bildfolge als Verkündigungsprogramm. In: Dienst der Vermittlung. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Philosophisch-Theologischen Studiums im Priesterseminar Erfurt. Hgg. von Wilhelm Ernst, Konrad Feiereis u. Fritz Hoffmann. Leipzig 1977 (Erfurter Theologische Studien, 37), S. 301-313.

zigung aufgrund ihrer freiräumlichen Körperlichkeit dem Betrachter besonders lebendig und nahe.

Die Kreuzigung folgt dem tradierten Bildschema. Während die Kreuzigung der Treppenwange als geschlossene theologische Position zu lesen ist, ist die Kreuzigung im Altar eine passionsgeschichtliche Erzählung. Ihre Handlungen spannen einen Bogen zwischen Himmel und Erde, verbinden Passion und künftige Offenbarung. Oben schließt ein horizontales Gebälk den Bildraum ab. Darüber öffnet sich die Vision des Jüngsten Gerichts: in einer wiederum unteren irdischen Zone mit gesprengtem Rundbogen, darüber schwebend der Regenbogen, der sich zwischen eine schwebende Tabernakelarchitektur spannt.

Dieser nunmehr bekannte Aufbau zwischen lastend-irdisch und schwebend-himmlich wiederholt sich in den Seiten des Altares. Die unteren, geschlossenen Bildfelder wurden mit den irdischen Stationen der Vita Christi gefüllt: mit der Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Taufe. Auffallend ist die Programmatik dahingehend, daß die Szenen viele Zeugen des Geschehens aufweisen. Bei der Verkündigung sind traditionell nur Erzengel Gabriel und Maria anwesend. Die Zeugenschaft übernimmt hier der seitlich stehende, weisende Matthäus aus der Gruppe der Evangelisten. In der Geburtsszene treten zwei Hirten als Anwesende auf. In der Tempelszene sind ohnehin viele Zeugen vorhanden; der Taufe wurde ein Engel beigegeben. Wie auf dem Abendmahlsbild der Treppenwange ist oberhalb des Altaretabels eine bildräumliche Öffnung des Himmels vorhanden. Dieses Öffnen wurde am Altar mehrfach und mit mehrdimensionaler Bedeutung ausgestattet.

Im linken Bildoval der Auferstehung fungiert die Öffnung als Blick in die Geschichte und als motivische Öffnung in den Himmel im Widerpart zum geöffneten Grab als Tor zur Hölle und Christi Höllenfahrt. Bemerkenswert ist dabei, wie durch das Überspielen des Bildrahmens dieser Raum sich in den gegenwärtigen Chor der Kirche hinein öffnet, die Handlung zum Betrachter hin stattfindet, der Eintritt in den Chor so als Durchschreiten eines Zeitfensters zu verstehen ist. Die Soldaten treten dafür aus dem Bild heraus. Die Figur hinter dem Grab schaut den Betrachter an und fordert zum Mithandeln auf.

Im rechten Bild wird diese Raumrichtung herumgedreht. Die Figuren treten nun in das Bildwerk ein und setzen die Handlung in den Altar hinein fort. Die Bildhandlung gibt vollständig den Blick auf den geöffneten Himmel frei. Mit der Himmelfahrt verläßt Christus den Bildraum und damit die Welt.

Doch so darf die Geschichte nicht enden. Deshalb weist der oberste Altaraufsatz wiederum eine Öffnung auf: ein gesprengter Rundbogengiebel mit stilisierter Wolkenornamentik als geöffneter Erdenkreis: Alle Seelen folgen der aufwärtsweisenden Bewegung des gefiederten Engelsflügels und fahren in den Himmel auf. Verdammte Seelen sind im protestantischen Programm nicht vorgesehen. Die Architektur nimmt dabei an der Handlung teil. Der gesamte Überbau – nicht Aufbau –, das Ziborium mit der Wiederkehr Christi als Himmelsfürst und Weltenrichter, schwebt völlig frei von oben herab. Christus kommt auf die Welt zurück. Jede architektonische Zone wird wiederum durch Engel getragen. Posaunen

künden das Kommen an. Links tritt Mose hinzu, rechts Johannes der Täufer. Sie bezeugen den Alten und Neuen Bund, verbunden durch den Regenbogen als Bundeszeichen, und fungieren wie schon an der Kanzel als Erzähler der gesamten Bildhandlung. Doch der Blick soll hier nicht auf die bildimmanenten Details gerichtet, sondern das Bildwerk über den eigenen Rahmen hinaus gedacht und in seiner Beziehung zum Bild- und Handlungsraum des Chores betrachtet werden.

IV Die Einheit als liturgischer Handlungsraum

Besonders im Vergleich zu den zeitgleichen Stücken des Domes sollte klar geworden sein, daß sich die Bildwerke der Kaufmannskirche durch eine besondere Intensität der Handlungen auszeichnen. Vieles davon ließe sich noch deutlich breiter ausführen. Aber dies steht hier nicht im Vordergrund, denn es geht darum, das Besondere hinsichtlich der Medialität herauszuarbeiten.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, noch einmal auf die siebeneckige Form der Taufe hinzuweisen. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, in welcher Weise an den oberen Ecken des Polygons die Kopfmasken appliziert wurden. Denn nur eine Ecke erhielt einen Löwenkopf. Löwenmasken treten häufig an Portalen auf. Würde diese Richtung weiterverfolgt, wäre der Löwe als Eingang in den Chor bzw. als Einstieg in das Bildprogramm zu verstehen, insbesondere dann, wenn der Löwenkopf auf das Kirchenschiff ausgerichtet würde. In dieser Art wurde die Taufe vor kurzem (2016) wieder im Chor der Kirche aufgestellt. Vom Schiff aus besaß die Taufe einen eigenen Schauwert vor dem Altar, besonders in der Zeit, bevor das Retabel aufgerichtet wurde. Indem man eine Ecke auf den Betrachter ausrichtete, vermied man, daß sich eine Schauseite ausbildete. Statt dessen teilt eine Polygonkante den Raum und leitet den Betrachter um das Bildwerk herum. Dieser Anleitung sollte der Betrachter folgen und in den Chor hineinlaufen. Dafür wurde der Betrachter vor dem Chorbogen von der Kanzel angesprochen und durch die Schrittstellung Adam und Evas unmißverständlich zur Bewegung aufgefordert. Betrat der Betrachter den Chorraum, was für die Liturgie des Abendmahls vorgesehen war, dann lief der Gläubige auf das Taufbecken zu. Der Löwe markierte in einer zweiten Raumbene eine weitere Schwellensituation. Entgegen der üblichen Bewegung lief der Betrachter wohl gegen den Uhrzeigersinn zum Altar, nahm am Abendmahl teil, bevor er den Chorraum verließ.

Dieser Bewegung folgt auch das Bildprogramm: Die Engel halten die Arma Christi in jener Reihenfolge, in der Christus die Stationen seines Kreuzweges durchlitt. Diese Bewegung um den Taufstein bei gleichzeitiger Imagination der Passion vollzogen die Gläubigen immer dann, wenn sie zum Abendmahl gingen. So zeigt es die vierte Bildtafel der Kanzelwange: Eintreten in den Chorraum, linke Station mit dem Leib, rechte Station mit Blut Christi und Verlassen des Chores. Nahe am Altar, dort wo eventuell der Gläubige auf den Empfang des Abendmahls zu warten hatte, befindet sich am Kupperand zudem ein Schweiß Tuch der Veronika mit dem wahren Antlitz Christi. Die sitzenden Propheten nehmen an dieser

Bewegung nicht teil. Sie sind aber nicht passiv: So schaut Ezechiel nach Osten betend zum Altar hinauf. Auf der Polygonseite, die zum einstigen Ort der Kanzel ausgerichtet war, liest Joel aus der Schrift vor. Neben ihm sitzt Amos. Beide zusammen besetzen eine Schauseite des Taufsteins zur Gemeinde hin. Amos wendet sich Joel zu bzw. lauscht in Richtung Kanzel. Kanzel, Taufe und Altar – Verkündigung, Bund und Gnade – standen so in Verbindung bzw. ordneten die Handlungs- und Bewegungsabläufe. In der Achse des Chorraumes waren Taufe und Altar als sakramentale Orte besonders hervorgehoben. Der Chor bildete für die Bewegungen und sakramentalen Handlungen einen angemessenen und angehobenen Bühnenraum.

Eine solche Disposition wäre in katholischen Kirchen nicht vorstellbar. Wie im Dom und in Severi wurden oftmals die Nordwestjoche der Kirchenschiffe als Taufkapellen ausgestaltet. Allerdings war man bemüht, der Taufe vor anderen Sakramenten einen hohen Stellenwert einzuräumen. Dafür erhielten die Taufsteine der Severikirche (von 1467) und des Domes (1597) aufwendige Gehäuse als Schautribünen. Für das Taufgehäuse des Domes schuf Hieronymus Preußner abweichend vom Oktagon der Taufe einen sechseckigen Aufbau. Damit war es möglich, eine axiale Schauseite für das Gehäuseportal und den darüber thronenden Salvator mundi auszubilden. Nach Süden richtete sich dagegen eine Ecke, keine Schauseite. Da die ionischen Säulen winklig zueinander stehen, vermeiden sie die Ausbildung einer flächigen Frontfassade. Die reich ornamentierten Schleierbretter und vor allem die a-tektonische Gehäusekuppel sollen bewirken, daß der Aufbau als aus dem geöffneten Himmelsgewölbe herabschwebend erscheint. Als Himmelsarchitektur senkt sie sich auf den Tempietto herab. Als Akteure blicken aus den Toren der Himmelsstadt der hl. Martin, Bonifatius, Adolar, Eoban und der Mainzer Erzbischof. Die Phalanx lokaler Heiliger und die Überwältigungsstrategie des Bauwerks ringen offenkundig um die Bedeutung des katholischen Vermittlungsanspruchs in der Welt und des Erzbischofs in der Stadt. Letztlich ging es um die Frage, wer in der Stadt die Pfarrstellen besetzen darf: der Bischof oder Stadtrat bzw. die Gemeinde.

Diesem mit künstlerischen Mitteln ausgetragenen Kampf um Macht entzieht sich der Taufstein der Kaufmannskirche. Er bildet eher ein konfessionelles Zentrum, ein still bewegtes Monument, um Glauben anzuregen und im Kirchenraum anzuleiten. Allerdings entstand später mit dem Altar ein Überbau, der dem Taufort eine völlig neue Fassung verlieh, die sich dem räumlichen und inhaltlichen Bildverständnis nach mit dem Domgehäuse vergleichen läßt.

V Schluß: Die Einheit des Chorensembles als protestantisches Monument

Deutlich sollte geworden sein, welche medialen Spannungen es gab, beispielsweise zwischen dem eher dogmatischen, den Betrachter konfrontierenden Bildprogramm des Domes, und dem eher nach innen gerichteten, Handlungen begleitenden Ensemble der Kaufmannskirche.

Dies wirft die Frage auf, warum nicht versucht wurde, die Bildwerke politisch zu instrumentalisieren, um die neuen konfessionellen Standorte abzusichern? Um dies zu klären, sind kurz die historischen Umstände einzubeziehen: Die Erfurter Stadtbürgerschaft war um 1600 in einer schlechten Lage. Im Mittelalter war es der Stadt gelungen, viele Privilegien und Rechte zu erwerben. Hatte die Stadt zu Anfang noch eine Pfalz besessen und unter kaiserlichem Schutz gestanden, waren sukzessive die Reichsmacht schmaler, die Vogteirechte geringer, dagegen der landesherrliche Einfluß des Mainzer Erzbischofs stärker geworden. Im Gegenzug sicherte sich seit dem 13. Jahrhundert die Stadt kommunale Rechte, konnte auch Reichslehen oder im Landgrafentum Thüringen gelegenen Landbesitz erwerben und trat bald selbst als Territorialmacht auf. Burgen sicherten die Handelswege und bildeten einen Schutzwall, um nach innen die städtische Macht gegen den Mainzer Hof abzusichern. Der Umstand, nicht reichsunmittelbar zu sein, stellte im Verlauf des Mittelalters durchaus eine eigene Freiheit dar, weshalb Erfurt vergleichsweise selbstbestimmt agieren konnte. Diese Entledigung von externer Territorialherrschaft, die nicht auf rechtlicher Freiheit beruhte, rächte sich im Zuge der Reformation. Da die Wahl der Konfession durch die rechtmäßigen Territorialherren bestimmt wurde, hatte nun der nominelle Landesherr in der Stadt das Sagen.

Allerdings gab die mächtige Bürgerschaft ihre Stadt keinesfalls dem Erzbischof freimütig preis, sondern nutzte die neue Konfession auch als Mittel, um alte Ansprüche zu behaupten. Die Stadtgemeinden öffneten sich dem Protestantismus, um sich Patronatsrechte anzueignen. Ungünstig war, daß Anfang des 16. Jahrhunderts die Stadt zahlungsunfähig war, sie keine finanziellen und militärischen Mittel besaß, um ihre Ansprüche abzusichern. Insofern sah die Stadt einen Ausweg darin, sich der Schutzmacht der Wettiner zu unterstellen. Die Ernestiner waren die Herren des umgebenen Territorialfürstentums und Anführer des Schmalkaldischen Bundes. Immerhin gelang es der Stadt bereits 1530, mit dem Hammelburger Vertrag einen eigenen, innerstädtischen Religionsfrieden auszuhandeln. Die Akzeptanz beider Konfessionen wurde zugesichert, die Kirchen der Stadt aufgeteilt und den Bewohnern freigestellt, sich konfessionell zu entscheiden oder gar beide Angebote zu nutzen. Als im Jahre 1547 die wettinische Schutzmacht bei Mühlberg militärisch unterlag und die Ernestiner ihre Kurwürde und Führungsrolle verloren, betraf dies auch Erfurt. Die Spannungssituation führte dazu, daß nach dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 eine starke landesherrliche Hand fehlte, um die Situation zu konsolidieren und das religiöse Leben auch dauerhaft zu befrieden. So blieben aufgrund des territorialherrschaftlichen Ringens auch die konfessionellen Spannungen im städtischen Miteinander präsent. Hinsichtlich der Möglichkeiten, die Reformation für territorialpolitische Herrschaftsaneignungen zu nutzen, steht Erfurt als Verlierer der Geschichte da. Die Stadt stand vor der Herausforderung, beiden Konfessionen in ihren Mauern Raum und Geltung einzuräumen. Dies führt zu der Frage, ob diese historisch seltene Situation Niederschlag in der Kaufmannskirche gefunden hat. An drei Aspekten lässt sich dies m. E. festmachen:

1. Ist die Stiftungs- und Werkgeschichte zu berücksichtigen: Die Stücke wurden nicht vom Rat oder dergleichen finanziert. Laut Inschrift stiftete der Glockengießer Melchior Möhring die Kanzel. Eine Privatstiftung bot, wie an der Severikanzel zu sehen, die Möglichkeit, sich als Stifter Heil zu sichern. Das Ehepaar Ruchter hatte davon reichlich Gebrauch gemacht. Das Nichtvorhandensein einer solchen Stifterrepräsentation an der Kanzel macht deutlich, in welcher Weise hier die evangelische Glaubenslehre als Grundlage der christlichen Gemeinschaft im Vordergrund stand, nicht das private Seelenheil einzelner. Die Reinheit der konfessionellen Bildsprache, die Unterdrückung herrschaftlicher Heraldik, der Verzicht auf stadtpolitische Polemik, das Fehlen zeittypischer Gewänder, läßt das Ensemble als protestantisches Monument wirken.

2. Es ist doch eine Ausnahme auszumachen. In wortwörtlicher Weise fällt ein Bildelement aus dem Rahmen: Hinter den Schächern der Kreuzigung wurden Bretter in den Bildhintergrund eingefügt.¹⁰ Beide Bretter wurden figürlich bemalt: Rechts ein geharnischter Ritter, links zwei Reiter, einer von ihnen mit hermelinbesetztem Mantel. Es ist möglich, daß hier auf subtile Weise ein weltlicher Herrscher ins Bildprogramm eingebaut wurde. Dabei könnte es sich entweder um den sächsischen Herzog als Schutzherr der Stadt und Zeuge der Passion handeln, oder vielleicht auch um den Mainzer Erzbischof als Kurfürst, als neuer Machthaber, als jener, der den Befehl gab, Christus erneut ans Kreuz zu schlagen. Die Anordnung der Fürstenfigur auf der Seite des guten Schächers läßt allerdings die zweite Lesart als eher unwahrscheinlich erscheinen. Hinsichtlich dieser Beobachtung ist darauf hinzuweisen, daß eine solche hintergründige und im wahrsten Sinne recht platte Bildinformation keine mediale Kraft entfalten konnte, auch keine gesellschaftliche Relevanz und nachhaltige Wirkung, um auf diesem Wege der jungen Konfession am Ort Sicherheit und Stabilität zu verleihen.

Dies gelang auf anderem Wege: Und so ist 3. auf den besonderen Kunstwert des Ensembles hinzuweisen. Nicht erst im 16. Jahrhundert hatte sich Kunst und Kunstfertigkeit als probates Mittel erwiesen, um gesellschaftliche Positionen auszuhandeln. Daß aber das Sammeln von Kunst nicht mehr nur in Kirchenschätzen und Heilumskammern stattfand, sondern vorzugsweise in privaten Sammlungen und Kunstkammern, zeigt, in welcher gewandelten Auffassung die Kunst selbst einen neuen Wert repräsentierte. Die Wahl, die künstlerisch fähige Friedemannwerkstatt zu beauftragen, muß als ein wichtiges Moment gewürdigt werden. Damit wandelte sich der liturgische Chor zugleich zu einem künstlerischen Raum, mit eigenem und erhabenem Schauwert. Dies machte die Werke im einzelnen, aber auch den kunstvoll gefaßten Chorraum als präziöses Gefäß im Ganzen, und alle darin eingeschlossenen protestantischen Inhalte gewissermaßen unantastbar und über die Zeiten stabil. Diese Unvergänglichkeit der Kunst und ihr Vermögen, neue Werte darzustellen und zu transzendieren, läßt bis heute das Ensemble als kraftvolles Monument erscheinen, mit der Möglichkeit, es als besonderes Zeugnis protestantischer Raum- und Erzählkunst wahrzunehmen.

¹⁰ Ob diese Bretter erst nachträglich 1671 im Zuge der Faßmalerei durch Michael Kesweiß eingefügt wurden, wäre zu prüfen.