

Der Altar als Teil der Chorausstattung der Erfurter Kaufmannskirche – Deutungsperspektiven

Stefan Bürger

»Altar, Kanzel und Taufstein der Kaufmannskirche bilden eine weit über Erfurt hinaus hochbedeutsame künstlerische, ikonografische und in ihren Aussagen sich ergänzende Einheit.«³⁰ Diese Einschätzung von 2011 charakterisiert die aktuelle Auffassung vom Wert des künstlerischen Ensembles im Selbstbild der lutherischen Gemeinde. Allerdings wurde im zitierten Text diese These nicht weiter ausgeführt, letztlich weil eine über den Ort hinausgehende Relevanz zunächst deswegen attestiert werden sollte, um finanzielle Fördermittel einzuwerben, da die Ausstattungseinheit »gepflegt und in ihrem ursprünglichen Zusammenhang unbedingt wiederhergestellt werden« müsse.³¹ Da das Ensemble tatsächlich deutlich über den Sakralraum hinausgehende Bezüge hat, wurden erhebliche Geldmittel eingeworben, mit deren Hilfe die Einzelstücke restauriert werden konnten, sodass sich heute nicht nur ihr künstlerischer Wert, sondern auch ihr inhaltlicher Sinn leichter offenbart als noch vor Kurzem.

Der folgende Beitrag möchte einigen dieser Zusammenhänge nachgehen.³² Hierfür bieten sich verschiedene Ansätze an: Zum einen könnte das Œuvre der Erfurter Künstlerfamilie Friedemann beziehungsweise ihrer Werkstatt herausgearbeitet werden, die dieses Ensemble und weitere Stücke in Erfurt und an anderen Orten fertigten: nachweislich Kanzel, Taufstein, Altar und Epitaphien der Kaufmannskirche, den Taufstein und am Rande auch das zugeschriebene Sakramentshaus im Dom, die Severikanzel, etliche Epitaphien und so weiter.³³ Zum anderen ließen sich gestalterische Transferprozesse aufdecken, das heißt die spätestens mit der Drucktechnik rapide angewachsenen Medien, die den Künstlern zur Verfügung standen, um Formen zu studieren, nachzubilden und neu zu kombinieren.³⁴ Mit diesen gestalterischen Synthesen prägten die Künstler jenen »Manierismus« als Stil im Übergang zum Barock, der sich einer kanonischen Gestaltauffassung, wie wir sie beispielsweise für die vermeintlich verbindliche vitruvianische Form- und Proportionslehre antiker Architekturen veranschlagen, entzieht. Allerdings war die Bedeutung der verwendeten Modelle und Stilmittel bei der Erschaffung der Werke nur eine Ebene des Gestalterischen. Insbesondere bei jenen Werken, die für den unmittelbaren liturgischen Gebrauch bestimmt waren, blieben die ikonografischen Inhalte bestimmend. Insofern standen die Architekturformen im Dienste einer beabsichtigten Aussage: Und in der Zeit konfessioneller Auseinandersetzungen stand diese keinesfalls fest, sondern war einem permanenten Bedeutungswandel unterzogen. Insofern ließen sich die Werke auch im Spannungsgefüge der reformatorischen Entwicklungen im Entstehen jener durch die lutherische Lehre geprägten Bilderfindungen untersuchen.

Unabhängig von diesen kunst- und kulturgeschichtlichen Hauptsträngen sind jedoch für das Ensemble der Kaufmannskirche weitere Zusammenhänge bestimmend. So ist

einerseits die besondere Situation zu berücksichtigen, dass sich die Bürger der Stadt und mit ihnen die Gemeinde der Kaufmannskirche im Widerstreit zum Landesherrn bereits ab den 1520er Jahren der lutherischen Lehre anschlossen.³⁵ Andererseits war für die Kirche folgenreich, dass sie durch den Einsturz des gotischen Chorgewölbes am 30. Dezember 1594 ihre Hauptausrüstung verlor, nunmehr eine Neuanfertigung aller liturgischen Prinzipalstücke notwendig war. Dies bedeutet, dass keine älteren Teile sinnvoll in die Ausstattung integriert werden mussten, sondern programmatisch von Neuem begonnen werden konnte.³⁶ Dabei ist ebenso zu berücksichtigen, dass nicht alle Werke auf einen Schlag finanziert und gefertigt werden konnten, sondern die Ausstattung schrittweise auch ein sinnvolles Anwachsen von Inhalten erfuhr. Mit einer solchen Neuschöpfung und Sinnstiftung war es möglich, auf die jeweils zeitlich bedingten Bedürfnisse zu reagieren. Dieser Aspekt eröffnet einen weiteren Kontext, nämlich die Frage, inwiefern das Programm auf spezifische konfessionelle Bewegungen reagierte, die das Leben der städtischen Gemeinschaft bestimmten. Hierfür ist die ebenfalls selten eintretende Situation zu bedenken, dass eine protestantische Stadtgemeinde sich in einer unmittelbaren Konkurrenzsituation zum katholischen Stadtherrn, hier dem Mainzer Erzbischof, befand. Die ungewöhnliche Konstellation bedingte auch über den Augsburger Religionsfrieden von 1555 hinaus, dass es nicht aufgrund einer landesherrlich durchgesetzten Konfession zu einer Konsolidierung und Befriedung des religiösen Lebens kam, sondern die konfessionellen Spannungen weiterhin im städtischen Miteinander präsent blieben. So hat man die Glaubensspaltung sakraltopografisch ausgetragen und wurden die Kirchen als Medien dogmatischer Lehrvorstellungen aufgerüstet. Innerhalb der Stadt Erfurt fällt diesbezüglich dem Ausstattungsemble der Kaufmannskirche zweifellos eine herausgehobene Rolle zu.

Als Teil der Ausstattung folgt der 1625 durch Hans Friedemann d. J. und Paul Friedemann vollendete Altar nur der groben Kontur nach einem spätmittelalterlichen Retabel.³⁷ Wie auch der Altar im Abendmahlsrelief der Kanzeltreppenwange nimmt der architektonische Aufbau beziehungsweise die Breitenverteilung der Bildfelder offensichtlich Bezug auf die Maßhaltung der Maßwerkfenster. Das Scheitelfenster hinterfängt die lichte Szene der Kreuzigung und macht sie schon von Weitem sichtbar.

Diese gute Fernwirkung wird auch erstmals durch das kräftige, fleischige Roll- und Knorpelwerk unterstützt. Stilistisch wird dies allgemein als frühbarocke Formentwicklung gewürdigt.³⁸ Diesbezüglich wäre zu fragen, ob die aufquellende, dynamisierte Ornamentik im Zusammenspiel mit den intensiven Bewegungen des Bildpersonals nicht einen Modus darstellt: Sollte an der Kanzel die Handlung des Predigers, das Sprechen des Wortes, den liturgischen Ort bestimmen, so war es sinnvoll, die Eigendynamik der Kanzel als beteiligtes Bildwerk zurückzunehmen und deshalb im Aufbau strenger zu belassen. Insgesamt ist zu bemerken, dass gerade dadurch aus der Ferne betrachtet die beiden Werke harmonisch zusammenwirken. Diesbezüglich wirkt der Altar als Handlungsort zwar statisch gefestigt, jedoch bringen das Bildprogramm und die vollzogenen Handlungen genügend Bewegungen ein, um eine angemessene Wirkung zu erzielen. Insofern wären beide Werke weniger im Stil, mehr dem Handlungsort gemäß im Modus unterschiedlich. Glaubhaft wird dieser Modusunterschied



am Taufbecken: Der irdene Fuß ist flächig und ruhig strukturiert (Renaissance?), der schwebende Kelch dagegen überbordend und bewegt (Frühbarock?). Einen Stilbruch oder -wechsel in der Fuge beider Teile festzumachen, wäre wohl überzogen. Dass dieser dynamische Modus offensichtlich später zum künstlerischen Hauptausdrucksmittel avancierte und einen eigenen Stil prägte, steht auf einem anderen Blatt.

Der klaren architektonischen Ordnung folgend ist die durch korinthische Säulen eingefasste Abendmahlsszene als zentrale Aussage herausgestellt. Die Gliederung wiederholt die Architektur des Kanzelkorbs. Auch sie schwebt. Während die Mensa fest auf der Erde steht, wirkt die Predella wie jene mit fliegenden Engelsköpfen besetzten Schleierbretter der Kanzelbrüstung. Engel tragen zwei frei schwingende Konsolen, auf denen der gesamte Altaraufbau auflastet.

Nur von Weitem wirkt die Hauptzone des Retabels wie ein großes Triumphtor. Die Gesimsverkröpfungen zeigen an, dass die Mittelszene im Aufbau weit nach vorn rückt, dabei gleichzeitig der vielfigurigen Szene ein sehr tiefer, nach hinten gestaffelter Kastenraum bereitgestellt wird. Im Relief findet nur scheinbar alles in einer Ebene statt.

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

Anders beim Abendmahl der Kaufmannskirche (siehe Seite 65): Der schreitende Apostel im Vordergrund scheint aus dem Bildrahmen treten zu wollen. Eine kleine Konsole fängt seine Bewegung auf. Die raumfassende Hintergrundarchitektur mit dem geöffneten Vorhang imaginiert eine noch weitere Öffnung des Raums nach hinten. Die Aktionen am Tisch sind vielfältig, wobei nunmehr das Brot eine zentrale Rolle spielt. Judas sitzt in der Schattenseite des Bildraums. Nicht Christus reicht ihm das Brot. Er steckt es sich selbst in den Mund und trägt daher allein die Verantwortung für sein künftiges Handeln.

Christus spricht: »Das ist mein Leib. Das ist mein Blut« (Mt. 26,26ff.). So steht es in fünf Sprachen im Titulus der Predella.³⁹ Bemerkenswert ist, dass trotz der Frontalität des Bildaufbaus die segnende Hand Christi gedreht wurde. Damit wandelt sich der Segens-beziehungsweise Sprechgestus aus der Entfernung in einen Zeigegestus, der das Mahl mit dem Tod als Gnadenakt im Bild darüber verbindet.⁴⁰ Die Verbindung über die architektonische Zäsur wird durch mehrere Engel unterstützt. Die Kreuzigungsszene (siehe Seite 75) erhielt eine zweite mustergültige Architekturfassung. Sie bildet keine Superposition über der unteren, ist etwas eingezogen und durch eigene Konsolen unterfangen, als eigene schwebende Sphäre ausgebildet. Die Positionen oberhalb der unteren Säulenstellung werden durch Engel besetzt, die die Passionswerkzeuge zum Zeichen des Sieges über Sünde und Tod präsentieren. Sie schließen wie eine fassadenbekrönende Figurenattika die Gebälkzone der unteren Ordnung ab, schaffen aber eine weitere maßgebliche Verbindung zur Kreuzigung. Die Raumanordnung der Kreuzigungsszene befindet sich dahinter, erscheint dadurch entrückter, wird aber durch die von hinten hindurchwirkende Lichtregie dem Betrachter nahegebracht. Um die Hinterleuchtung der Schächer zu mildern, wurden die seitlichen Bereiche durch konturierte Holztafeln mit Reiterdarstellungen hinterfüllt.⁴¹ Darüber schließt der Aufbau durch ein horizontales Gebälk ab, ohne Elemente mit Grenzüberschreitungen. Obenauf öffnet sich die Vision des Jüngsten Gerichts: in einer wiederum irdischen Zone mit gesprengtem Rundbogen, darüber schwebend der Regenbogen, der sich über einem Wolkenband zwischen eine gleichfalls schwebende Tabernakelarchitektur spannt.

Dieser bekannte Aufbau zwischen lastend-irdisch und schwebend-himmlich wiederholt sich in den Seiten des Altars. Die unteren, geschlossenen Bildfelder wurden mit den irdischen Stationen der Vita Christi gefüllt: mit Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Taufe. Auffallend ist die Programmatik dahingehend, dass die Szenen zum einen Motive der Marienfrömmigkeit integrieren, zum anderen so viele Zeugen des Geschehens wie möglich aufweisen. Bei der Verkündigung sind traditionell nur der Erzengel Gabriel und Maria anwesend. Die Zeugenschaft übernimmt hier der seitlich stehende, weisende Matthäus aus der Gruppe der Evangelisten; zusätzlich zur Rolle aller Evangelisten als Zeugen für die gesamte biblische Bildhandlung des Altars. In der Geburtsszene treten zwei Hirten als Anwesende auf. In der Tempelsszene sind ohnehin viele Zeugen im Bildprogramm vorhanden; der Taufe wurde ein Engel beigegeben. Die Kreuzigung folgt dem tradierten Bildgebrauch, lediglich ist auf die selten in reformatorischen Kontexten dargestellte Maria Magdalena, die das Kreuz umfasst, hinzuweisen. Während die Kreuzigung der Kanzeltreppenwange

als theologisch-dogmatische Position zu lesen ist, steht bei der Kreuzigung im Altar die narrative, passionsgeschichtliche Einbindung als zentrale, verknüpfende Szene zwischen Himmel und Erde, zwischen Passion und Offenbarung, im Vordergrund. Wie schon im Altarbild der Treppenwange vorformuliert, ist oberhalb des Hauptretabels die Öffnung des Himmels umgesetzt. Dieses Öffnen wird nicht nur wie häufig in Altargesprenge als kunstvolle Durchbrechungen sichtbar, sondern wurde am Retabel mit mehrdimensionaler Bedeutung ausgestattet.

Im linken Bildoval der Auferstehung fungiert die Öffnung als Blick in die Geschichte und als motivische Öffnung des Himmels im Widerpart zum geöffneten Grab als Tor zur Hölle und Christi Höllenfahrt. Bemerkenswert ist dabei, wie durch das Überspielen des Bildrahmens diese Öffnung in den gegenwärtigen Chorraum der Kirchen hineingetragen wurde, der Eintritt in den Chor so als Durchschreiten eines Zeitfensters zu verstehen ist. Die Soldaten treten aus dem Bild heraus. Die Figur hinter dem Grab schaut den Betrachter an und fordert zum Mithandeln auf.

Im rechten Bild wird diese Öffnung wieder herumgedreht. Die Figuren treten nun in das Bildwerk ein und setzen die Handlung im Altar fort. Die Bildhandlung thematisiert dann nun vollständig die Öffnung des Himmels. Mit der Himmelfahrt verlässt Christus die Welt und den Bildraum. Da so die Erzählung nicht enden darf, kommentieren und weisen etliche Figuren das Geschehen: Selbst der Engel rechts schaut und weist in Richtung der Himmelfahrt und darüber hinaus zum Jüngsten Gericht im Gesprenge.⁴²

Am obersten Ende steht wiederum eine Öffnung: der gesprengte Rundbogengiebel mit stilisierter Wolkenornamentik als geöffneter Erdenkreis: Die Seelen können, der Bewegung des gefiederten Engelsflügels folgend, in den Himmel auffahren. Die Architektur nimmt nun direkt 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. Jede architektonische Zone wird durch Engel getragen. Posaunen kündigen das Kommen an. Links tritt Mose hinzu, rechts Johannes der Täufer. Sie vertreten den Alten und Neuen Bund, verbunden durch den Regenbogen als Bundeszeichen.

Die Kanzel, Taufe und der Altar der Kaufmannskirche verkörpern die protestantische Einheit von Wort und Sakrament wie das der Artikel 7 des Augsburger Bekenntnisses besagt: »Denn dieses ist genug zu wahrer Einigkeit der christlichen Kirche, daß da einträchtig nach reinem Verstand das Evangelium gepredigt und die Sakramente dem göttlichen Wort gemäß gereicht werden.«⁴³ Allerdings beschränkt sich diese Auffassung nicht auf das Manifestieren lutherischer Lehrbegriffe und Positionen. Ganz im Gegenteil. Die Kunstwerke sind geradezu bemüht, diverse Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen: Die Werkgeschichte des Chorausstattungsprozesses bildet die Grundlage. Haupterzählstrang ist die biblische Geschichte als Heilsgeschichte, als Evangelium, neu formuliert, ausgehandelt und verkündet im Verlauf reformatorischer Entwicklungen, auch neu geformt in den Bildwerken. Die Bilder und Bildfiguren spielen zur Erreichbarkeit des Heils aber keine Vermittlerrolle mehr. Sie führen das Geschehen vor Augen und sie fordern zum Mitdenken und Mithandeln auf.

Die Verantwortung ist in die Hände der Prediger gelegt; und die Ausstattungstücke im Chorraum – Kanzel, Taufstein und Altar – arbeiten auf die Eigenverantwortung und die Handlungsmöglichkeiten der Gemeindeglieder hin. Auf dieses Ziel ausgerichtet unterstützt der Taufstein die Bewegung und Teilhabe des Einzelnen, um im Abendmahl – am Altar, dem »Tisch des Herrn« – die Gemeinschaft der Gnade Gottes als Heil zu erleben. Der Betrachtende und Gläubige folgt nicht als passives Schaf der Herde. Er nimmt an der Bewegung der Gemeinde aktiv teil, er nimmt die Worte des Hirten wahr, er erkennt seinen Herrn und folgt ihm. In dieser kommunikativen Funktion der Bildwerke als aktivierende Medien fallen nicht nur den Figuren, sondern auch den architektonischen Formen und anderen Gestaltungsmodi wichtige Rollen zu.

Abschließend ist zu resümieren, dass sich der Altar und sein Bildprogramm nicht in einer alleinigen Deutung erschöpfen. Um die Intensität der Bildsprache und ihrer Bezüge aufzudecken wäre es eigentlich notwendig, mehrere Perspektiven der Betrachtung separat darzustellen. Dies könnten sein: 1. die Untersuchung jener im Werk abgeschlossenen Bildhandlungen und Ikonografien als werkimmanentes Programm und Bildziel; 2. das Anwachsen eines Bildprogramms im Zuge der zeitlich gestaffelten Neuausstattung des Chores samt Kanzel, Taufe und Altar und den inhaltlichen, kommunikativen und interaktiven Bezügen ihrer Bildprogramme und der zugehörigen liturgischen Handlungen; 3. die Analyse der Bildinhalte und der Interaktionen im Verhältnis zu zeitgenössischen katholischen Werken insbesondere denen des Domes St. Marien, um die Aktionen und Reaktionen zu sehen, wie die Kunstwerke als Medien wirkten, vor allem ihre Motive und die dahinterliegenden Motivationen beschaffen waren, im Spannungsfeld einer bikonfessionellen Gesellschaft wie jene der Stadt Erfurt; 4. bliebe zu untersuchen, welche Rollen die Betrachter einnehmen konnten und wie sich das Altarwerk mit seinen Bildräumen und Handlungsräumen an unterschiedliches Betrachterverhalten richtete – an Pfarrer als liturgisch Handelnde, an Menschen mit dem Wissen um die konfessionellen und diesbezüglich politischen Diskurse der Zeit, an Betrachter, die im Zuge von sakramentalen Handlungen die Werke und sich selbst als Teil einer Bildhandlung verstehen konnten und so über die Aktivität der Werke selbst zu Akteuren im Sakralraum wurden.

Abschließend wäre auch bedenkenswert, ob und in welcher Art und Weise das vielfältige Zusammenspiel der Bild-, Denk- und Handlungsräume ggf. zur Verstärkung oder Konkurrenz von Sinnebenen führt. Um diesen Bezügen dann sichtbare Perspektiven und Konturen zu verleihen, ließen sich auch die rahmenden und verräumlichenden Architekturen der Bildwerke stärker berücksichtigen. Diese folgen nämlich keinem kanonischen Bild- bzw. Bauprogramm der Zeit, sondern wurden – wie in einigen Passagen angedeutet – auf intensive Weise genutzt, um Handlungsräume mal abzugrenzen, mal zusammenzuschließen. Je nachdem, wie ein Betrachter diese rahmenden, verräumlichenden, exkludierenden, integrierenden oder interagierenden Angebote nutzt, wird er noch heute die Bezüge mal aus der einen Richtung mal aus einer anderen Perspektive zu einer jeweils schlüssigen Geschichte zusammenfügen können. Eine Lesart schließt daher eine andere nicht zwingend aus.

Stefan Bürger: Der Altar als Teil der Chorausstattung der Erfurter Kaufmannskirche – Deutungsmöglichkeiten

- 30 Poscharsky, Peter: Stellungnahme zur Notwendigkeit der Restaurierung des Altares in der Kaufmannskirche zu Erfurt und enger Zusammengehörigkeit von Altar, Kanzel und Taufstein, Erlangen 2011, S. 1.
- 31 Poscharsky 2011 (wie Anm. 30), S. 1.
- 32 Herzlich danken möchte ich Thomas M. Austel, Verena Friedrich und Eckhard Leuschner für viele wichtige Anregungen und Kommentare. Einführende Literatur mit weiteren bibliografischen Hinweisen: Klapper, Josef: Die Blutkapelle des Erfurter Domes, in: *Miscellanea Erfordiana*, hg. von Erich Kleineidam und Heinz Schürmann, Leipzig 1962 (*Erfurter Theologische Studien*, Bd. 12), S. 272–290; Mai, Otto-Arend: *Die evangelischen Kirchen in Erfurt*, Berlin 1983; Lehmann, Edgar / Schubert, Ernst: *Dom und Severikirche zu Erfurt*, Leipzig 1988; Overmann, Alfred: *Der*

- Taufstein im Erfurter Dom, in: ders.: *Aus Erfurts alter Zeit – Gesammelte Aufsätze zur Erfurter Kulturgeschichte*, Erfurt 1948, S. 72–74.
- 33 Mit weiterführender Literatur zu Sakralraum und Liturgie: van Bühren, Ralf: *Kirchenbau in Renaissance und Barock. Liturgiereformen und ihre Folgen für Raumordnung, liturgische Disposition und Bildausstattung nach dem Trienter Konzil*, in: *Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II*, hg. von Stefan Heid, Berlin 2014, S. 93–119; Lentes, Thomas: *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung symbolischer Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 21–46; Neunheuser, Burkhard: *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit*, Freiburg/Basel/Wien 1963. Zu Kanzeln: Poscharsky, Peter: *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock*, Gütersloh 1963; Halbauer, Karl: *Predigstül. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet bis zur Einführung der Reformation*, Stuttgart 1997; Damblon, Albert: *Ab-kanzeln gilt nicht: zur Geschichte und Wirkung christlicher Predigtorte*, Münster/Hamburg/London 2003. Zu Altären: Volp, Rainer: *Altar. d) Neuzeit. Altar*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen 4. Aufl. 1998, Sp. 340. Zu Taufen: Ristow, Sebastian: *Taufstein/Taufbecken/Taufpiscina*, in: *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 32, Berlin 2001, S. 741–744; Langel, Martina: *Tauforte im Kirchenraum – Bedeutung und Gestaltung im Wandel der Zeit*, in: *Das Münster* 62, 2009, 3, S. 180–189; Wähle, Stephan: *Taufe mit fließendem und lebendigem Wasser – Überlegungen zur Gestalt des Taufortes aus liturgiewissenschaftlicher Sicht*, in: *Das Münster* 62, 2009, 3, S. 171–179.
- 34 Zuletzt: Frommel, Sabine / Leuschner Eckhard: *Architektur- und Ornamentgrafik der Frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa*, Rom 2014.
- 35 Luther predigte am 22. Oktober 1522 in der Kaufmannskirche.
- 36 In der seit 1248 belegten Gemeindekirche im Stadtgebiet Mercator predigte Martin Luther im Oktober 1522 und wurde 1523/25 die Reformation eingeführt. Dem reformatorischen Bekenntnis folgend entwickelte wohl Pfarrer Modestinus Weidmann (1597–1625) gemeinsam mit den Gemeinde gehörigen Meistern der Werkstatt Friedemann die inhaltlich ikonografische Konzeption der liturgischen Prinzipalstücke; dazu: Austel, Thomas M.: *Die reformatorische Ikonografie 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 Archiv der Evangelischen Kaufmannsgemeinde, Erfurt 2011; Schorch, Stefan: *Die hebräischen und die syrische Inschrift in der Erfurter Kaufmannskirche*, in: *Herberge der Christenheit, Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte* 21/22, 1997/98, S. 253–262.
- 37 Zu den Angehörigen der Familie Friedemann der seit 1569 in Erfurt nachweisbaren Künstlerfamilie Friedemann vgl. zur abweichenden Darstellung mit weiterführender Literatur: Artikel »Friedemann (Friedemke)«, in: Thieme, Ulrich / Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1999, Bd. 12, S. 452–453; Meißner, Karl-Heinz: »Friedemann«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 45, München/Leipzig 2005, S. 95–97.
- 38 Meißner, Karl-Heinz: *Der Altar der Kaufmannskirche*, in: Austel, Thomas M. (Hg.): *Der Erfurter Reformationsaltar*, S. 15.
- 39 Magister Wedemann, Pastor der Kaufmannskirche, Senior des Evangelischen Ministeriums Erfurt und Professor für orientalische Sprachen an der Erfurter Universität veranlasste die Inschrift. Das selten zu lesende Syrisch galt als Muttersprache Jesu. Schorch 1997/98 (wie Anm. 36), S. 253–262.
- 40 Anmerkung Thomas M. Austel: *Das lutherische Abendmahl benötigt nicht mehr den Priester zur Wandlung der Elemente. Folglich sind die in das Erbarmen, in das Gnaden-Heils-Handeln hinein Getauften Priester und damit des Kelches würdig. Die geschenkte und angenommene Gnade ist zur heilenden Gnade geworden. Dieser Sprechakt unterscheidet sich von der Satisfaktion, der vom Opfer – Opfermahl und Opfertod – lebt. Der Gekreuzigte löst den Bann des Gesetzes »für uns«, für die Völker (bei Luther »Heiden«). Das Evangelium wird jedem Verlangenden zugesprochen: »Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.« (Lk. 23).*
- 41 Der linke Reiter trägt einen Mantel mit Hermelinbesatz. Die Darstellung lässt an Fürstenbildnisse denken, wobei dies möglicherweise auf die Schutzmacht der Wettiner hinweist. Diese war machtpolitische Grundlage des städtischen Protestantismus.
- 42 Über den Bildovalen: Phönix als Symbol der Auferstehung und Pelikan als Christussymbol.

- 43 Confessio Augustana: Das Augsburgische Bekenntnis (1530), Göttingen, S. 50–137, Art. 7; deutsche Übersetzung nach Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hg. vom Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930, Göttingen 13. Aufl. 2010.