

*Ralph Knickmeier*, *Der vagabundierende Altar*. Berlin (Gebr. Mann) 2004. 208 S., sw.- u. farb. Abb., 1 farb. Beiblatt.

Vom Hochaltar des zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgebrochenen Hamburger Domes ist nur noch wenig erhalten. Die Gemälde des sechzehnteiligen Marienzyklus, heute in Warschau verwahrt, sind das davon wichtigste. Die kleinplastischen Figuren – einige in Hamburger Museen erhalten und andere, ursprünglich nicht zugehörige, anlässlich einer Rekonstruktion beigelegt – sind von geringerem Gewicht. Ob von den anscheinend nach England veräußerten plastischen Teilen noch etwas erhalten ist, weiß man bis heute nicht. Die Schreinarchitektur ist verschollen oder verloren. Das Bemerkenswerteste am Hamburger Domaltar ist nun, dass er, obwohl nur in Fragmenten erhalten und trotz der Qualität des Erhaltenen, ein so lang anhaltendes und lebendiges Interesse gefunden hat.

Ralph Knickmeier schloss seine Dissertation über diesen Altar 1996 ab. Inzwischen sind die Marienfiguren nach Unterzeichnung eines deutsch-polnischen Abkommens aus Warschau nach Hamburg geholt, hier restauriert und 1999/2000 in der Ausstellung ‚Goldgrund und Himmelslicht‘ in der Hamburger Kunsthalle präsentiert worden. In dieser Zeit erschienen bereits drei Publikationen mit Abhandlungen zum Domaltar: ein Aufsatzband anlässlich der Restaurierung (Die vier Flügel des Hochaltars aus dem Hamburger Dom. Ein deutsch-polnisches Restaurierungsprojekt. Hg. Denkmalschutzamt. Hamburg 2001), der Ausstellungskatalog (Goldgrund und Himmelslicht. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1999. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, Bd. 3) und gleichzeitig mit diesem ein weiterer Aufsatzband zur mittelalterlichen Kunst in Hamburg (Aufsätze zur Kulturgeschichte. Hg. Volker Plagemann. Hamburg 1999. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, Bd. 1; s. ZHG Bd. 91, 2005, S. 311 ff.). Knickmeier gehörte 1999 zu den Autoren der beiden letztgenannten Bücher und hatte darin bereits seine Forschungsergebnisse und Thesen bekannt gemacht.

Nun legte er 2004 eine Erweiterung seiner Dissertation vor, vermutlich in der Absicht, die ganze Fülle des von ihm gefundenen und ausgewerteten Quellenmaterials und seine daraus entwickelten Rekonstruktionsversuche über die bloße Archivierung hinaus zur Verfügung zu stellen. Man sollte das Buch stets in Verbindung mit den zuvor genannten Publikationen lesen, denn leider wurde nur ein Bogen (16 Seiten) vierfarbig gedruckt und die Wiedergabe der Marienfiguren farbig als loses Beiblatt in den rückwärtigen Umschlag gesteckt, während sie im Ausstellungskatalog jeweils ganzseitig und ganz vorzüglich wiedergegeben sind. In Knickmeiers Buch von 2004 dagegen verschwendete man die Hälfte der Farbseiten auf die großformatige Abbildung der künstlerisch bescheidenen Heiligenfiguren, denen damit zumindest optisch viel zu viel Gewicht zukommt.

Als Beitrag zur Geschichte Hamburgs ist der einleitende Teil zur Durchführung des Domabbruchs und zur Niederlegung des 1499 datierten Altars wertvoll. Der Weg seiner einzelnen Bestandteile wird unter dem unglücklichen Titel ‚Retabelstreuung‘ verfolgt: Die plastischen Teile des Schreins konnte man zumindest vorübergehend in eine der Kirchen Hamburgs überführen und hat sie später wohl teilweise nach England verkauft. Die Flügel mit den Mariendarstellungen fanden in den protestantischen Kulträumen keinen Platz und gingen daher in die Hände eines Malers über, der die großen Tafeln in ihre Einzelszenen zersägte. Die Bilder nahm der neue Besitzer nach

Schlesien mit, seine Erben stifteten sie in die Marienburg, sie sind jetzt daher in polnischem Eigentum. Das wenige bis heute Erhaltene hat keinen Zusammenhang mehr, selbst die Gruppierung und Reihenfolge der Marien Tafeln muss rekonstruiert werden. Bisherige Versuche, das Bild des Domaltars wiederzugewinnen, sind Legion. Bei Knickmeier sind – seine eigenen Entwürfe einbezogen – mehr als 25 Zeichnungen solcher Vorschläge abgebildet und interpretiert. Das wird manchen Leser überfordern, denn eine durchgehende Lektüre ist schon wegen des unvermeidlichen Hin- und Herblätterns nicht möglich.

Da der Altar wohl bereits früh verändert wurde, ist der ursprüngliche Zustand ohnehin nur zu erahnen. Auf zwei Zeichnungen – eine vielleicht von 1799, die andere von 1804 – wird die Altarmitte ohne Flügel wiedergegeben. Über dem Schrein mit Kreuzigungsszene und flankierenden Heiligenfiguren ist ein dreilagiger Aufbau zu sehen, in dessen Mitte ein Salvatorbild steht. Das Gemälde zerteilt die Friese, davon einer mit Grotteskenranken, darüber einer mit Volkskunstmotiven in Herzformen zwischen Volutenschwüngen und ein monochromes Feld. Das magere und dürftige Gesprenge als Bekrönung des Schreins scheint aus Überresten des ursprünglich vorhandenen von 1499 zu bestehen und wird wie der gesamte Aufbau von einer späteren Abänderung herkommen. Im 17. Jahrhundert wurden die beiden äußeren Tafeln, die bei geschlossenem Altar sichtbar waren, so übermalt, dass die darunter liegenden Darstellungen bisher nicht identifiziert werden konnten. Die Gemälde – links ein Abendmahl, das man so ausgeführt sonst in einer Dorfkirche findet, rechts eine ebenso dürftige Kopie vom Antwerpener ‚Lanzensich‘ von Peter Paul Rubens – zeugen vollends vom damaligen Niedergang des Domkapitels und der Gemeinde.

Nun bemüht sich der Autor unter Einbeziehung der reichhaltigen Forschungsgeschichte um die Würdigung der Marien Tafeln. *Carl Georg Heise* hatte sie als handwerkliche Leistungen eingeordnet und ihnen den Rang als Kunstwerke abgesprochen (Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. Leipzig 1918). Stellt man sich die grandiosen Altarwerke, die um 1500 nördlich der Alpen geschaffen wurden, im Vergleich mit den Hamburger Tafeln vor, erscheint Heises Urteil maßvoll und zutreffend. Die durch die Restaurierung wiedergewonnene Leuchtkraft der Farben darf den Blick auf die Malerei selbst nicht beirren. Die Gruppenbildung ist hölzern, die Wiedergabe der Räume oder Plätze des Geschehens unbeholfen, und der Umstand, dass Maria sechzehnmal dasselbe jugendliche Gesicht erhielt, geht sicher eher auf das Unvermögen des Malers zurück, einen Typ zu variieren, als auf den Wunsch, Maria unwandelbar alterslos darzustellen. Bei dem Vergleich des Kupferstiches von Martin Schongauer mit dem daran angelehnten Bild des Altars von der Flucht nach Ägypten versucht Knickmeier, das Gemälde als eigenständige künstlerische Schöpfung zu würdigen. Das misslingt: Die verkrampfte Haltung von Joseph, der wie leblos geschnitzt wirkende Esel und die hilflose Strichelung des Grasbodens zeugen von der Bescheidenheit des künstlerischen Könnens. Im Zusammenhang ist die Bilderreihe jedoch nicht ohne Reiz, und diese üppige Fernwirkung wird den Auftraggebern genügt haben.

Als Meister wurde bisher überwiegend Absolon Stumme genannt. Knickmeier ist klug genug, nach dem Vortrag der lang andauernden Diskussion keine eigene Festlegung vorzunehmen; er ‚neigt‘ zu Stumme, lässt die Frage jedoch offen. – Da der Marienzyklus als ungewohnte Bereicherung eine Darstellung der Wurzel Jesse sowie

eine der Schmerzensmutter enthält, fügt Knickmeier Ausführungen zur mariologischen Theologie und zur politischen Aussage des Altarprogramms bei. Ersteres ist durch einen Kunsthistoriker schwer zu bewältigen und letzteres sollte man als Tribut an die derzeitigen Modeströmungen einordnen.

Das Buch bietet keine leichte und keine im Fortlauf der Kapitel rasch aufzunehmende Lektüre. Das liegt im Wesentlichen an der Fülle und an der Vielschichtigkeit des Inhalts. Erschwerend kommt hinzu, dass der renommierte Gebrüder Mann-Verlag offenbar das Lektorat eingespart hat. So blieb an vielen Stellen eine Ausdrucksweise deutscher Universitätsseminare erhalten. Sätze wie „In seinen Einwendungen keimt die Ambivalenz ihm nachfolgender Rekonstruktionsansätze bei der Instrumentalisierung des Aufrisses von Koch“ läse man gern in deutscher Übersetzung. Der Verlag hätte auch den Titel des Buches nicht akzeptieren dürfen: Ein Altar vagabundiert nicht. Diese Einschränkungen können nicht verschwiegen werden. Knickmeier hat jedoch davon abgesehen einen beachtlichen Beitrag zur Geschichte und zur Kunstgeschichte Hamburgs vom Spätmittelalter bis ins 19. Jahrhundert geliefert, und dieser ist als solcher zu würdigen. Der Autor spricht von den Aufgaben und den Möglichkeiten künftiger Forschergenerationen, die sich noch mit dem Hochaltar des Domes befassen werden. Vorerst ist eigentlich zu wünschen, dass es mit der zur Zeit abgeschlossenen Forschung über dieses Thema erst einmal und vielleicht für lange sein Bewenden hat.

Bernhard Heitmann

*Carsten Meyer-Tönnemann, Julius von Ehren 1864–1944. Ein Hamburger Maler der Lichtwark-Zeit. Hamburg (Altonaer Museum) 2004. 88 S., zahlr. Abb.*

Das Altonaer Museum nahm den 140. Geburtstag und den 60. Todestag von Julius von Ehren zum Anlass, um dem Künstler 2004 eine große Retrospektive zu widmen. Für die Konzeption der Ausstellung, die neben fünf Werken aus dem Altonaer Museum 68 Leihgaben aus der Hamburger Kunsthalle, dem Museum für Hamburgische Geschichte, dem Museum für Kunst und Gewerbe, der Kulturbehörde Hamburg, der Sammlung Hamburger Sparkasse, den Galerien Herold und Abrahams sowie von privaten Leihgebern umfasste, zeichnete Carsten Meyer-Tönnemann verantwortlich.

Julius von Ehren (1864–1944), Gründungsmitglied des „Hamburgischen Künstlerclubs von 1897“, gehörte zu den jungen Hamburger Künstlern, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Anregungen des französischen Impressionismus aufgriffen und zugleich die Hamburger Tradition der Lichtmalerei erneuerten. Alfred Lichtwark hatte 1895 in der Hamburger Kunsthalle die Werke französischer Impressionisten ausgestellt und im Jahr darauf die Gründung des Künstlerclubs angeregt. Der Kunsthallen-Direktor war es auch, der für seine „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ ab 1896 zahlreiche Gemälde von Ehrens erwarb. Für seine Wertschätzung der farbintensiven Freilichtmalerei des Künstlers und seiner Weggefährten Ernst Eitner, Thomas Herbst, Arthur Illies, Paul Kayser, Alfred Mohrbutter, Friedrich Schaper, Arthur Siebelist und Julius Wohlers fand Lichtwark in Hamburg zunächst freilich wenig Unterstützung. Dem radikalen Bruch mit den Konventionen einer akademisch geprägten Kunst standen die meisten Kunstliebhaber verständnislos gegenüber. Diese anfängliche Ablehnung betraf nicht nur von Ehrens Maltechnik, sondern auch seine als nicht „bildwürdig“ eingestuften bevorzugten Motive, darunter