

Der barocke Hauptaltar der Kirche St. Nikolai zu Stralsund

Gabriele Schwartz

Der Hauptaltar in der Stralsunder Kirche St. Nikolai ist als bedeutendes Zeugnis norddeutscher Barockkunst bis heute untrennbar mit dem Namen des Berliner Hofbaumeisters Andreas Schlüter verbunden. Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte des Altaraufsatzes lieferten aber aufschlussreiche Hinweise zu den tatsächlich beteiligten Bildhauern und Fassmalern und erhellten außerdem Fragen zur teilweise ungewöhnlichen Materialwahl und Technologie.

The Main Altarpiece of St Nikolai in Stralsund

The main altarpiece in the St Nikolai church in Stralsund presents an important evidence of North German baroque art. It is inseparably connected to Andreas Schlüter – famous architect at the Prussian court. The investigation into the early altarpiece provided informative news about the sculptors and painters who participated in its manufacture. In addition, a new assessment of questions to unusual materials and technologies could be achieved.

Beschreibung

„Der Aufsatz steht inmitten der Kirche, zwischen Chor und Langhaus auf dem ehemaligen Laien-Altar; zwei Paare korinthischer Säulen tragen ein Gebälk mit flachbogiger, durchbrochener Deckplatte; darüber erhebt sich ein kleines Feld mit geschweifeter Verdachung; zwischen den Säulen, vor einer mit ihren Strahlen hindurchleuchtenden Sonne schweben Wolken; aus diesen tauchen zahlreiche Engel empor; sie alle wenden sich mit den ihnen in die Hände gegebenen Abzeichen nach dem Mittelpunkt des Ganzen, wo ein Dreieck mit hebräischer Inschrift auf zwei Engelsköpfen ruht. Im kleinen, oberen Felde ist in flach erhabener, perspectivischer Arbeit das Abendmahl dargestellt. Unmittelbar über dem Altartische steht zwischen den Sockeln noch ein geschnitzter Fries mit zwei liegenden Engeln, die eine Tafel mit den Abzeichen des Abendmahls halten. Vor jedem Säulenpaare steht eine grosse Engelsgestalt; zu den Seiten der unteren Verdachung stehen die Gestalten des Glaubens und der Hoffnung und auf dem geschweiften Gesimse nochmals zwei weibliche Gestalten¹; über dem Ganzen erhebt sich dann, an Stelle des alten Triumphkreuzes ein neues, dem meisterlichen Entwürfe entsprechendes Kreuz mit dem Heilande. Zu beiden Seiten ist der Architrav des Aufsatzes bis zu den Arkadenpfeilern fortgesetzt, auch mit je einem Paare sitzender Engel und mit sonstigem Zierwerk ausgestattet; unterhalb des Architravs ist der hohe Chor, soweit nicht Oeffnungen nöthig waren, mit einem geschmiedeten, eisernen Gitter abgeschlossen; ein breites Mittelband bildet hier den wesentlichsten Schmuck.“²

Herstellung und Geschichte

Der Altar ist das wohl größte und eindrucksvollste barocke Bildwerk in Vorpommern (Abb. 1). Aber erst nachdem Ende des 19. Jahrhunderts Unterlagen gefunden wurden, die eine Mitwirkung des Berliner Hofbaumeisters Andreas Schlüter am Entwurf belegen, erregte das Werk größeres kunstwissenschaftliches Interesse. Mehrfach wurden die im Stadtarchiv

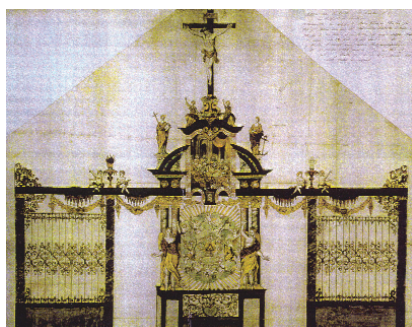
Stralsund aufbewahrten Akten studiert und kontroverse Deutungen zum Umfang dieser Mitwirkung veröffentlicht³. Unabhängig davon, dass der wirkliche Umfang von Schlüters Anteil nur durch stilkritische, kunstwissenschaftliche Untersuchungen und kaum aus dem vorhandenen Aktenmaterial geklärt werden kann, spricht man heute in Stralsund umgangssprachlich ganz selbstverständlich vom *Schlüteraltar*.

Den überlieferten Dokumenten⁴ ist das Folgende zu entnehmen: Im Frühjahr 1706 beauftragten die Vertreter der Königlich-Schwedischen Regierung in Stralsund (*Provisores*) und der Rat der Stadt mehrere Holzbildhauer, einen Entwurf für einen modernen Hauptaltar der großen Ratskirche St. Nikolai in Stralsund zu liefern. Man suchte für diese überaus repräsentative Stelle ein „etwaß fasonirlicheres und der heutigen Bauw Ahrt mehr conformeres project“ (Bl. 4). Hans Thomas Phalert lieferte das „Modell Nr. 3“ und erhielt im Juni 1706 schließlich den Zuschlag, der jedoch mit Auflagen verbunden war. Phalert sollte nach Hamburg oder Berlin reisen, um sich Rat und Hilfe bei einem anerkannten Meister zu holen. Außerdem sollte er zwei geeignete Bildhauergesellen für die Ausführung anwerben.

In Berlin legte er seinen Entwurf Andreas Schlüter vor, woraufhin dieser Phalert entweder eine neue Zeichnung gab oder Korrekturen am alten Entwurf vornahm. Jedenfalls kehrte Phalert mit einem veränderten Entwurf nach Stralsund zurück. Diesen akzeptierten die Auftraggeber und beauftragten ihn im Januar 1707 für 650 Taler mit der Ausführung des Werkes (Bl. 11f). Änderungen am ursprünglichen Entwurf waren aber nicht nur durch Schlüter vorgenommen worden. Auch dem als „Model 1“ bezeichneten Entwurf entnahm man einzelne Gestaltungselemente, wie das große Kruzifix (Bl. 11) und die für 60 Reichstaler im Oktober 1707 bei einem Schmied in Auftrag gegebenen „Eisernen Schrankenwerck und Thüren“ (Bl. 29).

Eine erhaltene, kolorierte Federzeichnung bot Anlass zu zahlreichen Spekulationen⁵, von wessen Hand (Schlüters oder Phalerts) sie sei (Abb. 2). Das eher dilettantisch gezeichnete Blatt stammt wohl kaum von Schlüter. Um einen Entwurf für die erst Jahre später ausgeführten Fassarbeiten, wie Karl Möller vermutet⁶, handelt es sich aber keinesfalls.

1
Vorderseite des Altars
in St. Nikolai zu Stralsund
um 1980



2
Kolorierte Zeichnung des
Hauptaltars in St. Nikolai zu
Stralsund (Stadtarchiv Stralsund)



3
Detail aus Abb. 2



4
Detail der Vorderseite mit den vier
Begleitfiguren unter dem Kruzifix
(v. l. n. r.: Fides, Maria, Johannes
Ev., Spes)

Dafür weichen Proportionen, Form und Haltung der Figuren zu extrem vom ausgeführten Werk ab. So sind beispielsweise in der Zeichnung die beiden Skulpturen unter dem Kreuz als sitzende Engel dargestellt, deren ausgestreckte Arme auf den Gekreuzigten weisen. Ausgeführt wurden aber eine vom Gram gebeugte Maria und ein Johannes, der die Hände über der Brust zusammenschlägt. Die Komposition beider Skulpturen ist kompakt und in sich geschlossen, während die entsprechenden Figuren auf der Zeichnung bewegt und in offener Haltung dargestellt sind (Abb. 3 und 4). In der Zeichnung lodern aus der linken Vase Flammen, während aus der rechten Vase Rauch quillt. In der Ausführung lodern aus beiden Vasen Flammen. Somit bleibt unklar, zu welchem Zweck die Zeichnung anfertigt wurde und wer der Urheber ist.

Der geplante Altar sollte Chor und Schiff der Kirche trennen und zwischen den beiden östlichen Pfeilern des Schiffes platziert werden, an denen die mittelalterlichen Chorschranken enden. Dies ist genau der Platz, an dem der ehemalige Laienaltar bzw. Kreuzaltar stand (vgl. Zitat von Haselberg am Anfang des Beitrags).

Der Abstand dieser beiden Pfeiler bestimmte die maximale Breite von 12,5 Fuß. Wie die Akten zeigen, bemerkte man jedoch erst im August 1707, dass der aus Berlin mitgebrachte Entwurf eine Breite von 17 Fuß vorsah, woraufhin Phalert mit entsprechenden Änderungen beauftragt wurde. Eine erneute Beratung durch den „Berlinischen Architecteur“ schien den Auftraggebern nicht erforderlich. Jedoch sollten „zwei Vertrauensleute des Rates, die in der Architectur guhte Wissenschaft erlanget“ Phalert bei der „Reduktion in allen partibus“ unterstützen (Bl. 13).

Aus Sorge, mit Phalert einen ungeeigneten Künstler beauftragt zu haben, der „kein Bildhauer sondern bloß ein Tischler und diesem wercke gantz nicht gewachsen“ (Bl. 14) sei, lud man Hans Thomas Phalert nochmals vor den Rat. Dort bot er an, „ein Modell von holtz zuverfertigen, woraus die kunstmäßige reduction“ ersichtlich werde. Sicherheitshalber setzten die Auftraggeber jedoch die im Vertrag vereinbarten ersten beiden Zahlungstermine aus, „biß daß werck zur völligen perfection gebracht“ wäre (Bl. 15f.).

Karl Möller ging davon aus, dass die Veränderungen eine proportionale Reduktion sämtlicher Maße zur Folge hatte, was für die Höhe aber eigentlich nicht erforderlich war. So geht auch aus den Akten nicht eindeutig hervor, wie man mit den bereits im August 1707 fertig geschnitzten Figuren (Bl. 18) oberhalb des Abendmahlreliefs (Kruzifixus, Fides, Spes, Maria und Johannes) verfuhr. Entweder waren sie durchaus für einen lediglich in der Breite reduzierten Entwurf geeignet oder sie mussten neu gefertigt werden. Auffallend ist zumindest, dass der Korpus Christi in den Proportionen scheinbar nicht zu den darunter stehenden Assistenzfiguren passt, deren etwas geringere Größe dem gesamten Ausmaß des Altars wiederum angemessen erscheint.

Ein weiteres Problem ergab sich aus offensichtlichen Unstimmigkeiten in der Bildhauerwerkstatt. Sie führten dazu, dass die „von Berlin anhero gebrachte tüchtige Bildschnitzergesellen, deshalb von ihm gegangen, daß Falert in ihrem abwesen, bey ihrer arbeit verschiedenes seiner meinung nach corrigiren wollen, ihrer meinung nach aber solcher gestalt verdorben hette, daß sie dadurch anlaß nehmen müßten bey Hn. Provisoribus darüber zu klagen“ (Bl. 20). Als Pha-

5

Detail der Vorderseite
mit Putto im Akanthusblattwerk
(Aufnahme vor 1943)



lert deshalb allein weiterarbeitete, erhoben die Auftraggeber Einspruch. Vor allem die Gloria – das zentrale Hauptbild mit Engeln im Wolkenkranz, der den Namen Gottes rahmt – sollte unbedingt von einem besseren Bildschnitzer gefertigt werden. Man drohte sogar, dieses zentrale Bildwerk womöglich „in Berlin verfertigen zu laßen“ (Bl. 21).

Im Oktober 1707 konnte Phalert einen neuen Gesellen nachweisen, dessen Name aber in den Akten nicht genannt wird. Er kam offensichtlich von auswärts, da er beabsichtigte weiterzureisen, wenn er in Stralsund keine Arbeit finden sollte (Bl. 25). Er erschien den Auftraggebern ausreichend qualifiziert, so dass diese nun ausdrücklich forderten, Phalert müsse die Arbeit an der *Gloria* und dem *Abendmahl* dem neuen Bildhauergesellen übertragen. Die *Gloria* sollte außerdem in zwei Wochen fertig geschnitzt sein (Bl. 32f.). Wie überdies später datierten Schriftstücken zu entnehmen ist, war die Abendmahldarstellung ursprünglich nicht als Schnitzwerk sondern als Gemälde geplant. Diese Änderung veranlasste Phalert nach Abschluss der Arbeiten zu finanziellen Nachforderungen (Bl. 57).

Als eine nachträgliche Hinzufügung bezeichnete Karl Möller die vier seitlich in den Zwickeln aus Akanthusblattwerk sitzenden Putti⁷. Ihre Beine überschneiden als einzige nicht das Gebälk (Abb. 5). Da die Akanthuszwickel im Vertrag der Fassmaler (Bl. 73–76) ausdrücklich erwähnt werden, müssen sie jedoch mindestens vor 1733 geschnitzt worden sein⁸.

Sämtliche Schnitzereien der Rückseite, wie die verlorene Ölbergsszene, welche sich auf der Rückseite des Abendmahlreliefs befand, sowie die rückseitige *Gloria* stammen nicht aus Phalerts Werkstatt, sondern sind erst zwischen 1733 und 1735 entstanden. Auch bei dem Vorder- und Rückseite schmückenden Bandelwerk handelt es sich wohl um eine spätere Zutat, da diese Zierform erst um 1715 Verbreitung fand (zum Bandelwerk und zur Rückseite siehe weiter unten).

Im Frühjahr 1708 begannen unter der Leitung eines Capitains Quentzel (Bl. 42) die Arbeiten zur Errichtung des Altars, und wieder stellten sich Probleme hinsichtlich der Maße, der verschiedenen Zeichnungen und der Kompetenzen ein. Ein Protokoll vom Mai 1708 vermerkte, dass „diejenigen so den Baue verfertigen sollen faßt confuse gemacht worden, auch nicht wissen wornach Sie sich eigentlich richten sollen“ (Bl. 48/49). So musste man unter anderem den großen Querbalken wieder herunternehmen, die Maße der Säulen korrigieren und auch einige Postamente wieder abreißen und verändern.

Das ganze Werk stand schließlich Ende Mai 1708, und die bildhauerischen Arbeiten wurden im Sommer darauf von Phalert und seinen Gesellen vollendet. Dies geschah aber nicht, ohne dass auch hier diverse von den Auftraggebern geforderte Korrekturen vorgenommen werden mussten. So beklagte man vor allem, dass „in sonderheit an dem Bilde des Herre Christi sich verschiedene Deformitäten so woll an dem Kopfe, alß Armen, leibe undt Beinen“ fänden (Bl. 52). Damit schien wohl die gesamte Skulptur misslungen, und die Auftraggeber wünschten, falls Phalert nicht im Stande wäre, dies zu verbessern, die Figur völlig neu zu schnitzen. Zu diesem Zeitpunkt war Elias Keßler Geselle in Phalerts Werkstatt⁹. Ob es sich bei ihm um den Schnitzer der Gloria und des Abendmahls handelt, ist unklar. Die Akten vermerken bezüglich der geforderten Korrekturen an der Christusfigur, „aber der itzige geselle Cösler sich hat verlauten laßen, daß er ein Bild in Thon verfertigen, und exhibieren“ wolle (Bl. 53)¹⁰. Man beauftragte Keßler aber nicht mit der Herstellung einer neuen Skulptur. Bei der Schlusszahlung, die Phalerts Nachforderungen wegen seiner Reisen, wegen der verschiedenen Gesellen und der geforderten Nachbesserungen berücksichtigte, zogen die Auftraggeber drei Reichstaler wegen Mängeln an der Christusfigur von der geforderten Rechnungssumme ab (Bl. 59f.).

Die Fassarbeiten nahm man erst etwa fünfundzwanzig Jahre später in Angriff, das heißt circa sechzehn Jahre nach Phalerts Tod. Ein Grund dafür ist den erhaltenen Dokumenten nicht zu entnehmen (Bl. 67–81). In den Akten von 1706 bis 1708 finden sich keinerlei Hinweise oder Bezüge zur Fassung. Zwischen 1708 und 1733 wurden keine Schriftstücke abgelegt. Andererseits war die unter schwedischer Besatzung stehende Stadt in diesem Zeitraum durch verschiedene Epidemien (1707 Pocken, 1710 Beulenpest) sowie die Auswirkungen des Nordischen Krieges (1713–17) schwer in Mitleidenschaft gezogen. 1715 wurde Stralsund durch Preußische Truppen belagert. Dabei erlitt auch die Ausstattung der Ratskirche St. Nikolai schwere Schäden¹¹. Man hatte also zunächst andere Aufgaben zu bewältigen.

Der Vertrag mit der Fassmalerwerkstatt von 1733 hat sich im Stadtarchiv erhalten (Bl. 73–76)¹². Nach langwierigen Verhandlungen um die Kosten und einem Alternativangebot des Stralsunder Malers Johan Pieron (Bl. 72) beauftragte der Rat schließlich den Maleraltermann Albrecht Warnecke: „Er den endlich nach vielen Zuredungen sich herauß gelaßen, für 700 rthl., welche ihm in dreyen Terminen alß 200 Rthl. bey dem Anfang, 200 Rthl. bey dem vergulden, und dem rest bey der Ablieferung gereicht werden möchten, das werck sambt seinem Schwieger-Sohn zu übernehmen, und befragter massen dafür einzustehen, das es in vollen Stücken, dem

zu errichtenden Contracte gemäß werden sollte. Ob wir nun zumb. anfängl. auf 500 nachgehens auf 600 und endlich auf 650 rthl. hat bestanden, und an allerhand dienlichen Vorstellungen es nicht mangeln lassen, so hat er drum nichts weiter fallen lassen wollen, vielmehr contentiret, ohne sogar 700 rthl. das Werck nicht annehmen zu können, derohalben wir nun abbrechen musten ...“ (Bl. 68).

Die 700 Reichstaler wurden schließlich bewilligt, jedoch mit der Anmerkung, dass die Maler nicht „wie bei der Tauffe geschehen, eine Zulage nach der anderen suchen, sondern auch den Abriß in vielen Stücken verbessern, und dafür einstehen wollten“ (Bl. 72). Gemeint ist das ebenfalls in der Ratskirche St. Nikolai befindliche große Taufgehäuse, das 1714 von Elias Keßler und Lenard Habermeyer errichtet worden war und dessen Fassarbeiten demnach auch Albrecht Warneckes Werkstatt ausgeführt hatte.

Warnecke hatte angeboten, die Arbeiten zusammen mit seinem Schwiegersohn Martin Kruse auszuführen, und es war bekannt, dass „vieljener [Kruse] in der Verguldung und setzung der Farben, dieser aber [Warnecke] in Marmor und lackiren“ qualifiziert waren (Bl. 68).

Der Vertrag ist in drei Kapitel gegliedert, wobei Kapitel Eins in elf Punkten die geplante Ausführung, Techniken und Materialien verzeichnet und die folgenden Kapitel die Verpflichtungen der Vertragsparteien benennen.

Aufschlussreich sind die Vereinbarungen, welche die Gestaltung der offensichtlich unvollendeten Rückseite des Altars betreffen (Bl. 74). So ist zu entnehmen, dass „die Gloria im Chor ... mit dünnen brettern damit das Eyßen in der Mitte nicht zusehen, bekleidet wird, gleichen Zierath an Mahler Arbeit als orgelwerths geschehen, zu verfertigen“. Daraus erklärt sich die völlig andere Technik bei der Gestaltung der Wolken. Während der Wolkenkranz auf der Vorderseite vollplastisch geschnitzt ist, findet sich auf der Rückseite eine Spartechnik (Abb. 6). Die schwebenden Engel sind geschnitzt. Die Wolken wurden jedoch durch Überspannen eines gerüstartigen Untergrundes mit Leinwand modelliert. Das heißt, in Leim getränkte Leinwand überspannt die nur grob aus Holz oder Eisen vorgegebenen Formen, unter denen Hohlräume verblieben. Trotz anschließender gleicher Fasstechnik wie auf der Vorderseite, ist der Erhaltungszustand der Fassung auf der Rückseite wesentlich schlechter.

Weiterhin wollten die Auftraggeber erst noch entscheiden, „ob Sie an den Rücken des im Altar oben befindlichen Abendmahls, chorwerths, auf eine von ihnen zu verfertigende Tafel ein Gemählde oder eine Inscription zu haben verlangen, welches alles von Ihnen [den Fassmalern] ohne weitere Erstattung begehrtter maßen anständig und gut verfertiget werden soll“ (Bl. 74).

Schließlich wurden „vorwärts und rundherum, wo es nöthig gewesen, verschiedene Zierrathen“ angebracht und verguldet. Damit kann nur der Bandelwerkdekor gemeint sein. Weiterhin hat man „insbesondere aber rückwärts die historie vom Ölberg samt der Gloria machen laßen“ (Bl. 82). Über die genaue Ausführung der Ölbergdarstellung ist nichts zu erfahren, doch belegen historische Aufnahmen, dass es sich um ein Relief und nicht um ein Gemälde handelte (Abb. 6).

Die Fassarbeiten sollten zu Martini (10. November) 1733 beendet sein, verzögerten sich aber bis nach Mai 1735. Ursache waren nicht nur die genannten, zusätzlichen Ar-



6
Ansicht der Altarrückseite vom Chor aus gesehen. Das ca. 1943 aufgenommene Foto zeigt noch das verloren gegangene Ölbergrelief unter dem Kreuz. Die Wolken der Gloria im Hauptgeschoss sind hier mit leimgetränkter Leinwand über einem Stützgerüst modelliert.



7
Detail der Gloria mit sehr gut erhaltenem blauen Lüster

beiten sondern auch der Tod Albrecht Warneckes. Sein Schwiegersohn Martin Kruse, der Warneckes Mitarbeiter und Nachfolger, aber wohl nicht dessen Erbe war, fühlte sich mit der Übernahme sämtlicher Vertragsverpflichtungen überfordert: „Ich habe aber alsofort das Unglück gehabt, daß mein seel. Vorfahr mit Tode abgegangen, und dabey wohl alsofort verspühret, daß meine Mittel und Umstände nicht expropriis erlauben wolten, ein so wichtiges und importantes Werck im Stande zu setzen, bevorab da auch in dem Verding bey dem Fortgang der Arbeit, einen gar mercklichen und gantz empfindlichen Schaden verspühret, der mir und denen Meinigen wahrhaftig gar sehr um die Füße hänget. Ich habe demnach bey solchen Intervenientien successive umb eine Beyhülffe zur Anschaffung des benötigten Goldes und der kostbahnen Farben geziemende Ansuchung gethan und ist mir auch nach und nach, wie ich nicht anderst, denn dancknehmigst erkennen kann, dieselbe bis jetzo gereicht worden“¹³. Anlass dieses Schreibens Kruses vom Mai 1735 war eine Klage gegen ihn, weil er sich außerstande sah, die Arbeiten ohne zusätzliche Zahlungen fortzuführen.

Die Kirchenverwaltung hatte ihm diese zwar zugesagt: „Es ist aber durch diese Ausbeßerung und deren starcke Verguldung geschehen, daß wir auch den Mahler Krusen, das ihm mit Consens Eures Wohlgebohrenen Raths versprochene premium von 700 rth. zimlich vermehren müßten, dannen hero wir peu à peu, so wie er die Arbeit gemacht, solche mit ihm bedungen, und bißher in allen für diese starcke Vermehrung 200 rth. zugelegt haben“ (Bl. 82). Die Provisores bewilligten Kruse daraufhin jedoch nur zusätzliche 100 Reichstaler und die Kirchenverwaltung war vor Fertigstellung zu keiner weiteren Vorauszahlung mehr bereit. Dabei hatte die Arbeit Kruses „insgesamt sowohl bey dem Wohlgebohrenen Hrn. Land-Rath, als Special-Patron unserer Kirche, denen Wohlgebohrenen Herren BürgerMeistern Hrn. Carisio und Hrn. Hagemestern als auch anderen geehrten Membris Eures Wohlgebohrenen Raths größte approbation gefunden“ (Bl. 82).

Restaurierungen und Veränderungen

Nicht genau zu datierende Restaurierungsarbeiten im 19. Jahrhundert beschränkten sich auf geringfügige Retuschen bzw. Übermalungen in der Fassung und Ergänzungen wohl infolge von Insektenfraß verloren gegangener Schnitzereien (Akanthusblattwerk, Bandelwerk). Diese Teile erhielten eine unedle Ölvergoldung (Blattaufgabe mit sogenanntem Schlagmetall oder Compositions-gold), die nachfolgend stark oxidierte. Während des Zweiten Weltkrieges wurden die wichtigsten Teile demontiert und ausgelagert, während die Balkenkonstruktion des Altars stehen blieb. Die Ölbergsszene ging verloren. Beim Neuaufbau erfolgten geringfügige Vertauschungen innerhalb des Bandelwerks und der Lambrequins über den Gittern und Durchgängen. Verloren gegangene Kleinteile wie Quasten, Finger u.ä. wurden teilweise ergänzt. Genaueres ist wegen fehlender Aufzeichnungen nicht mehr feststellbar.

1999 begannen umfassende, noch nicht abgeschlossene Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten¹⁴, bei denen die Sicherung der Fassung und die Abnahme von Staubablagerungen zunächst Priorität hatten.

Materialien und Herstellungstechniken

Konstruktive Teile und Schnitzwerk

Phalerts Vertrag forderte die Verwendung von Eichenholz für die Herstellung der Säulen, Postamente und Balken (Bl. 12). Dies konnte die Untersuchung bestätigen. Für alle „coriösen Schnitzwerk und ... ausgearbeiteten Figuren“ stellte man ihm die Verwendung von Eichen- oder Lindenholz frei. Die umstrittene Skulptur des Gekreuzigten, fünf der sechs Putti über dem Gebälk sowie die Flügel der beiden großen Engel sind aus Eichenholz geschnitzt. Alle anderen Skulpturen und Reliefs wurden aus Lindenholz gearbeitet, was möglicherweise den aus Berlin oder anderen südlicher gelegenen Landesteilen stammenden Gesellen zum Schnitzen geeigneter erschien oder einfach gewohnter war.

Die dekorativen Schnitzereien sind teilweise aus Eiche (Vasen), aus Linde (Flammen und Quasten der Vasen, Festons, Kapitelle) oder auch aus Nadelholz gearbeitet, wie beispielsweise die gesamte Bandelwerkornamentik, das Akanthusblattwerk und die Lambrequins auf Vorder- und Rückseite.

Das vergoldete Akanthusblattprofil im Rahmen des Abendmahlreliefs ist nicht geschnitzt, sondern aus einer faserigen, papiermachéartigen Masse geformt. Die Verwendung von Papiermaché zur Herstellung plastischen Dekors ist seit dem späten 15. Jahrhundert in Mecklenburg belegt. Dabei ist dieses Material keinesfalls nur als preiswertes Surrogat für Stuck oder Schnitzwerk zu verstehen, sondern war als wertvoller Rohstoff zur Realisierung aufwändiger Dekorationen begehrt¹⁵.

Die Strahlen des zwischen vorderem und hinterem Wolkenrelief montierten Kranzes sind aus Eisen geschmiedet und wurden vor dem Fassen mit Leinwand beklebt. Auch die vier flankierenden runden Säulen weisen eine vollständige Leinwandabklebung auf. Leinwandstreifen wurden ebenfalls zur Sicherung von Leimfugen bei den Großskulpturen verwendet. Die plastisch modellierte Leinwand zur Gestaltung der rückseitigen *Gloria* wurde bereits beschrieben.

Fassung

Eine Oberflächenveredelung, die eine beabsichtigte Holz-sichtigkeit belegt und eine Erklärung dafür bieten könnte, warum der Altar fünfundzwanzig Jahre ungefasst stand, konnte nicht nachgewiesen werden. Grundierungs- und Farbränder bestätigen eindeutig, dass der Auftrag der Fassung erst erfolgte, nachdem auch das (später hinzugefügte) Bandelwerk bereits montiert war.

Alle konstruktiven und rahmenden Teile tragen eine Schwarzfassung, die in den senkrechten Säulen durch dunkelgrau marmorierte Felder akzentuiert wird. Diese Bereiche haben keine Kreidegrundierung. Die Marmorierung besteht aus einer dünnen, grauschwarzen Farbschicht mit hellgrauen Äderungen. Transparente Lasuren oder Überzüge sind nicht vorhanden.

Die Inkarnate sollten laut Vertrag eine Polierweißfassung erhalten. Die dünne weiße Farbschicht der Erstfassung wurde bei späteren Restaurierungen teilweise mit grauweißen Lasuren überdeckt und weist heute (auch in den nicht überfassten Bereichen) keinen Oberflächenglanz mehr

auf. Eine Akzentuierung der Augen erfolgte mittels sparsamer braunschwarzer Zeichnung.

Bandelwerk, Profile, verschiedene dekorative und figürliche Schnitzereien tragen eine Polimentvergoldung auf einem rötlich-orangen Bolus. Darunter liegt eine wässrig gebundene Kreidegrundierung, deren Oberfläche nur minimal und wohl feucht geglättet wurde. Entgegen der Vertragsvereinbarungen sind nur in den Gewändern der beiden großen Engelsfiguren polierte Partien zu finden. Im Mittelfeld der rückseitigen *Gloria* wurde nach Augenschein auch Zwischgold verwendet.

Farbige Akzente im Gesamtwerk bilden die qualitativollen Lüsterungen in Rot, Grün und Blau (Abb. 7). Während die wenigen grün gelüsteren Bereiche leicht verblichen sind, haben sich die roten und blauen Partien teilweise hervorragend und ohne Ausbleichungen erhalten. Die Untersuchung des Blaupigments erfolgte lediglich mikroskopisch. Farbton, Korngröße, Erhaltungszustand und nicht zuletzt Verwendungszeitraum bestätigen aber die im Vertrag geforderte Verwendung von Berliner Blau. Das unter der Lüsterfarbe befindliche Blattsilber liegt wie das Gold auf einer leuchtend orangeroten Bolusschicht. Versilberungen ohne Lüsterauflage sind nicht zu finden.

Spätere Überarbeitungen innerhalb der Fassung beschränkten sich auf geringfügige Retuschen innerhalb der Lüster und Vergoldungen sowie partielle Überfassungen der Inkarnate, so dass die heute sichtbare Fassung im Wesentlichen die Ursprüngliche ist. Auffallend ist der insgesamt wesentlich schlechtere Erhaltungszustand der Fassung auf der Rückseite.

Resümee

Die Geschichte der Entstehung des Altars in St. Nikolai macht die Situation des Altarbaus um 1700 in Stralsund und die dort bestehenden Probleme deutlich. Auf der einen Seite standen die Ansprüche der Vertreter einer relativ wohlhabenden Hansestadt sowie der Königlichen Schwedischen Regierung, die in ihrer wichtigsten Kirche einen modernen und repräsentativen neuen Altar errichten wollten. Auf der anderen Seite mangelte es offensichtlich an einem geeigneten einheimischen Künstler.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gab es in Stralsund praktisch keine Bildhauermeister. Ein Amt der Bildhauer existierte hier sowieso nie¹⁶. Hingegen gab es im Amt der Tischler einige Meister, die sich auch als Altarbauer einen Namen machten. Deren bildhauerische Fähigkeiten beschränkten sich jedoch vorwiegend auf ornamentalen Dekor. Für figürliche Schnitzereien wurde die Hilfe von in der Bildhauerei ausgebildeten Gesellen in Anspruch genommen. Deren Namen sind nicht überliefert¹⁷. Diese Situation änderte sich erst mit dem Auftreten Elias Keßlers, der ab etwa 1719 eine große Werkstatt in Stralsund betrieb und hier für ungefähr 20 Jahre als freier Bildhauer nahezu konkurrenzlos tätig war. Um 1707–1709 war neben Phalert auch Hans Broder in Stralsund Meister, der jedoch zur gleichen Zeit mit der Herstellung der Altaraufsätze für Brandshagen (Lkr. Nordvorpommern) und Zudar sowie der Kanzeln für Garz und Vilmnitz (alle drei Orte im Lkr. Rügen) beauftragt war und daher möglicher-

weise keinen weiteren Auftrag übernehmen konnte. Bei der Vergabe entschloss man sich zwar dagegen, einen auswärtigen Künstler zu beauftragen, begleitete jedoch die Arbeiten des ausführenden Stralsunder Meisters Hans Thomas Phalert mit äußerstem Misstrauen. Seiner Werkstatt werden zwei Altaraufsätze zugeschrieben, die den Ratsherren bekannt gewesen sein dürften. Es handelt sich um den 1697 entstandenen Altar in der ehemaligen Wallfahrtskirche zu Kenz und den Altar in Schaprode (Lkr. Rügen)¹⁸.

Selbst nachdem die Auftraggeber den Entwurf Phalerts mit einigem Bedenken angenommen hatten, behielten sie sich vor, separat über die Ausführung einzelner Bildwerke zu entscheiden. Und auch dies geschah erst, nachdem sichergestellt war, dass Phalert talentierte Gesellen zur Seite standen. Dass der Rat später hinter Phalerts Rücken mit dessen Gesellen Keßler verhandelte, macht die diffizile Situation deutlich. Damit beschränkte sich Phalerts Rolle hier vorwiegend auf die des Unternehmers.

Karl Möller schätzte Phalerts künstlerische Qualitäten sehr gering ein und vermutete von dessen Hand neben Ornamentwerk nur die Figur der Fides sowie die vier Putti in den Zwickeln¹⁹. Die erhaltenen Schriftstücke lassen außerdem vermuten, dass auch die umstrittene Skulptur des Korpus Christi von Phalerts Hand stammt.

Außergewöhnliche Arbeiten sind für Hans Thomas Phalert nach 1708 nicht mehr nachzuweisen. Seinen Lebensunterhalt bestritt er später unter anderem mit der Herstellung von Särgen²⁰.

Die im Stralsunder Archiv aufbewahrten Akten geben keine Auskunft, warum die Schnitzereien der Rückseite zu Phalerts Zeiten nicht ausgeführt wurden oder unvollendet blieben. Die Ölbergdarstellung ging im Zuge der Auslagerung der 1940er Jahre leider verloren. Es wäre interessant zu wissen, ob hier ebenfalls die von den Fassmalern bei der rückseitigen *Gloria* angewandte Technik der Leinwandkaschierung bzw. -modellierung als Ersatz für fehlendes Schnitzwerk zu finden war. Archivaufnahmen zeigen zumindest eine sehr ähnliche Wolkenbildung (Abb. 6).

Die Qualität der Fassung ist nicht einheitlich. Die Marmorierungen haben einen sehr einfachen Fassungsauflauf, was durch den frühen Tod des in dieser Technik scheinbar sehr geschickten Albrecht Warnecke verursacht sein kann. Markantestes Merkmal der Fassung sind die gut erhaltenen blauen Lüsterungen, die eine frühe Verwendung von Berliner Blau in der Stralsunder Fassmalkunst belegen.

Es ist ein seltener Glücksfall, dass die Herstellungsgeschichte des Altars so umfassend durch erhaltene Briefe, Protokolle der Ratsversammlungen sowie Abschriften bzw. Entwürfe der Werkverträge dokumentiert ist. So werden die in den Verträgen geforderten Techniken und Materialien einerseits durch die restauratorischen Erkenntnisse gestützt. Andererseits lassen sich die teilweise ungewöhnlichen technologischen Befunde aus den historischen Fakten zur Situation der einzelnen Künstler und aus den erhaltenen Schriftstücken erklären.

Danksagung

Ich danke ganz besonders Herrn Johannes Voss, dessen Wissensfundus mir half, diesen Aufsatz zu verbessern. Grundlage des Beitrages ist ein Kapitel meiner Diplomarbeit 2004 im Externen Diplomverfahren an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Für die Begleitung danke ich meinem Referenten Herrn Prof. Dr. Dipl.-Restaurator Ulrich Schießl. Herrn Pastor Neumann danke ich für die freundliche Unterstützung.

Gabriele Schwartz
Diplom-Restauratorin
Falckensteinstraße 20
10997 Berlin

Anmerkungen

- 1 Dort stehen aber Maria und Johannes.
- 2 Zitiert aus Haselberg S. 483
- 3 Zum ersten Mal veröffentlicht in: Cornelius Gurlitt, Andreas Schlüter, Berlin 1891. Kontroverse Diskussionen bei Kothe und Möller
- 4 Stadtarchiv Stralsund, Reposition 28/588: Schlüteraltar, Kirche St. Nikolai, 1706–08, 1733–1735. Die Verfasserin hat alle vorhandenen Unterlagen nochmals selbst gelesen. Alle nachfolgenden Zitate sind dieser Akte (mit Angabe der Blattnummer) entnommen.
- 5 Siehe Anmerkung 3. Das 70 x 57,7 cm große Blatt wird im Stadtarchiv Stralsund unter der Signatur E I-056 aufbewahrt.
- 6 Möller, S. 20
- 7 Möller, S. 13. Die beiden Putti in den unteren Zwickeln fehlen heute.
- 8 Im Rahmen der letzten, 1999 begonnenen Konservierungsarbeiten war festzustellen, dass die Putti nicht nachträglich zum Blattwerk kamen, sondern von Anfang an in dieses integriert waren.
- 9 Zu Leben und Werk Keßlers und weiterer im Aufsatz erwähnter Künstler und Handwerker siehe Frey und Schwartz (Künstlerverzeichnis).
- 10 Möller, S. 18, deutete die im Juni 1708 in einem Ratsprotokoll notierte Formulierung „itziger“ so, dass Keßler erst kürzlich als Nachfolger eines anderen aufgenommen wurde. Da der Schnitzer der *Gloria* aber bereits im vorangegangenen Oktober in Phalerts Werkstatt kam, schlussfolgert Möller, dieser könne nicht mit Elias Keßler identisch sein.
- 11 Frey S. 36
- 12 Das überlieferte Schriftstück ist nicht unterzeichnet und weist außer der Jahreszahl keine genaue Datierung auf. Es handelt sich also wohl nicht um eine Abschrift sondern eher um einen Entwurf.
- 13 Stadtarchiv Stralsund: Reposition 16/416
- 14 Ausgeführt von den Restauratoren Volker Ehlich, Katharina Geipel, Angela Günther, Wolfgang Hofmann und Gabriele Schwartz sowie Studenten der Fachhochschule Potsdam
- 15 Zu diesem Thema siehe: Algis Wersig, Die Restaurierung der Pappmaché-Rosetten aus der Kirche zu Dorf Mecklenburg. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken. Hrsg. Restauratorenfachverband e.V., Heft 7, S. 86–92 und Esther Dittmer, Die Verwendung von Papiermaché in der Ausstattung des Schweriner Schlosses und die Geschichte der Ludwigs-luster Kartonfabrik, Seminararbeit 2001 an der HfBK Dresden
- 16 Stadtarchiv Stralsund: Reposition 16/414. Bl. 27. Der Stralsunder Bildschnitzer Christian Nathanael Freese beklagt 1783 in einer Streitschrift die Nichtexistenz des Bildhaueramtes.
- 17 Dazu siehe ausführlicher bei Möller S. 17 und 20 ff. sowie Frey S. 11 f.
- 18 Dehio 2000, S. 269 und S. 511 sowie Baier 1995, S. 593
- 19 Möller, S. 19. Siehe auch Anmerkung 7.
- 20 Möller, S. 88

Literatur

- Archivalien aus dem Stadtarchiv Stralsund:
- Bürgerbuch (Bürgerrechtsgewinnung der Hansestadt Stralsund 1572–1873, Datenbank).
- HS 232 (Beliebungsbuch der Konterfeier und Malerzunft).
- Reposition 3 (Das Gerichtswesen der Stadt Stralsund), Nr.: 477, 1884, 2174, 2583, 3116, 4600, 4701, 4748, 4778, 5886 und 7533.
- Reposition 16 (Stralsunder Handwerk), Nr.: 19, 121, 414, 416, 431, 902, 1017, 1027 und 1431.
- Reposition 28 (Stralsunder Kirchen): Nr. 278, 588, 593 und 1097.
- St. Marien Nr. 278.
- Baier, Gerd u.a. [Bearb.], Die Bau- und Kunstdenkmale in Mecklenburg-Vorpommern. Vorpommersche Küstenregion. Berlin 1995
- Dehio, Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Mecklenburg-Vorpommern. Neubearb. von H.-Chr. Feldmann, München/Berlin 2000
- Frey, Tatjana, Elias Keßler, Ein Stralsunder Bildhauer des Barock. Dissertation an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 1989
- Haselberg, Ernst von, Die Baudenkmäler der Provinz Pommern, I. Teil Die Baudenkmäler des Regierungs-Bezirks Stralsund. Stettin 1881–1902
- Kothe, Julius, Der Hauptaltar in der Nikolaikirche in Stralsund. In: Denkmalpflege und Heimatschutz, Berlin 1923
- Möller, Karl, Die Stralsunder Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts. Greifswald 1933 (Diss.)
- Schwartz, Gabriele, Barocke Altarretabel in Mecklenburg und Vorpommern. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 19. Jg. Heft 2/2005, S. 377–408

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 5 und 6: Achim Bötetür/Fotosammlung im Landesamt für Kultur und Denkmalpflege Schwerin
- Abb. 2 und 3: Stadtarchiv Stralsund, Reposition E I-056
- Abb. 4 und 7: Gabriele Schwartz, Berlin