

Der Münstermann-Altar in Hohenkirchen feiert seinen 400. Geburtstag!



Bild 1: Münstermann-Altar von 1620 in der Apsis der Gaukirche Hohenkirchen

Genau vor 400 Jahren, im Jahre 1620, zur Zeit des beginnenden Dreißigjährigen Krieges, wurde ein kostbarer neuer Altar in der ehrwürdigen Gaukirche zu Hohenkirchen im Wangerland aufgestellt. Er ist noch heute zu bewundern, wie er von der lichtdurchfluteten Apsis aus beherrschend in die monumentale Halle des Kirchenschiffs hineinstrahlt und den luftigen Raum wiederum in seiner Mitte fokussiert. Sein Schöpfer war Bildhauer und Meister Ludwig Münstermann aus Hamburg.

Die leuchtend farbige Fassung des hölzernen Altar-Schreines suggeriert die edlen Materialien Alabaster, Marmor und Ebenholz, dazu Gold und Gold-Email, gelüstert mit Krapp und Malachit. Er ist konstruiert nach den Kriterien der antiken Architekturlehre und gegliedert in Untergeschoß mit der Predella, Hauptgeschoß mit sich breitenenden, grazil schwebenden Flügeln und darüber aufragendem Obergeschoß mit gesprengtem Giebel. Vor allem aber eröffnet sich in seiner Mitte der szenisch ansteigende Raum eines himmlischen Theaters, den unsichtbar einfließendes Licht göttlich erleuchtet. Hier erscheint die Gruppe der Jünger versammelt um den Tisch des letzten gemeinsamen Mahles mit Jesus in ihrer Mitte, in innerem und äußerem Aufruhr, unruhig bewegt von der Antwort auf die Frage: „Wer ist es von uns, der den Meister Jesus verrät?“



Bild 2: Detail der Abendmahlszene

Bis in das Jahr 1618 war Ludwig Münstermann vollauf beschäftigt mit der grandiosen Ausstattung der Schloßkirche St.-Petri in Varel, der Residenz des Grafen Antons II. von Oldenburg-Delmenhorst. Von diesem seinem Auftraggeber erhielt er offenbar als Entgelt und Gratifikation für die Fülle der überaus kostspieligen Kunstwerke ein stattliches Haus gleich östlich von Kirche und Schloß, in welchem er einen ortsansässigen Teil seiner Werkstatt einrichten konnte. Hier mögen ihn die beiden Pastoren aus Hohenkirchen, Lubbertus Glanaeus und Theodorus Grimmus, aufgesucht haben, um den Hamburger Meister Ludwig mit einem neuen Altar zu beauftragen, nach modernstem Kunst-Geschmack und geschmückt mit bildlichen Darstellungen im Sinne des reformatorisch-lutherischen Glaubens, wie er seit 1573 durch die gräflich-oldenburgische Kirchenordnung verbindlich war.

Sie werden dabei kaum geahnt haben, dass der geniale Bildhauer eben dabei war, den Form-Typus des Epitaph-Altars, so wie er ihn noch in Varel nach Vorgabe der Gräfin Sibylle-Elisabeth realisiert hatte, nach eigenen Vorstellungen zu verändern. Dessen in der italienischen Renaissance entstandener Aufbau aus Formen der antiken Architektur hatte sich bis in Zeit und Region des nordeuropäischen Manierismus weiterentwickelt erhalten. Doch schon bei der Formgebung dieses seines ersten Altar-

Werkes durchbrach Ludwig Münstermann die überlieferten fest gefügten, wand-artig geschlossenen Strukturen für einen rückwärtigen Lichteinfall und verlieh den verdunkelten Feldern der Bildreliefs mit der Wahl des kostbar durchscheinenden Alabasters eine imaginäre diaphane Wirkung. Offenbar wollte er diese Intentionen weiterentwickeln und seinen folgenden Altären eine einzigartige neue Gestalt aus ganz eigener künstlerischer Phantasie geben.

Die Mitte des architektonischen Aufbaus des Altars als Ort der gottesdienstlichen Abendmahlsfeier war schon nach Martin Luthers Empfehlung einer entsprechenden Darstellung gemäß der Evangelien-Berichte vorbehalten. In traditioneller Form des Bildreliefs hatte auch Münstermann sie in das architektonische Zentrum des Hauptgeschosses des Vareler Altares eingesetzt. In Hamburg aber wurde er ganz offenbar beeindruckt und angeregt durch die Architektur-Phantasien auf den Gemälde-Kompositionen des Hans Vredemann de Vries. Dieser in Leuwarden geborene Maler mußte auf Grund seines Glaubens aus Flandern emigrieren und hielt sich mehrfach in Hamburg auf, wo er mit seinem Sohn an mehreren Aufträgen arbeitete. Er konnte Münstermann vielleicht sogar persönlich vor seine drei großen für die St.-Petri-Kirche gemalten „Perspektiven“ führen. Der Bildhauer nun übertrug die illusionistischen zweidimensional gemalten Architektur-Phantasien Vredemanns in eine dreidimensional aus Holz gebaute Wirklichkeit plastisch-szenischer Räumlichkeit.

Wie im einzelnen die Vorgänge, womöglich in Varel, abliefen, und ob Meister Ludwig den Hohenkirchener Pastoren seine, nur erst in der eigenen Vorstellungskraft vorhandenen Gestaltungsformen für einen neuen Altar-Typus vermitteln konnte, wissen wir nicht. Vielleicht auch wurden diese erst in Gang gesetzt, als ihm der Auftrag angetragen wurde.

Als Bildhauer seiner Zeit und seiner Region mußte Münstermann nicht eigens die Komposition der Abendmahlsszene erfinden. Stecher und Verleger aus den Niederlanden lieferten den bildenden Künstlern und Kunsthandwerkern Nordeuropas eine Fülle von Vorlageblättern mit Darstellungen der christlichen und säkularen Themen für die Umsetzung in Malerei und Plastik in den entsprechenden Werkstätten, ohne dass ein Anspruch an Originalität der Erfindung bei Auftraggebern und Ausführenden bestanden hätte. So gab es als Vorlage für Münstermann offenbar einen Kupferstich von Cornelis Cort, der seinerseits wiederum ein Gemälde von Livio Agresti kopierte. Diesen nutzte Meister Ludwig schon für das Alabaster-Relief des Vareler Altars, das er mit eigener virtuos agierenden Handschrift kunstvoll ausgeführt und mit beachtlich selbständig anverwandlenden Motiven bereichert hatte. Auch bei der nunmehr gänzlich freiplastisch aufgebaute Gruppe im Hohenkirchener Altar war



Bild 3: Abendmahl im Zentrum des Altars

sie noch Vorlage. Doch man ermißt beim Vergleich, um wieviel prächtiger Ludwig Münstermanns Kunstsprache die geistliche Bedeutung der sakramentalen Handlung formuliert: Da beschränken zierliche Balustraden über gegenseitig verkröpften aufsteigenden Treppenstufen den heiligen Bezirk, und der hoheitliche Baldachin über Jesus schwebt im freien Luftraum darüber, umstrahlt und geheimnisvoll gehalten vom immateriell einströmenden Licht des Himmels.

Die vom Künstler mit höchster Wirkung eingesetzte Lichtsymbolik umgibt das ganze Werk wie eine sichtbar gewordene Aura und versetzt die antagonistisch gespannte Dynamik zwischen faszinierender Anziehung und Ehrfurcht gebietender Abrückung in eine überirdische Ferne. Die vollkommen ausgewogene Harmonie der

Proportionen von Höhen-, Breiten- und Tiefen-Maßen vermittelt dem andächtigen Betrachter ein absolutes Glücksgefühl. Die festen Konturen der Umrisse werden durch das von hinten einfallende Licht in flirrende Bewegung aufgelöst. Dazu leuchten die mit Gold und metallisch gelüstem Krapprot und Malachitgrün gehöhten Details an Architektur, Figuren und Ornamentik blitzend auf und verleihen dem Prinzipalstück und Blickpunkt des Kirchenraumes die Erscheinung einer außergewöhnlichen Preziose. Ganz ähnlich in Stil und Wirkung erscheinen die kleinen Hausaltäre in der Kunstkammer der Herzöge von Bayern aus Ebenholz und Goldemail.

Ein für die außergewöhnlichen Kunstmittel Ludwig Münstermanns und zugleich für den Stil des Manierismus bezeichnendes Motiv betrifft den Bereich der architektonischen Konstruktion des Altars in seiner symbolhaft gedeuteten Funktion. Auch die in der italienischen Renaissance durch Sebastiano Serlio wiederbelebte antike Architekturehre des Vitruv und deren bis in die Zeit des nordischen Manierismus unveränderte Praxis in den "Säulenbüchern", auf die sich auch Münstermanns Architektur-Vokabular gründet, kennt ausschließlich real zu bauende, zu konstruierende Bauglieder:

Postamente, Basen, Säulen-Schäfte, Kapitelle, Gebälke mit Architrav und Giebel-Gesimsen, die stützen und lasten, tragen und aufliegen. So sind regelmäßig auch die nach der Ordnung sehr klar durchkonstruierten und bei aller üppigen Ornamentik als ordnende Struktur der Komposition unschwer erkennbaren Architektur-Aufbauten der Werke Münstermanns gebaut. Eigentlich; aber die offenbar bewußt vom Prinzip der Statik abweichenden Elemente sind bemerkenswert:



Bild 4: Hauptgeschoss mit Seitenflügeln

Die tragenden Säulen der Konstruktion des Hauptgeschosses stehen selbst nicht fest auf dem Boden; denn die Bodenplatten unter ihren Basen werden wie in der Schwebel gehalten von jeweils vier Volutenspangen, denen zuoberst ein Cherubkopf aufsitzt. So wird die symbolische Vorstellung vermittelt, der gesamte wohlgegliederte und dekorierte Altar selbst sei von ihnen aus der himmlischen Höhe herabgesenkt worden. Und inmitten der federnd gespannten Voluten-Kränze erglänzt in wunderbar krapp-gelüstem Rot jeweils eine frei herabhängende halbkugelig gedrechselte Blüte !

Mit dieser in der Senkrechten aufgerichteten Konstruktion ist durch die Verkröpfung des gemeinsam in der Waagerechten durchlaufenden Basisgesimses die Gestaltung eines in die Breite ausladenden Flügel-Elements verbunden, welches zugleich die Seitenwände des Abendmahlssaales umfaßt. Doch auch

dieses wird zuhinterst der Prinzipalsäulen wie in der Schwebel gehalten; denn auf den sich breiten Flügeln sind zwischen einfachen Saalwänden und aufwändig gestalteten Ädikulen mit den Reformatoren-Porträts schlichtere Muschelnischen mit den Figuren der Evangelisten eingefügt. Unter jeweils einem Nischenpaar bildet sich ein symmetrisch geteilter Kartuschen-Behang mit den Darstellungen der zugehörigen geflügelten Attribute: dem Engel, dem Löwen, dem Stier und dem Adler. Die prächtig gerundeten Rahmen wiederum werden auf den gedoppelten Wölbungen in der Höhe getragen von weiblich gestalteten, gleichfalls beflügelten Hermen, welche auch die zur schlanken Senkrechten in Antagonie eingesetzte und dynamisch in die gleichgewichtige Breite wirkende Waagerechte in die Symbolik der schwebend schimmernden Himmels-Architektur einfügt.



Bild 5: Zentrum der Predella

Allein die stark gebaute Predella steht der irdischen Ebene näher. Zwar lastet ihr kräftiger, kubisch gebauter Korpus auf rotierenden Kugelfüßen, um anzuzeigen, dass dem Altar als Ganzes eine hoheitliche, göttlich bezogene Bedeutung zukommt; doch ist er mit bildlichen Darstellungen versehen, die dem realen menschlichen Leben nahestehen. In der Mitte die herzugeeilten Hirten, die den Mensch gewordenen künftigen Erlöser in Gestalt des neugeborenen Jesuskindes ehrfurchtsvoll und dankbar begrüßen.



Bild 6: Reliefs auf den Frontseiten der seitlichen Risalite

Die graphische Vorlage für diese lebendig bewegte Szene wurde von Ludwig Münstermann schon für das Alabaster-Relief am Vareler Altar von 1614 benutzt und blieb als solche präsent bis zum Altar in Schwei, den der Sohn Johann im Jahre 1638 aufstellte. Doch die Reliefs auf den Frontseiten der seitlichen Risalite sind etwas ganz besonderes, auch im Werk Münstermanns. Denn hier wollten die beiden Pastoren aus Hohenkirchen, deren Beichtstühle noch heute in der Kirche stehen, dass der Meister sie beim Austeilen des Altarsakraments in beiderlei Gestalt darstellte, ganz realistisch in ihrem Gottesdienst-Habit mit Mühlsteinkragen und Schauben nach Art der Universitätsprofessoren ihrer Zeit. Und so können wir ihnen noch heute begegnen, wenn wir uns, wie damals die Gläubigen ihrer Gemeinde, auf den Kniebänken niederlassen, um Brot und Wein auf jeder ihrer Seite zu empfangen, und uns mit ihnen verbunden fühlen, mit Bewunderung für ihre Intention zum Auftrag ihres Altars an den berühmten Hamburger Bildhauer Ludwig Münstermann.

Vier Jahrhunderte haben uns das aus Eichen- und Lindenholz kunstfertig getischlerte und geschnitzte Prachtwerk des Hohenkirchener Altares nicht unbeschadet überlassen. Im Jahre 1830 war die Apsis der Kirche so baufällig geworden, dass sie neu aufgemauert werden musste. Der Altar war angesichts solch einschneidender Baumaßnahmen in direkter Nähe besonders gefährdet, sodass man den Verlust auch wichtiger ikonographischer Teile vor allem im Obergeschoss damit in Verbindung bringen kann. Es fehlen vor allem die Figur des Auferstandenen auf der obersten Spitze, und auf den seitlichen Schrägen des gesprengten Giebels darunter die Gestalten von Tod und Teufel. So sind sie an gleicher Stelle auf



Bild 7: Obergeschoss des Altars

dem Rodenkirchener Altar erhalten oder wieder ergänzt. Zu Seiten der Kreuzigungsszene auf den über den Hauptsäulen verkröpften Kranzgebälk-Plateaus sind Standsockel befestigt, auf denen ursprünglich die Figuren von Moses und Johannes dem Täufer standen, wie die entsprechenden Initialen auf den Kartuschen der Vorderseite zeigen. Die genannten Figuren sind offenbar bei der ehemals inschriftlich bezeichneten "Renovierung 1875" durch stilgerechte Obelisken (aus Nadelholz!) ersetzt worden, dazu auch die etwas grobe Rückenfigur der Maria Magdalena zu Füßen des Kreuzes.

Dieser Platz ist jedoch besonders ausgezeichnet; denn hier läßt übergroß, in voller Breite der Kreuzigungsszene, das Basisgesims des Obergeschosses in halbem Kreise nach vornhin aus. Es trägt

einen kronenartigen Behang aus fünf aufschwingenden Voluten-Spangen, die eine reich gebildete Akanthusknospe filigran umschließen.

Bezogen auf die seitlichen Begleiter Moses und den Täufer als Zitate der bekannten cranach-lutherschen Bildkomposition von "Gesetz und Gnade", möchte doch dieser hervorragende Platz eher einer nach vorn gerichteten Sitzfigur des Adam gebühren, so wie sie der Kanzelfuß in Rodenkirchen oder das Syassen-Epithaph in Eckwarden zeigen. Aber durchaus vorstellbar ist auch eine unter dem Kreuz Jesu aufgestellte Bundeslade als Allegorie des "Gnadenstuhles", so wie im Zentrum des Vareler Altares zu sehen. Und der heutige eiförmige Ornament-Zapfen über dem Kreuzes-Titulus könnte die ursprünglich hier schwebende Taube des Heiligen Geistes ersetzen, welche die Trinitäts-Symbolik vervollständigte.

Der empfindlichste Verlust jedoch, der durch die Apsis-Reparatur verursacht wurde, ist der Abbruch des hintersten Teiles der Auslucht hinter der Abendmahlsszene. Am Rodenkirchener Altar ist er einzig erhalten und liegt noch heute der Solbank des sich dahinter öffnenden Fensters auf. In Hohenkirchen fiel er vielleicht erst herunter, als man das ihn auch hier tragende Gewände abbrach, und man war es zufrieden. Doch heute hindert nichts, dieses im perspektivischen Blickpunkt des Altares und des ganzen Kirchenraumes empfindlich fehlende kunstvolle Gebilde ergänzend zu rekonstruieren. Vorbild kann durchaus das erhaltene Beispiel in Rodenkirchen sein, zumindest bezüglich einer ähnlich phantastisch konstruierten Apsis-Architektur, die durchaus frei erfunden sein mag. Und weil nicht überliefert ist, ob denn auch in Hohenkirchen eine Bundeslade in der Mitte eines der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmeten Kuppelraumes stand, und ob auch die Könige David und Salomo in diesem Allerheiligsten zugegen waren, wie in Rodenkirchen, so dürfen diese Motive im Detail auch unbestimmt bleiben, wenn nur nach Öffnung auch des Mittelfensters der Apsis bis zur Solbank hinunter das strahlende Gegenlicht in eine der Erfindungsgabe Ludwig Münstermanns angemessene himmlische Architektur fällt, und diese vor den Augen der Betrachter verklärend der Wirklichkeit entrückt.

Diesen Zauber dürfen wir mit der heutigen Kenntnis der formalen Details und ihrer ikonographischen Bedeutung durchaus wieder erneuern im Sinne eines lebendigen Kunstverständnisses und eines wiederbelebten geistlichen Lebens in der Kirche von heute.

Text: Dietmar J. Ponert

Fotos: Tobias Trapp