

EINLEITUNG

Im Jahre 1804 begann die vom Hamburger Senat einberufene »Domheimfallskommission« mit den Vorbereitungen für die Demontage einer der wichtigsten norddeutschen Kirchenanlagen: Der Niederlegung sollte eine geordnete Entsorgung der Ausstattung, auch des umfangreichen Altarwerkes vom Hohen Chor vorausgehen. Bis heute bestehen Unklarheiten über den formalen Aufbau und das Bildprogramm dieses spätmittelalterlichen Vierflügelretabels, den Verbleib einzelner Fragmente, die Geschichte seiner Entstehung sowie den Kontext, in den es gestellt worden war.

Anliegen der Studie ist es also, einen sakralen Kultort als »Bildort« möglichst umfassend zu rekonstruieren,¹ zumal eine Monographie über das Hamburger Domhochaltarretabel noch nicht erarbeitet worden ist. Im Zentrum der Forschung standen in der Vergangenheit vor allem die im Warschauer Nationalmuseum erhaltenen Tafelmalereien der Sonntagsansicht, die einen der größten aus dem Mittelalter überlieferten Marienzyklen wiedergeben. Verschiedentlich wurden mutmaßliche Fragmente oder einzelne Aspekte des Werkes in anderen Kontexten diskutiert. Auch dieses zuweilen eher mittelbare Interesse an dem Monument wird in der Untersuchung thematisiert.

Die Gründe für solche Zurückhaltung sind weniger in den eingeschränkten Forschungsmöglichkeiten bei grenzüberschreitenden Themenfeldern vor 1989 zu suchen – seit 1967 sind die Flügel des Hamburger Domhochaltarretabels in den Bestandskatalogen des Warschauer Nationalmuseums publiziert² – als vielmehr in der prinzipiell negativen qualitativen Bewertung der Tafelmalereien seit Carl Georg Heise.³ Hierauf machte erstmalig Volker Plagemann aufmerksam, der 1995 in seiner *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg* dem Retabel ein eigenes Teilkapitel gewidmet hat.⁴ So zeigt sich an der Forschungsgeschichte dieses Kunstobjektes einmal mehr, wie wichtig eine Besinnung auf die Methodenpluralität unseres Faches ist. Die dringend gebotene Aufgabenverschiebung, gerade bei der Erforschung der mittelalterlichen Tafelmalerei Hamburgs, forderte jüngst Bruno Reudenbach noch einmal dezidiert ein.⁵

Diese Umorientierung hat nun im Rahmen der Millennium-Ausstellung der Hamburger Kunsthalle eingesetzt. Auf die Vielzahl der dabei erarbeiteten neuen Erkenntnisse konnte hier nur hinsichtlich des Hamburger Domhochaltarretabels

¹ Zum mittelalterlichen Kirchenbau im Gebrauch und als Ort der Bilder siehe Suckale 1999, über den Altar als Bildort und die liturgische Inszenierung des Kirchenjahres Reudenbach (Altar) 1999.

² [Slg. Kat. Warschau 1967, Kat. Nr. 1733]; engl. Ausgabe Slg. Kat. Warschau, Bd. 2, 1970, S. 291 f., Kat. Nr. 1733. – Slg. Kat. Warschau 1972, S. 328 f., Kat. Nr. 129; engl. Ausgabe 1977, S. 354–359, Kat. Nr. 129. – Slg. Kat. Warschau 2000, S. 160–172, Kat. Nr. 38.

³ Heise 1918, S. 117–120.

⁴ Plagemann 1995, S. 92–98, hier S. 90 f.

⁵ Reudenbach (Tafelmalerei) 1999.

eingegangen werden.⁶ So verstehen sich die nachfolgenden Darlegungen als Teilbeitrag im Vorfeld dieser Revision.

Die Arbeit ist in vier Kapitel gegliedert, die einen jeweils anderen methodischen Ansatz verfolgen. Dadurch wird der Versuch unternommen, die unterschiedlichen Perspektiven der dort intensiver zu Worte kommenden Autoren als Synthese in einer Darstellung zusammenzuführen.

Zunächst geht es darum, nach der Lokalität des Untersuchungsgegenstandes und der Provenienz der überlieferten Retabelfragmente zu fragen. Deshalb werden am Beginn die Ereignisse um den Hamburger Domabbruch rekapituliert und die Gründe für die Entscheidung gegen den Erhalt der Kirchenanlagen dargelegt. Hierfür ist das historische Quellenmaterial, insbesondere die im Hamburger Staatsarchiv erhaltenen und von Kai Mathieu publizierten Protokolle der Domdeputation,⁷ erneut gesichtet und interpretiert worden.

Noch vor der materiellen Befundicherung sind die Forschungsergebnisse aus dem 19. Jahrhundert zu erörtern, die überwiegend von Historikern und Konservatoren erarbeitet, beziehungsweise vermittelt wurden. Eine im Hamburger Staatsarchiv überlieferte Aufrißzeichnung des heute verschollenen Retabelmitteiles wird sich als zentraler Schlüssel für die Rekonstruktion erweisen.

Die Kunstwissenschaft hat sich bisher primär um Autor und Stil des Hamburger Domhochaltarretabels bemüht. Zu dieser Frage sind drei Hauptthesen aufgestellt worden, die Carl Georg Heise,⁸ nach Vorleistungen von Heinrich Reincke,⁹ sowie Harald Busch¹⁰ und Volker Plagemann¹¹ entwickelt haben.

Erst im letzten Kapitel ist das Bildprogramm anzusprechen: Dabei wird ein Verständnis von Ikonographie aufgegriffen, das im Kontext kirchlicher wie auch weltlicher Politik an der Schwelle zur Neuzeit zu lesen ist. Freilich soll hier nur ein erster Impuls gesetzt werden.

⁶ Ausst. Kat. Hamburg (Goldgrund) 1999; Ausst. Kat. Hamburg (Burgen) 1999; Plagemann (Kunst) 1999. – Siehe dazu auch die Veröffentlichung der Ende 1999 in St. Jacobi, Hamburg, gehaltenen Begleitvorträge in Plagemann 2000.

⁷ Mathieu 1973, S. 125–200.

⁸ Heise 1918, S. 117–120.

⁹ Reincke 1916, S. 119.

¹⁰ Busch, H. (Meister) 1940, S. 25–27 sowie S. 79–81, WVZ Nr. 104–115.

¹¹ Plagemann 1995, S. 92–98.