

Vom Umgang mit dem Fragment

Die Neueinrichtung der Berliner Nikolaikirche im Spannungsfeld zwischen zeitgenössischer Denkmalpraxis und Museumsdidaktik

Albrecht Henkys

Mit der jüngsten Neueinrichtung der ältesten Berliner Stadtpfarrkirche St. Nikolai, die nach weitgehendem Einsturz infolge der Zerstörungen des II. Weltkriegs erst in den 1980er Jahren als stadthistorisches Museum wieder aufgebaut wurde, konnten für die Gestaltung des Kircheninneren neue Akzente gesetzt werden. Ob durch restauratorische Wiedergewinnungen, Rekonstruktionen, Translokationen oder auch moderne Inszenierungen wurden die stark fragmentierten Reste der ehemaligen liturgischen Ausstattung zu einem gleichermaßen denkmalwürdigen wie aber auch museumsdidaktisch erschlossenen Raumprogramm zusammengeführt. Anhand von Beispielen thematisiert der Text unterschiedlichste Wege im Umgang mit dem historischen Fragment. Diese folgen allerdings weniger dem heute üblichen Herangehen aus denkmalfachlicher oder restaurierungstheoretischer Sicht, als vielmehr dem erklärten Ziel einer Erschließung des Gegenstandes aus sich selbst heraus.

How to Deal with a Fragment. The Newly Furnished Berlin Church St Nicolai, an Area of Conflict between Contemporary Care of Monuments and Museum Pedagogics

The recent new furnishing of Berlin's earliest city parish church St Nicolai has realized new ideas about the design of an interior. The church had suffered from caving-in as a result of damage during World War II and was reconstructed as a city historic museum. Restoration, reconstruction, translocation and modern design are merging the fragmentary remains of the former liturgical furnishings into an entity which at the time is a dignified monument and an interior open for museum pedagogics.

Nicht zuletzt war es die Geschichte von Zerstörung und Wiederaufbau dieses ältesten Berliner Sakralbaus, die das Herangehen auch der jüngsten Neueinrichtung vorgegeben hat: Nach schwerer Beschädigung während des Zweiten Weltkriegs hatte die über Jahrzehnte offen stehende Ruine (Abb. 1) bis zu ihrem späten Wiederaufbau die Abfolge der unterschiedlichen historischen Farbfassungen des Innenraumes so weit freigelegt, dass eine Rekonstruktion des jeweiligen mittelalterlichen Erstzustandes der einzelnen Bauteile nahe lag. In dieses Konzept hatten sich dann auch die neugotischen Zutaten der letzten großen Restaurierung in den 1870er Jahren gut integrieren lassen. Die in der Kirchenruine – gleichsam als Fragmente im Fragment – noch überdauerten baufesten Reste neuzeitlicher Grabmalkunst wurden selbstverständlich einbezogen, jedoch von der übrigen, ehemals reichen sepulkralen Ausstattung konnten zunächst nur besondere Stücke zurückkehren, und dies nun zumeist eher im Sinne von *Exponaten*. Aus den Trümmern einer Jahrhunderte umfassenden Baugeschichte nun als Rekonstruktion des spätmittelalterlichen Raumes wiedererstand, sollte die Nikolaikirche als *Museum* Raum für Präsentationen bieten, in deren Rahmen sich die wenigen erhaltenen authentischen Zeugnisse ihrer eigenen Geschichte einer allgemeinen Darstellung der frühen Berliner Stadtgeschichte unterzuordnen hatten. Dabei kam vor allem die *liturgische* Ausstattung zu kurz, ohne die jedoch die Funktionalität des Raumes einem breiten Publikum kaum mehr verständlich zu machen war.

Um Missverständnissen hier vorzubeugen: Natürlich hatte es damals im dringenden Interesse der Denkmalpfleger gelegen, möglichst viele verfügbare Ausstattungsstücke wieder in den Kirchenraum einzubringen. Das waren vor allem *steinerne* Epitaphe, denn das bewegliche Gut war nach kriegsbedingter Auslagerung in den Besitz der Berliner St.



1
Blick durch die Emporenarkaden,
nach 1949



2
Vorbereitungen der Eröffnungsausstellung im Chor, 1987



3
Blick in die Nikolaikirche nach Ostern, 1987



4
Nach der Bausanierung, Dezember 2009

Mariengemeinde bzw. des Evangelischen Konsistoriums gelangt. Jedoch waren Zeit und Mittel bis zur Eröffnung der Kirche als Dependance des Märkischen Museums im Jubiläumsjahr 1987 eng begrenzt. Hinzu kam – und das betraf wiederum vor allem die liturgische Ausstattung – dass es nicht vorderstes Ziel der staatlichen Bauherren resp. der künftigen städtischen Nutzer gewesen ist, die sakrale Bauhülle nun gleich auch im *funktionalen* Sinne sakral auszustatten. So gab es zwar einerseits fortdauernde Bemühungen

zur Wiedergewinnung von Zeugnissen der unterschiedlichen historischen Ausstattungsschichten, andererseits aber konnte deren Authentizität inmitten der vielen anderen, ohne direkten Ortsbezug präsentierten Exponate kaum glaubwürdig vermittelt werden (Abb. 2 und 3). An der Schnittstelle zwischen Denkmalpflege und Museumskonzept war damit ein Spannungsverhältnis angelegt, welches die Ausstellungs- und Gestaltungsschicht des Jubiläumsjahres 1987 sehr bald hat erodieren lassen. Heute zeugen nur wenige, in ihrer Isoliertheit zudem meist unverständliche museale Gestaltungslösungen von dieser Zeit.

Kirchenmuseum oder Museumskirche? Dieser nach dem Mauerfall noch einmal neu gestellten Frage entzog man sich dann Mitte der 1990er Jahre zugunsten einer dritten Nutzungsform: Nach Gründung der Stiftung Stadtmuseum Berlin als neuer Nutzerin des Kirchenbaus wurde das bedeu-

tendste mittelalterliche Baudenkmal Berlins unter Inkaufnahme weiterer, wahrhaft *gravierender* Kompromisse zur städtischen Ausstellungshalle umfunktioniert. Insofern darf man dankbar auf den Beginn eines Paradigmenwechsels in der Mitte der 2000er Jahre und zuletzt vor allem auf die bautechnisch begründete Zäsur zurückschauen, die das Denkmal ab 2008 allerdings für mehr als zwei Jahre der Öffentlichkeit entzog. Ein ganzes Bündel von Bauerhaltungsmaßnahmen inklusive einer Modernisierung der technischen Infrastruktur beinhaltete nämlich die Chance, in Abstimmung zwischen Bauverwaltung, Denkmalamt und Stadtmuseum neue Qualitäten in Bezug auf die denkmalgerechte Gestaltung des Raumes anzustreben (Abb. 4) und auf dieser Basis auch die Konzeption einer musealen Neueinrichtung zu erarbeiten. Dass dies nicht allein aus städtischen Mitteln, sondern mithilfe nennenswerter Gelder aus dem Europäischen Fonds für Strukturförderung (EFRE) geschehen konnte, eröffnete bislang ungeahnte Möglichkeiten. Eine davon war und bleibt: das tätige Nachdenken über den Umgang mit dem Fragment.

Anhand von drei ausgewählten Beispielen soll diesem Thema nun nachgegangen werden.

Die Taufe

Unter den wenigen Quellen, die noch bis heute einen Eindruck einzelner Gestaltungs- und Ausstattungsschichten des nachreformatorischen Innenraumes von St. Nikolai vermitteln, darf als wichtigste das Gedächtnisbild für den Kurfürstlichen Rat Johann von Kötteritz und dessen Ehefrau Caritas gelten. Im Hintergrund dieses Epitaphgemäldes von 1616, fast ein Jahrhundert nach Einführung der Reformation, öffnet sich der Blick in das über weite Strecken noch immer spätgotisch geprägte Innere der Kirche und gibt damit ein Bild des Übergangs wieder (Abb. 5). Im einheitlich getünchten Raum mit seiner schmucklosen Rautenverglasung sind zwar bereits wichtige nachreformatorische Einrichtungsgegenstände zu erkennen, der spätgotische Hochaltar zusammen mit Resten des ehemaligen Lettners waren – letzterer



5
Gedächtnisbild für Johann und
Caritas von Kötteritz, Ausschnitt
mit Zinntaufe, 1616, Dauerleihgabe
der Ev. Kirchengemeinde St. Petri
– St. Marien



6
Das Taufbecken vor (oben) und
nach (unten) der Restaurierung

umgebaut zur Sängerempore – jedoch verblieben. Sie hatten sich scheinbar den neuen Bedürfnissen eines lutherischen Gottesdienstes unterordnen lassen. Erste Gestühle und Grabkapellen sind zu erkennen und deren Ausstattung genau zu identifizieren. Auch eine Zinntaufe im Taufgehege ganz im Vordergrund ist genau zu sehen. Vor allem aber die Kanzel in der Langhausmitte zeugt vom neuen, lutherischen Verständnis und Gebrauch des Gottesdienstraumes. Dieser Übergangszustand in Bezug auf die Kircheneinrichtung sollte noch bis um 1715 anhalten, dem Jahr der Weihe eines neuen, barocken Hauptaltars. Erst mit dessen Errichtung dürfte die Entfernung der letzten Gegenstände „aus katholischer Zeit“ einhergegangen sein.

Die *Zinntaufe* auf dem Gemälde, ein in seiner Konstruktion und Bauart einzigartiges Werk des Schneeberger Zinggießers Stephan Lichtenhagen, war bereits im Jahre 1563 im zweiten Mittelschiffsjoch von Westen, also unmittelbar vor Eingangshalle und Empore, aufgestellt worden. Im Laufe der baulichen und liturgiegeschichtlichen Veränderungen „wanderte“ sie durch den Kirchenraum und fand zuletzt direkt vor dem Hauptaltar Aufstellung. Wie auf Fotos vom Anfang des

20. Jahrhunderts zu sehen, hatte sie – vielleicht sogar aufgrund einer technischen Eigenheit – inzwischen längst ihren Fuß eingebüßt: In der Mitte der Fünfte befindet sich ein Abfluss, durch den man das Taufwasser abfließen ließ. So könnte es andauernde Staunässe gewesen sein, die das Werk von unten her verfaulen bzw. korrodieren ließ? Nach Beräumung des beweglichen Inventars im Verlauf des Zweiten Weltkriegs gelangte die Taufe dann in die Keller des Berliner Doms. Ihr wertvoller Schmuck mit farbig gefassten Zinn-gussmedaillons war zu dieser Zeit noch vollständig. Irgendwann hatten sich ihre Spuren bzw. das Gedächtnis an die Reste der einstmals so stolzen Taufe endgültig verloren. Erst in den 1990er-Jahren wurde dann das durch Diebstahl einiger der Medaillons und Schmuckelemente weiter reduzierte Fragment – den Entdeckern zufolge angeblich mit Efeu bepflanzt – in einer Friedhofskapelle aufgefunden und identifiziert (Abb. 6). Nach aufwändiger Restaurierung und Rekonstruktion unter Federführung der Metallrestauratorin des Berliner Stadtmuseums, Marina de Fümel, stand sie nun als eine Dauerleihgabe der Kirchengemeinde St. Petri – St. Marien wieder für die Nikolaikirche zur Verfügung.¹

Bereits dem Restaurierungsvorhaben der erhaltenen Originalteile hatte der Gedanke zugrunde gelegen, hier nicht nur die historische Substanz zu bewahren, sondern der Taufe mit einer Rekonstruktion der verlorenen Volumina ihre einzigartige historische Gestalt zurück zu geben (Abb. 7). Die Nachschöpfung vor allem des Fußes entsprach technologisch der historischen Herstellungsweise, bleibt jedoch optisch unterscheidbar. Der verlorene bildkünstlerische Schmuck wurde selbstverständlich nicht rekonstruiert. Das erklärte Ziel, diesem Kunstwerk seinen Platz und seine Bedeutung für die liturgische Ausstattung des Sakralraumes zurück zu geben, wurde unterstrichen durch die Nachschöpfung eines achteckigen Podestes, wie ein solcher als Basis für das Taufgehege auf dem Kötteritz-Gemälde zu erkennen ist. Auf diesem Podest wurde die Taufe im Jahre 2002 an ihrem historischen Ort, also in der Hauptachse des Mittelschiffs nach Westen, wieder aufgestellt. Nicht zuletzt standen Präsentationsort und -form aber nun unübersehbar auch für das Interesse einer wachsenden Zahl von Mitarbeitern und Freunden des Museums, den teilweise recht beliebigen Nutzungen des bedeutenden Kirchenraumes eine schrittweise Wiederherstellung seiner historischen Ausstattung entgegenzusetzen.

Durch eine zweckgebundene Spende ist das Museum inzwischen in die Lage versetzt, nun auch das gesamte Taufgehege zu rekonstruieren. Damit wird dieses, den Kirchenraum und seine zentrale Blickachsen prägende Ensemble auf eine Weise erlebbar, wie dies unter den heute verbreiteten puristischen Ansätzen einer musealen Restaurierungshaltung ebenso wenig gelingen wäre, wie nach den derzeit üblichen Maßgaben der Denkmalpflege. Nicht etwa zugunsten einer *gebrauchspraktischen* Funktionalität – wie dies vielleicht für ein praktizierendes Gotteshaus hätte der Fall sein können –, sondern vielmehr im Interesse einer *museumsdidaktischen* Erschließung der liturgischen Funktionen des sakralen Raumes und seiner Ausstattung hatte man sich für diesen Weg entschieden. Am konkreten Beispiel der für Berlin so bedeutenden Nikolaikirche erschien dies besonders vielversprechend.



7
Blick in die Nikolaikirche
nach Osten, 2010

8
C. W. Pohlke, Die Klosterkirche
zu Berlin, 1831, Aquarell



Eine kleine Geschichte sei hier noch angefügt: Bereits seit Jahrzehnten war ein geschnitzter Gnadenstuhl „aus der Nikolaikirche“ im Märkischen Museum ausgestellt, als die Beschäftigung mit der Taufe zu genaueren Betrachtungen des Gedächtnisbildes der Familie Kötteritz geführt hatte. Das Ergebnis: Diese qualitätvolle Renaissanceskulptur war eindeutig als jenes Bildwerk zu erkennen, welches vormals den leider verlorenen Deckel der Zinntaufe bekrönt hatte. Selbstverständlich wurde das Schnitzwerk wieder an diesen Ort platziert, hängend an einem Gestänge, welches dem auf unserem Gemälde nachempfunden ist.

Die Kanzel

Die vonseiten des Berliner Stadtmuseums angestellten Forschungen nach dem Verbleib der historischen Kanzel der Berliner Nikolaikirche reichen ebenfalls in den Beginn des neuen Jahrtausends zurück. Legenden zufolge sollten Teile ihres Schmuckwerks seit Ende des Krieges manch Berliner Wohnzimmer schmücken, während andere in Friedhofskapellen der Mariengemeinde längst zu Staub zerfallen wären.

Warum kommt immer wieder die benachbarte Marienkirche ins Spiel? Im Zuge des Wachstums der Stadt Berlin wa-

ren die alten Innenstadtgemeinden irgendwann soweit geschrumpft, dass sie sich zusammenschließen mussten. Für lange Zeiten waren also die historisch ohnehin eng verwesterten Gemeinden St. Nikolai und St. Marien zu einer Gemeinde geworden, die allerdings nun über gleich drei mittelalterliche Kirchenbauten verfügte – wohl eher eine Bürde als die reine Freude. Die Mariengemeinde war nach Kriegsende somit natürliche Eigentümerin der historischen Ausstattungen dieser Kirchen, sofern diese nicht schon vorher abgegeben oder in den Wirren verschollen waren. So kommt es, dass, wie schon im Fall der Zinntaufe, immer an mehreren Orten geforscht werden muss, wenn es um verlorene Artefakte aus den historischen Berliner Innenstadtkirchen geht: in den verstreuten Gelassen der Mariengemeinde, die ja in vielen Fällen auch Eigentümerin einzelner Gegenstände oder Fragmente geblieben war, sowie in den Sammlungen des Märkischen Museums. Dieses hatte seit seiner Gründung im Jahre 1874 – zunächst als Bürgerverein und ohne eigenes Gebäude – eine immense Sammlung von Altertümern angelegt und dabei auch viele außer Dienst gestellte sakrale Kunstwerke übernommen. Das Museum hatte zudem bis weit nach Ende des Zweiten Weltkriegs auch die Aufgabe, neben der musealen Sammlungstätigkeit quasi als Annahmestelle für denkmalpflegerisches *Bergungsgut* zur Verfügung zu stehen. In einer von zwei Weltkriegen sowie



9
Zustand der Kanzel Ende
2007

10
Die Kanzel der Klosterkir-
che, 1936

auch immer wieder von radikalem Stadtumbau und -abriss geprägten Stadt ist über die Jahrzehnte einiges zusammengekommen. Mal inventarisiert oder wenigstens bezeichnet, oft aber einfach auch nur abgelegt, wurde die Millionenzahl dieses weltweit größten regionalgeschichtlichen Bestandes zusätzlich von Kriegsfolgen oder Auslagerung gezeichnet. So trägt die Geschichte des Museums dazu bei, dass noch bis zum heutigen Tag immer wieder von spektakulären Entdeckungen in seinen Depots berichtet werden kann.

Die Suche nach den Spuren der Nikolai-Kanzel indes blieb weitgehend erfolglos. Insgesamt über höchstens 3 % der Kanzel verfügten die Restauratoren und Kunsthistoriker und lenkten ihre Aufmerksamkeit bald in eine andere Richtung: Zusammen mit anderen Ausstattungsfragmenten waren nach dem Zweiten Weltkrieg auch zahlreiche Bauteile und Dekorfragmente aus der Berliner Klosterkirche an das Märkische Museum überwiesen worden. Es handelte sich dabei um mehr oder weniger baufeste Ausstattungsstücke, die nicht schon bald nach Kriegsbeginn ausgelagert worden waren. Darunter auch Teile der frühbarocken Kanzel von 1662. Brand- und Schmauchspuren am Schalldeckel legen nahe, dass diese offenkundig unter dem unmittelbaren Eindruck eines Bombentreffers von ungeschulter Hand in einer Weise herausgebrochen worden sind, die nicht den Erhalt des Ganzen, sondern die Rettung von Beispielen für jedes Bau- und Dekorteil in einem sozusagen *dokumentarischen* Sinne verfolgte. Zusammen mit Teilen desselben Schalldeckels, die sich merkwürdigerweise wiederum im Eigentum der Mariengemeinde befanden und in einer Stahnsdorfer Friedhofkapelle gelagert hatten, verfügte man nun über etwa 35 % des Gesamtvolumens dieser Kanzel. Bei diesem äußerst geringen Prozentsatz an Originalsubstanz muss allerdings in Rechnung gestellt werden, dass sich vom Kanzelaufgang, also Treppe und Portal, bis auf ein Schriftbrett keinerlei Teile erhalten haben, sich also die Zahl der auf uns gekommenen Fragmente auf Kanzelkorb und Schalldeckel konzentriert.

Nach Abschluss eines Dauerleihvertrages mit der Ev. Kirchengemeinde St. Petri – St. Marien für einige in deren Eigentum stehenden Kanzelfragmente begannen unter Leitung Rolf Herzbergs, Skulpturenrestaurator am Stadtmuseum Berlin, zunächst die Restaurierung originaler Bauteile des Kanzelkorbes und seine rekonstruierende Ergänzung sowie die Anfertigung einer tragenden Konstruktion für seine Anbringung am Kanzelpfeiler. Zur Eröffnung der großen Paul-Gerhardt-Ausstellung in der Nikolaikirche im März 2007 wurde dieses inhaltlich hochsymbolische, in seiner Erscheinung indes zunächst weniger Kanzel- als konsolenartige Gebilde Teil einer der zentralen Ausstellungsinstitutionen. Der Grund: Die Kirche des Grauen Klosters war nach der Reformation über Jahrhunderte Filia der Nikolaikirche, so dass der Nikolai-Pfarrer und Liederdichter Paul Gerhardt im Rahmen seines theologischen Amtes hier ebenso oft Dienst tat und im erbitterten Streit zwischen dem calvinistischen Hof des Großen Kurfürsten und den traditionell lutherischen Kirchengemeinden ebenso leidenschaftlich polemisierte wie von der Kanzel in der Nikolaikirche (Abb. 8). Das Gedenken und die Ehrung des großen Dichters hatten den letzten Ausschlag für die Entscheidung gegeben, die verlorene Kanzel der Nikolaikirche nun durch die Kanzel der Klosterkirche zu ersetzen. Gegen Ende des Paul-Gerhardt-Jahres konnte dann auch bereits das erste der reich dekorierten, nun aus zahllosen Originalfragmenten und Ergänzungen wiederherzustellenden Brüstungsbretter an der Kanzel montiert werden. Zurzeit noch durch Blendbretter an den übrigen Seiten ergänzt, gab es dem Objekt nun endlich die Anmutung eines *Kanzelkorbes* (Abb. 9).

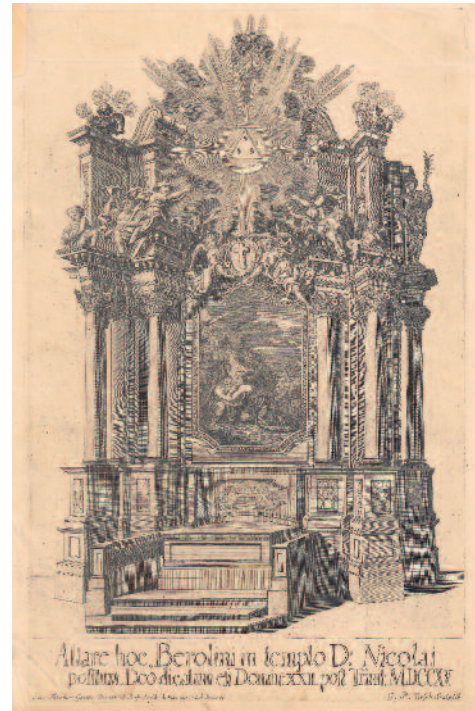
Mit Unterstützung einer großzügigen Privatspende konnte während der jüngsten Schließung der Nikolaikirche auch der Schalldeckel in seinem wesentlichen Bestand wiederhergestellt und für die Montage am Kanzelpfeiler vorbereitet werden. Die endgültige Fertigstellung von Korb und Schalldeckel, d.h. die Restaurierung der wichtigsten Dekor-

teile inklusive der Komplettierung des Originaldekors durch Kopien wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen und weitere finanzielle Unterstützung erfordern. Indes entfaltet die Kanzel als das wichtigste liturgische Ausstattungsstück der Zeit nach der Reformation schon jetzt die ihr zugeordnete Wirkung im Kirchenraum. Zusammen mit Kanzelportal und -treppe, welche unter fachlicher Aufsicht durch Auszubildende des Berliner Oberstufenzentrum Bau I nachgeschöpft wurde, ist trotz weiterhin immensen Restaurierungsbedarfs bereits heute das Gesamtvolumen der Kanzel wieder erlebbar und die nachreformatorische Neuausrichtung des Kirchenraumes damit sinnfällig. Eine ganze Anzahl historischer Messbildaufnahmen zeigt diese Kanzel an ihrem historischen Standort in der Klosterkirche (Abb. 10).

Im Feuilleton einer großen Berliner Zeitung stand kurz nach Wiedereröffnung der Kirche ein kritischer Vergleich des Kanzelprojekts mit den viel diskutierten Wiederaufbauplänen für das Berliner Stadtschloss zu lesen. Man wünsche sich, heißt es dort, die Kanzel in ihrem heutigen fragmentarischen Zustand zu belassen und nicht die Fehler der geplanten Schlossrekonstruktion zu wiederholen.² Dem ist entgegenzuhalten, dass das Museum zahllose weitere originale Fragmente besitzt und zudem detaillierte Kenntnis von der Gestalt und Beschaffenheit jedes einzelnen Dekorelements hat. Beim Stadtschloss sind dagegen die eigentlich bedeutsamen Details, nämlich die reiche bauplastische Ausstattung unwiederbringlich verloren. Gewiss, die Kanzel entfaltet schon jetzt in hohem Maße ihre Wirkung für den Kirchenraum (siehe Abb. 7). Auch wird die weitere Restaurierung und Rekonstruktion nicht von heute auf morgen zu beenden sein und möglicherweise irgendwann an ihre Grenzen stoßen. Jedoch bleibt es das Ziel, sich an der vormals von Auftraggebern und Erbauern dieser Kanzel gewünschten Prachtentfaltung auch heute zumindest noch so lange zu orientieren, wie das Museum über ergänzungswürdige Originalfragmente verfügt.

Der Altar

Zur Eröffnung der wieder aufgebauten Berliner Nikolaikirche im Jahr des 750. Stadtjubiläums 1987 hatte das Märkische Museum eine historische Ausstellung zu Berlin als mittelalterliche Handelsstadt vorbereitet. Wie erwähnt, war der Chorraum und somit die Hauptblickachse quasi nicht „besetzt“. Zwischen und vor den Chorpfeilern standen Ausstellungsvitrinen. Im Jahre 1988 wurde dann der zuvor im Märkischen Museum präsentierte Feldberger Altar, ein qualitätvoller spätgotischer Flügelaltar von eher dörflicher Dimension, in die Ausstellung des Chorraums integriert. Jedoch war dieses ausdrücklich als *Exponat* präsentierte und daher auch ganz bewusst *dezentral* aufgestellte Retabel nicht geeignet, die Leere im Chorraum zu füllen. In den 1990er Jahren erodierte dann die 1987er Eröffnungsausstellung der Nikolaikirche immer weiter, bis 1999 dann auch der Feldberger Altar wieder entfernt und nun im Chorraum eine klassizistische Orgel zu Konzertzwecken aufgestellt wurde. Verbunden mit dem erklärten Ziel, nach Einbau der großen Jehmlich-Orgel auf der Empore in der Nikolaikirche schrittweise ein *Orgelmuseum* zu etablieren, kam – ebenfalls im Chorraum – noch eine weitere Orgel hinzu. Dieser den Raum



11
Der Hauptaltar der Nikolaikirche,
1715, Kupferstich von G.B. Busch

und seine historische Funktionalität endgültig verunklärte Zustand konnte erst mit der jüngsten Neueinrichtung behoben werden. Die beharrlichen Vorarbeiten dafür reichen indes schon einige Jahre zurück.

Begonnen hatte die Geschichte im August 1996 mit der baubedingten Beräumung der weit verzweigten Dachböden des Märkischen Museums. Unter Zentimeter hohen Schichten von Schmutz, Taubendreck und Ziegelschutt, in marode Holzkisten verpackt oder in brüchige Planen gehüllt, fanden sich neben Objekten, die seit dem Zweiten Weltkrieg als vermisst gegolten hatten, auch zahlreiche Skulpturen- und Dekorfragmente, die sich zunächst in keiner Weise zuordnen ließen. Darunter ein barocker Engel, in dessen Gewandfalten dann doch eine alte Inventarnummer erkennbar wurde. Allerdings ist im dazu gehörigen Eintrag aus dem Jahre 1876 – übrigens dem Jahr auch des Abbruchs des barocken Hauptaltars der Nikolaikirche – von einem „Kanzelträger aus der Nikolaikirche“ die Rede. Unterstützt durch eine Spende konnte dann recht schnell mit der Restaurierung dieses Bildwerks begonnen werden. Das Rätsel um seine genaue Herkunft und Funktion führten dabei zu dem Gedanken, die Skulptur könne zu jenem Barockaltar gehören, den Herrmann Blankenstein im Rahmen seiner regotisierenden Restaurierung der Nikolaikirche auf ein funktionales Minimum reduziert hatte. Man muss in diesem Zusammenhang davon ausgehen, dass der schlechte Zustand des gesamten Altarwerks damals mit Ausschlag gebend für den Abbruch gewesen sein dürfte. So wurden offenbar die lebensgroßen allegorischen und Engelsfiguren bis auf zwei Putten an das Märkische Museum ganz im Sinne von dessen eingangs erwähnter Funktion als Sammelstelle für denkmalwertes Bergungsgut überwiesen. Erst nach 1907 kamen sie in das endlich errichtete eigene Gebäude des Museums, blieben aber



12
Die Neuinszenierung
der Altarfiguren, 2010

auch dort in ihrem vermutlich schon damals sehr schlechten Erhaltungszustand nur wenig beachtet.

Warum war damals nur diese eine, lieblich lächelnde Engelsfigur in das Inventar des Museums aufgenommen worden? Wie wir heute wissen, wurde sie dem Figurenensemble des Altars erst rund 50 Jahre nach seiner für das Jahr 1715 belegten Weihe hinzugefügt. Vergleicht man sie mit dem in den 1760er Jahren entstandenen Figurenschmuck des benachbarten Palais Ephraim, lassen sich hier noch eher Verwandtschaften feststellen als zu einer Anzahl der 1996 wiederentdeckten Skulpturenfragmente, von deren Zugehörigkeit wir heute wissen. Diese Engelsfigur war nicht nur jünger und besser erhalten, sondern auch stilistisch gefälliger. Ihr Lächeln und ihre nach der Restaurierung besonders helle, Marmor imitierende Fassung haben sie inzwischen zu einem der populärsten Motive aus der Nikolaikirche werden lassen. Gleichwohl erschwerte diese Engelsfigur zunächst die Bemühungen um eine Zuordnung der anderen Skulpturen und Fragmente des Konvoluts, deren sowohl stilistische als auch kunsttechnologische Gemeinsamkeiten jedoch zunehmend auffällig wurden. Kunsthistorische Nachforschungen legten dann bald die Vermutung nahe, es könne sich um Werke des Königsberger Bildhauers Johann Christoph Döbel handeln, der in den 1690er Jahren seinen Alterssitz in Berlin genommen hatte. Döbel könnte hier auf frühere, nicht verwendete Schnitzfiguren zurückgegriffen haben, um sein Lebenswerk mit einem Altar für die Berliner Nikolaikirche zu krönen. Nach seinem Tod im Jahre 1705 sollte es aber noch

zehn Jahre dauern, bis diese Skulpturen ihren Platz an einem dann vom Berliner Hofmaler Samuel Theodor Gericke nach neuesten römischen Vorbildern entworfenen Altar gefunden hatten (Abb. 11).³

Die umfangreiche Konservierung und Restaurierung der Figuren konnte im Wesentlichen mithilfe großzügiger privater Einzelspenden realisiert werden. Dabei spielte der erwähnte Außenseiter, der so lieblich lächelnde Engel aus den 1760er Jahren, eine wichtige Rolle: Als erster wiederhergestellt, fungierte er quasi als Botschafter für die außerordentlich erfolgreiche Kampagne der Vergabe von *Engelspatenschaften* zur Konservierung der übrigen Figuren. Am Ende eines Jahres waren es die Spenden von sieben Berlinerinnen und Berlinern sowie als Sachspende die praktische Hilfe durch Restaurierungsstudenten der HfBK Dresden unter Leitung von Prof. Ivo Mohrmann, mit deren Hilfe Rolf Herzberg, Skulpturenrestaurator des Stadtmuseums Berlin, die Restaurierung der Figuren konzipieren und organisieren konnte.⁴ Auf dessen rekonstruierende Nachschöpfungen sowie seinen besonderen Anteil auch am heute realisierten Präsentationskonzept wird noch zurückzukommen sein.

Von Beginn des Prozesses der Zuordnung und Restaurierung an standen sich die Parteien in der Diskussion um einen künftigen Umgang mit den Fundstücken fast unversöhnlich gegenüber. Auch ein im Jahre 2005 dazu eigens veranstaltetes Kolloquium unter Beteiligung prominenter Persönlichkeiten aus der Berliner Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Restaurierung konnte nicht weiterhelfen. Mit eindrucksvoller Einigkeit ließen die Teilnehmer keinen Zweifel an der Bedeutung des verlorenen Altars als höchst qualitätsvolles Zeugnis der heute weitgehend verlorenen *Barockstadt Berlin*,



13
Blick in die Nikolaikirche
nach Westen, 2010

jedoch blieb die Debatte weiterhin von gegensätzlichen Positionen in der Frage geprägt, wie in einem *Museum* Nikolaikirche mit den Fragmenten eines verlorenen Altarwerks umzugehen sei. Die einen hatten eine weitgehende Rekonstruktion im Sinn, die anderen sahen in den Skulpturen nurmehr Kunstwerke, die nun, ihrer vormaligen Heimstatt am Altar beraubt, als rein *museale* Exponate zu behandeln wären. Dass – wie oben beschrieben – noch immer eine Orgel den Platz im Chorraum einnahm, gab der Debatte eine zusätzliche Brisanz: Die Altarfiguren wurden von der einen Seite als Retter aus diesem ungeliebten Zustand beschworen, während die andere mit der Verzichtbarkeit eines – zum allergrößten Teil ja ohnehin verlorenen – Altars in einem längst *säkularisierten* Kirchenraum argumentierte. Schon ein Seminar am Institut für darstellende Geometrie der Architekturfakultät der TU-Berlin im Jahre 2004, wie dann 2009 noch einmal der Wettbewerb des TU-Masterstudiengangs „Bühnenbild – szenischer Raum“ zu einer möglichen *modernen* Inszenierung der sakralen Skulpturen, führte zu interessanten und preiswürdigen Ergebnissen. Indes erwies sich die ikonografische Bezogenheit der Figurengruppe auf den *Altar* sowie die individuelle allegorische Ausdeutung der Einzelfiguren als keinesfalls zu vernachlässigende Kriterien auf dem Weg zu einer dauerhaft tragfähigen Lösung.⁵

Die für die Neueinrichtung der Nikolaikirche am Ende entwickelte Inszenierung der Figuren bezieht ihre Qualität zunächst aus ihrer gestalterischen Gesamtlösung und ihrer Verortung im Altarraum. Sie orientiert sich – nunmehr aller-

dings fast auf Augenhöhe mit dem Betrachter – am historischen Kontext der Skulpturen und folgt in ihrer Material- und Formensprache überzeugend der übrigen Ausstattungs-gestaltung. Lediglich die beiden Cherubim, am Altar vormals auf Kreuz und Gloriole zurückblickend auf den Voluten des Sprenggiebels angebracht, akzentuieren die Neuinszenierung: Während der eine mittig vor dem Zentrum, der Kreuzkartusche, schwebt, ist jener später hinzugefügte, lächelnde Engel in den Chorraum vorgerückt und schaut von dort auf das Geschehen zurück. (Abb. 12)

Die eigentliche Qualität dieser Präsentation liegt jedoch in dem Umgang mit jeder *Einzelnen* der Figuren: Aus ursprünglich acht bis zehn Metern Höhe herabgeholt ist ihnen nicht nur ihre Alterung deutlich anzusehen (manche der Sponsoren beklagen bis heute, dass „ihr Engel“ nicht auch so „schön“ geworden sei wie der Lächelnde) vielmehr legen sie eindrucksvoll die künstlerischen und handwerklichen Prozesse ihrer Schöpfung wie auch der späteren Korrekturen im Zuge ihrer Anbringung frei. Im jeweiligen Gesamtbild lediglich durch einige wenige Ergänzungen beruhigt, entfalten die Skulpturen um die vergoldete Kreuzkartusche herum eine Dynamik, die den gesamten Kirchenraum beherrscht. Erst auf den zweiten Blick wird dabei deutlich: Die meisten der allegorischen *Attribute* sind sichtbar nachgeschöpft und frisch vergoldet. Selbst angesichts der voluminösen Stuckplomben in den Gewandzonen einiger Figuren, wie diese schon von der Erstanbringung im Jahre 1715 herrühren, kann dieser Widerspruch nur wenig stören. Die Kraft der bewegten Figuren verbindet sich durch die Nachschöpfung der Attribute mit ihrem historischen Kontext, zeigt also die ihnen jeweils zuge dachte immaterielle Aussage an, und gibt ihnen so ihr verlorenes Wesen zurück. Spätestens jetzt wird

deutlich: Bei den Döbelschen Skulpturen handelt es sich *nicht* um einen rein figuralen oder allegorischen *Schmuck*. Das Bildprogramm dieser Gruppe ist in der Lage, auch ganz für sich zu stehen und den Chorraum endlich wieder glaubwürdig zu füllen. Dass es sich dabei nicht wirklich um eine historische Situation handelt, wird von den Besuchern oft erst auf den zweiten Blick bemerkt. Ganz der Rezeption und Interpretation des einzelnen Betrachters offen stehend, beherrscht die Figurengruppe (im doppelten Wortsinn!) den Chorraum *anstelle* des eigentlichen, verlorenen Altars und verbindet ihre eigene Strahlkraft mit der spannungsreichen Transparenz, die den Hallenumgangschor der Berliner Nikolaikirche so berühmt gemacht hat.

Resümee

Gemeinsam ist diesen drei Beispielen (und es könnten derer noch mehr genannt werden) das Ziel, dem Kirchenraum sein sakrales Gepräge zurückzugeben, seine historische Funktionalität im Wandel der Kirchengeschichte zu erschließen. Ein Gotteshaus also, welches sich und die Brüche seiner Geschichte selbst erklärt. Ohne sich dabei sklavisch an Ausstattungsperioden, Erhaltungszustände oder – im begründeten Einzelfall – auch Fragen der Provenienz zu binden, zeigt der Sakralbau im Inneren, was der Besucher aufgrund seiner äußeren Gestalt bereits erwartet hat. Von dort also gleichsam abgeholt, wird der Besucher nun aber viel weiter geführt, als dies in einer „normalen“ Kirche möglich – und auch *intendiert* – wäre. Zum einen erfährt er neben Erläuterungen sogar auch sinnliche Zugänge zu Entwicklung und Tradition christlicher Glaubenspraxis, ohne dass dies mit Wertungen oder gar einem Bekenntniszwang verbunden wäre. Zum anderen lernt er die christlich-abendländische Tradition als das Kultur prägende Element für das soziale Zusammenleben unseres Gemeinwesens kennen, ohne dass die extreme Ausdifferenzierung und Individualisierung der heutigen multireligiösen Metropole dabei verschwiegen wird.

Verschieden sind bei den genannten drei Beispielen die Ausgangssituationen und somit auch das jeweilige konzeptionelle Herangehen. Schon damit wird deutlich, dass keineswegs das einzelne Kunstwerk quasi in den Dienst eines heutigen Museumskonzepts gestellt wurde, sondern dass dieses heraus aus seiner jeweils *eigenen* Geschichte und sakralen Funktion, seiner erhaltenen Substanz und nicht zuletzt aus seiner jeweiligen Bedeutung für diese Kirche mit *Ethos und Respekt* behandelt wird. Nicht ein „sakrales Disneyland“, aber ebenso wenig eine ideologische Auseinandersetzung mit den Wurzeln des christlichen Abendlandes war das Ziel. Insofern geht die (in den Medien allerdings weitgehend allein stehende) Kritik eines namenhaften Vertreters zeitgenössischer Museumstheorie fehl, man habe das bedeutende Denkmal ganz ungebrochen mit *Erwartbarem* gefüllt, anstatt sich mit seiner Geschichte aus heutiger Perspektive kritisch auseinanderzusetzen.⁶

Zusammen mit der Vielzahl weiterer liturgischer und sepulkraler Ausstattungsstücke stellen die beschriebenen Beispiele zwar eine wichtige konzeptionelle Achse der Neueinrichtung der Nikolaikirche dar, sind dabei jedoch eingebun-

den in ein museales Gesamtkonzept. Dieses verfolgt nicht nur die Erschließung des sakralen Raumes, sondern auch der unterschiedlichsten anderen Aspekte der Geschichte des Bauwerks. Insgesamt acht thematisch vertiefende Bereiche – unter Ihnen auch das Thema „Liturgie im Wandel“ – umfasst diese Präsentation, deren zahlreiche Originalexponate durch vertiefende viersprachige Multimediatationen ergänzt werden. Hinzu kommt ein umfangreicher, inhaltlich anspruchsvoller Audioguide, der das internationale Publikum sogar in fünf Sprachen empfängt und durch die Themen und Kunstwerke der Kirche geleitet. So finden sich auch hier die Taufe, die Kanzel und der Altar gleich mehrfach reflektiert, ohne dass allerdings die zurückhaltend gestaltete museale Ausstellungs- und Erschließungsebene in eine Konkurrenz mit ihnen tritt. Am Ende ist es aber vor allem die einzigartige Aura dieses Raumes, die alle dieser Vermittlungs- und Wahrnehmungsebenen miteinander verbindet (Abb. 13).

Die Neueinrichtung der Nikolaikirche | Stadtmuseum Berlin wurde von der Europäischen Union kofinanziert (Europäischer Fonds für regionale Entwicklung).

Albrecht Henkys
Papierrestaurator und Kurator Nikolaikirche
STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN
Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins
Poststraße 13–14
10178 Berlin
www.stadtmuseum.de

Anmerkungen

- 1 Rolf Herzberg, Annegret Hass, Marina de Fümél, *Das bemalte Zinn-
taufbecken der Nikolaikirche zu Berlin, datiert 1563 – Restaurierung und
Rekonstruktion*. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken, Hg. Verband
der Restauratoren e.V., Heft 10, Oktober 2002; sowie von Marina de Fümél
unter gleichem Titel überarbeitet und erweitert in: Jahrbuch Stiftung
Stadtmuseum Berlin, Band IX 2003, Hg. Dr. Kurt Winkler, Henschel Verlag
- 2 Nikolaus Bernau, *Das Fragmentkunstwerk*. In: Berliner Zeitung,
22. März 2010
- 3 Gundula Ancke, „Ein Altar, der seines gleichen in der Chur=Marck
Brandenburg nicht hat.“. Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, Band VIII
2002, Hg. Reiner Güntzer, Henschel Verlag
- 4 Albrecht Henkys, *Am Anfang ein Engel*. In: Jahrbuch Stiftung
Stadtmuseum Berlin, Band X 2004/2005, Hg. Dr. Kurt Winkler, Henschel
Verlag
- 5 Martin Möhring, *Eine Kleinarchitektur zwischen Relikt und Vor-
stellung*. Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, Band X 2004/2005,
Hg. Dr. Kurt Winkler, Henschel Verlag
- 6 Michael Fehr, *Vergebene Chance (Interview)*. In: Die Tageszeitung,
Ostern, 3./4./5. April 2010

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 3, 8: Stadtmuseum Berlin
Abb. 4, 7, 12, 13: Stadtmuseum Berlin, Foto: M. Setzpfandt
Abb. 5: Foto: Michael Setzpfandt
Abb. 6: Stadtmuseum Berlin, Foto: Marina de Fümél
Abb. 9, 11: Stadtmuseum Berlin, Foto: Albrecht Henkys
Abb. 10: Landesarchiv Berlin