

Rezensionen



Das Neue Werk von Gottorf

Rekonstruktion, Geschichte und Bedeutung eines norddeutschen Terrassengartens des 17. Jahrhunderts

von Karen Asmussen-Stratmann

Imhof Verlag, Petersberg 2022

528 Seiten, 213 Farb- und 56 SW-Abbildungen

ISBN 978-3-7319-1165-4, EUR 69,00

Wer in der Mitte des 17. Jahrhunderts Schloss Gottorf besuchte, fand die Residenz Herzog Friedrichs III. von Schleswig-Holstein-Gottorf als eine über Jahrhunderte gewachsene Schlossanlage auf einer beengten Insel in der Schlei vor, die auf dem »Festland« jenseits des Burggrabens von drei Gärten umgeben war. Südwestlich der Schlossinsel lag der *Westergarten*. Östlich davon auf einer Landzunge, die in die Schlei hineinragte, der *Alte Garten* und um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstand etwa 500 Meter nördlich der Schlossinsel an einem Hang das *Neue Werk*, ein Terrassengarten nach italienischem Vorbild. Alle diese Gärten sind im Laufe der Jahrhunderte untergegangen, weshalb unser Wissen darüber den verschiedensten Archivalien abgerungen werden musste. Den Anfang dieser wissenschaftlichen Kärnnerarbeit leistete Michael Paarmann mit seiner 1986 erschienenen Kieler Dissertation *Gottorfer Gartenkunst: Der Alte Garten*. Und obwohl er sich bereits 1981, also noch während seines Studiums, gemeinsam mit Holger Behling mit dem *Neuen Werk* beschäftigt hatte (*Schloss Gottorf. Glanz und Elend des Fürstengartens*, Kiel 1981), entschied er sich, die Geschichte des *Alten Gartens* in den Mittelpunkt

seiner Dissertation zu stellen. Mit der im vergangenen Jahr erschienenen opulenten, von Klaus Gereon Beuckers betreuten Kieler Dissertation von Karen Asmussen-Stratmann über das *Neue Werk* wird unser Wissen über die Gottorfer Gärten nun vervollständigt. Im Zusammenhang mit der 1997 über den Gottorfer Globus erschienenen Dissertation von Felix Lühning (*Der Gottorfer Globus und das Globushaus im »Neuen Werck«*, Schleswig 1997) liegen damit wesentliche Arbeiten vor, die die kulturelle Blütezeit des Gottorfer Hofes im 17. Jahrhundert eindrücklich vor Augen führen.

Wo sich einst der *Westergarten* befand, steht heute der rote Backsteinbau des Oberlandesgerichts aus preußischer Zeit. Anstelle des *Alten Gartens* findet sich eine kleinteilige Wohnbebauung, bei der nur noch einige Straßennamen wie *Herrenstall* oder *Alter Garten* an die einstige Gartenanlage erinnern. Lediglich das *Neue Werk* wurde im Laufe der Jahrhunderte zwar verändert, aber in wesentlichen Teilen nie überbaut. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, weshalb nach 1947 mit der Einrichtung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen in Schloss-Gottorf der Ruf laut wurde, auch den barocken Garten, das *Neue Werk*, wieder auferstehen zu lassen. Es ist bezeichnend für dieses Projekt, dass in den mehr als fünfzig Jahren, die von der ersten Idee bis zur Realisierung vergingen, zwar die finanziellen Mittel aufgebracht werden konnten, die wissenschaftliche Aufarbeitung des Gartens und seiner Geschichte jedoch vernachlässigt wurde. So wurde kurz nach der Gründung der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf im Jahr 1999 mit der Rekonstruktion des Neuwerkgartens begonnen. Diese stützt sich allerdings im Wesentlichen auf nur eine Quelle, den sogenannten Dallin-Plan von 1707, einen Plan des schwedischen Ingenieurs Rudolph Matthias Dallin (1680–1743), der das *Neue Werk* im Zenit seiner Prachtentfaltung zeigt – mit vielen Details, die auf einer repräsentativen Grafik schön anzusehen sind, in der Ausführung aber mehr als fragwürdig erscheinen. Dies war auch der Grund, warum dieser Plan bei der Rekonstruktion nicht in allen Teilen realisiert werden konnte.

Sicherlich hätte die Rekonstruktion des Gartens zwischen 2001 und 2007 einen anderen Verlauf genommen, hätte man zu dieser Zeit bereits die Arbeit von Karen Asmussen-Stratmann zur Hand gehabt. Mit dem 528 Seiten starken Werk liegt erstmals eine umfassende Aufarbeitung des gesamten Quellenmaterials zum Neuwerkgarten von Schloss Gottorf und dessen kunsthistorische Einordnung vor. Schon auf den ersten Seiten wird deutlich, wie wichtig diese Arbeit für die

Rekonstruktion gewesen wäre, denn Asmussen-Stratmann wählt einen kulturhistorischen Untersuchungsansatz mit dem Ziel, »die Entstehungsmotivation der verschiedenen kunsthistorischen Einzelheiten des Gartens in seiner Gesamterscheinung und die sich daraus ergebende ikonographische und ikonologische Ebene zu erschließen« (S. 15).

Nach einführenden Kapiteln, in denen die kulturhistorischen Rahmenbedingungen am Gottorfer Hof des 16. und 17. Jahrhunderts betrachtet werden, widmet sich die Autorin dem wechselvollen Werdegang des Neuwerkgartens bis hin zu seiner Rekonstruktion im 21. Jahrhundert. Der Schwerpunkt liegt hierbei deutlich auf der Entstehungszeit im 17. und frühen 18. Jahrhundert unter der Regentschaft der Herzöge Friedrich III. (amt. 1616–1659), Christian Albrecht (amt. 1659–1694/95) und Friedrich IV. (amt. 1695–1702). Der Beschreibung der Bauphasen folgt eine detaillierte Untersuchung der Gartenbestandteile, für die das erhaltene Quellenmaterial, sei es im Landesarchiv in Schleswig, im dänischen Reichsarchiv in Kopenhagen oder im schwedischen Reichsarchiv in Stockholm, akribisch recherchiert, ausgewertet und dokumentiert wurde. Diese Sorgfalt schlägt sich in fast 2.500 (!) Fußnoten nieder. Doch damit nicht genug: Es folgen Anhänge und ein wissenschaftlicher Apparat. In den Anhängen widmet sich die Autorin den Biographien der Garteninspektoren, Hofgärtner und Fontänenmeister, die im *Neuen Werk* tätig waren. Auch hier hat sie ihr Wissen aus unzähligen Quellen sorgfältig zusammengetragen, wie die über 500 zusätzlichen Fußnoten eindrucksvoll belegen. In den Anhängen schließlich sind wichtige Quellen zusammengestellt, Übersichten zu den Lebensdaten der Protagonisten des Gartens sowie baugeschichtliche Daten vom Globushaus bis zum Wohnhaus des Gärtners. Schließlich finden sich hier auch die Verzeichnisse aller Pflanzen, die aus den Inventaren für das *Neue Werk* identifiziert werden konnten.

Wonach man auch immer sucht, sei es der Herkulesteich, die Pflanzenausstattung des Gartens, sei es der Gottorfer Globus, die Vogelvolieren, die Orangerie, die Skulpturenausstattung oder der Eiskeller, alles, was jemals im Garten stand, wurde erfasst. Die Publikation von Asmussen-Stratmann beinhaltet somit die erste und wahrscheinlich auch abschließende Bestandsaufnahme des gesamten Garteninventars. Es ist nur folgerichtig, dass nach dieser Erfassung all der unterschiedlichen Elemente, die einen barocken Garten ausmachen, deren kunsthistorische Bewertung folgt und damit die Bedeutung des Gartens im europäischen Kontext eindrucksvoll vor Augen geführt wird.

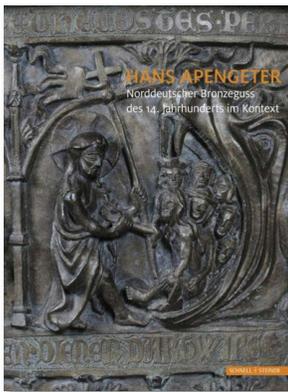
Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Erkenntnisse zur Orangerie. Die spektakulären Ergebnisse der akribischen, quellengestützten Beschreibung, die diagnostizierte frühe Hinwendung zu chinesisch anmutenden Elementen katapultieren den Gottorfer Garten aus seiner geographischen Randlage in das Zentrum der europäischen Gartengeschichte. Was für den Gottorfer Globus und durch den Gottorfer Codex schon lange bekannt war, wird durch die Forschungen zum Neuwerkgarten ein-

drucksvoll bestätigt: Die Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf schufen mit dem *Neuen Werk* eine Anlage, die den entwicklungsgeschichtlichen Bruch der Gartenkunst durch den Dreißigjährigen Krieg überwand und den Weg in den vom Krieg heimgesuchten Landschaften von der Spätrenaissance zum Barock ebnete.

Die wissenschaftliche Akribie, die kleinteilige Gliederung der vielfältigen Forschungsergebnisse, sei es zum Garten selbst oder zu seinen Gebäuden, sei es zur Pflanzenausstattung oder zu den Biographien der Protagonisten, hat ihren Preis. Was Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann in ihrer dreibändigen *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, von 1965 oder bereits 1926 Marie Luise Gothein in ihrer zweibändigen *Geschichte der Gartenkunst* noch gelungen ist, nämlich quasi erzählerisch »Bilder« der Gartenanlagen im historischen Kontext zu vermitteln, kann Asmussen-Stratmann nicht gelingen: Zu groß ist die Fülle der Informationen, zu unterschiedlich sind die Aspekte, die es zu beleuchten gilt. Das hat zur Folge, dass die gleichen Dinge unter verschiedenen thematischen Vorzeichen immer wieder neu untersucht werden. So wird zum Beispiel – um bei der Orangerie zu bleiben – die Entstehungsgeschichte des Gewächshauses zuerst im Kapitel »Der Neuwerk-Garten – Dokumentation der Entstehung im 17. Jahrhundert bis zum Ende der herzoglichen Zeit 1713« (S. 112–120) umfassend beschrieben, wobei die profunde Quellenkenntnis ein schlüssiges Bild vermittelt, doch erst im Kapitel »Kunsthistorische Einordnung und Bedeutung des Gartens« rund vierzig Seiten später erfolgt die kunsthistorische Einordnung in die Gartengeschichte. Doch damit nicht genug: Im Kapitel »Die Geschichte des Neuwerkgartens vom 18. bis zum 21. Jahrhundert – von der Zeit der Statthalter und der militärischen Nutzung bis zur Restaurierung« wird die Orangerie noch einmal aufgegriffen und ihre Entwicklung bis zum Abriss nachgezeichnet (S. 253–255). So nachvollziehbar die thematische Gliederung angesichts der Informationsfülle und der erneuten Betrachtung der Gartenmotive unter verschiedenen Aspekten auch sein mag, der Lesefluss wird dadurch zuweilen gebremst.

Karen Asmussen-Stratmann hat mit ihrer Dissertation keine beschauliche Geschichte des jüngsten Gottorfer Gartens vorgelegt, sondern gewissermaßen den »Brockhaus« des Gottorfer Neuwerkgartens geschrieben: Ein präzises, wissenschaftlich fundiertes Nachschlagewerk, das jeden nur denkbaren Aspekt des Gartens aufgreift, beschreibt, historische und kunsthistorische Zusammenhänge aufspürt, um so der Gestalt, der Entwicklung und der Bedeutung dieses Gartens in angemessener Ausführlichkeit nachzuspüren. Mit dieser Publikation von Karen Asmussen-Stratmann liegt das Standardwerk für jede Beschäftigung mit dem barocken Garten, dem *Neuen Werk* von Schloss Gottorf vor.

Ulrich Schneider
Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen
Schloss Gottorf



Hans Apengeter

Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext

hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch unter Mitarbeit von Anna Kajsa Hill (Opera Borealia 1)
 Schnell & Steiner: Regensburg 2022
 367 Seiten, 270 Farb- und 32 SW-Abbildungen
 ISBN 978-3-7954-3603-2, EUR 76,00

In dem hier besprochenen Sammelband erlangen die vorrangig zwischen Kolberg und Kiel im südwestlichen Ostseeraum befindlichen Werke Hans Apengeters (um 1300 bis nach 1351) eine umfassende Aufmerksamkeit. Bestehend aus Vorwort (S. 9–11), einer Einführung in Forschungsstand und Zuschreibungsdiskurse im Werk von Hans Apengeter durch Anna Kajsa Hill (S. 12–25) und vierzehn weiterführenden Aufsätzen sowie Epilog, skizziert und kontextualisiert der Band in vielfältigster Weise das Werk, die Produktion, Wirkungsstätten, Bedeutung und Einflüsse des mittelalterlichen Bronzegießers. Anlass gab die ursprünglich geplante Tagung eines Verbundprojektes der Universität Hamburg und der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, die aufgrund der Corona-Pandemie kurzfristig abgesagt werden musste. Dennoch konnte einer interessierten Leserschaft mit vielseitiger Unterstützung in Buchform Zugang zu den Forschungsergebnissen ermöglicht werden.

Nach einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung im 19. Jahrhundert lässt sich eine neuerliche Intensität in den 1960er Jahren verzeichnen. Anschaulich werden nach anfänglicher Zuschreibung die Forschungsaspekte differenziert. Die den Werkstattprozess bestimmende Aufgabenteilung charakterisiert von nun an das Verständnis, dass Apengeter als fachkundiger Gießer Formen und deren Entwürfe in höchster Qualität umsetzt. Auch eigene Modelle finden mancherorts versatzstückartig Einbindung. Somit spiegeln Glocken,¹ Taufbecken,² der siebenarmige Standleuchter in Kolberg,³ Getreidescheffel,⁴ sogenannte Türzieher⁵ und Aquamanilien⁶ ein reichhaltiges Auftragsvolumen und das vielseitige Repertoire wider. Die Autorschaft Apengeters in Bezug auf das im Chorpolygon des Lübecker Doms aufgestellte, um 1340/41 gefertigte Grabmal des Bischofs Heinrich II. Bocholt wird im Beitrag von Antje Fehrmann (S. 190–211) diskutiert, ohne Spekulationen jedoch vollkommen ausschließen zu können.

Durch Datierung oder Inschrift eindeutig zugewiesene oder Apengeter begründet zugeschriebene Werke werden chronologisch in monografischen Beiträgen behandelt. Dabei bereichern kunsthistorische Ansätze und interdisziplinäre Perspektiven die wissenschaftliche Herangehensweise. Ermöglicht wird dies mittels der Bearbeitung unter kunst-, kultur- und wirtschaftshistorischen, paläografischen, archäologischen, campanologischen und naturwissenschaftlichen Aspekten. Technischer und sozialgeschichtlicher Kontext, sowie Handwerkshistorie schließen mit typologischen, stilistischen, ikonografischen und epigrafischen Beobachtungen mannigfaltig und komplex den Reigen. Demzufolge folgt jeder Autor aufgrund seiner spezialisiert ausgebildeten Kenntnisse einer individuell gestalteten Bearbeitung seiner Fragestellung.

Die Beiträge von Klaus Niehr (Geschichte – Technik – Kunst, S. 166–189), Tobias Schoo (Geschaffen am Hohen Weg, S. 314–323) oder Otto A. Baumgärtel (Einblicke in eine spätmittelalterliche Bildguss-Werkstatt, S. 212–241) bereichern die Publikation in bisher oftmals zu gering beachteter Herangehensweise. Somit finden Handwerks-geschichte respektive auf die Gestaltung einflussnehmende technische Bedingungen sowie umsetzende Ausführungen Eingang in den Diskurs der Betrachtungen. Außerdem kann Ursula Prinz (S. 242–261) den von Faline

- 1 Beitrag von Claus Peter: Ein Meister ut Sascen Lant, S. 276–313, der sich auch mit Glocken und anderen Bronzegüssen befasst. Außerdem Beitrag von Jörg H. Lampe: Die Inschriften auf den Werken Hans Apengeters und Johannes von Halberstadts, S. 324–349.
- 2 Die um 1335 entstandene Wismarer Tauffünfte wird Apengeter zugeschrieben. Vgl. Beitrag von Krista Profanter: von einem unbekannten Meister, S. 74–95. 1337 entstand die datierte Tauffünfte in der Lübecker Marienkirche. Vgl. Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch: Innovation - Variation - Rezeption, S. 96–133. Die 1344 datierte Tauffünfte in der Kieler St. Nikolai-Kirche stammt ebenfalls von Apengeter. Vgl. Beitrag von Anna Lena Frank: Der dreifache Johannes, S. 134–164.
- 3 Beitrag von Vera Henkelmann: Der Siebenarmige Leuchter von Hans Apengeter in der Marienkirche zu Kolberg, S. 26–49.
- 4 Beitrag von Christina Link: Bronzeguss im Dienste der Aufsicht über Maß und Gewicht, S. 64–73.
- 5 Beiträge von Otto A. Baumgärtel (Einblicke in eine spätmittelalterliche Bildguss-Werkstatt, S. 212–241), Ursula Prinz (S. 242–261) und Faline Eberling (Dat wy des rykes ere vorden unde vordsetten, S. 262–275).
- 6 Beitrag von Joanna Olchawa: Geschaffen, um verkauft zu werden, S. 50–63.

Eberling (S. 262–275) behandelten Lübecker Türzieher mit den Objekten in Kolberg, Stettin und Hamburg vergleichend ergänzen. Eine erfreuliche Erweiterung des überlieferten Œuvres Apengeters konnte hingegen Baumgärtel mit der Vorstellung eines dem Lübecker Türziehers nahe-stehenden bisher unbekanntem Türbeschlags liefern.

Nachdem eingangs, der Chronologie entsprechend, die Entstehungsgeschichte einschließlich der Historie der Stiftung, die liturgische Einbindung, die Objektgeschichte des ältesten nachweisbaren Werkstücks und auch die Herstellungspraxis des Kolberger Standleuchters Erwähnung findet, charakterisieren die folgenden Aufsätze die Wanderbewegung Apengeters anhand der überlieferten Werkstücke. Die Aufsätze bilden ein vielfach glänzendes Mosaik, das in eindringlicher Weise das Wirken des Gießers facettenreich veranschaulicht. Einzelne Objektgruppen werden behandelt, was durch die aufgezeigten Herstellungsverfahren innerhalb des Zeitgeschehens eine notwendige verständnisgebietende Ergänzung bildet. Daraus wird der Werkprozess erkennbar. Eine Spezialisierung innerhalb der Herstellung eines Produktes, die notwendige Zusammenarbeit verschiedener Gewerke, die sowohl einer zunehmenden Verfeinerung in der Ausführung als auch neue vereinfachendere Umsetzungspotentiale aufzeigen.

Die einzelnen Aufsätze ergänzen sich kenntnisreich und bilden ein Gesamtbild Apengeters, was auch im Epilog (S. 350–358) von Jochen Hermann Vennebusch und Klaus Gereon Beuckers zum Ausdruck kommt. Der Band macht einen durchweg lobenswert positiven Gesamteindruck. Dagegen fallen vereinzelte terminologische Ungenauigkeiten nicht ins Gewicht. Allerdings hätte der Umgang mit dem Werk redaktionell durch eine Vereinheitlichung der Literaturhinweise erleichtert werden können.

Obwohl der vermutlich aus dem Harzer Umland stammende Hans Apengeter zu den bekanntesten Rotgießern Norddeutschlands des 14. Jahrhunderts zählt, ist bisher keine umfassende Publikation in einem solchen Umfang erschienen. Somit ist es umso erfreulicher, dass der mit dem Sammelband ausgerichtete Fokus den Missstand fachkundig ausgleicht. Die Grundlagen sind gegenwärtigen Ansätzen folgend gelegt, so dass auf diesem gesicherten Fundament weitere Studien einmalige Bedingungen erhalten. Die Erkenntnisse können entscheidend zum verbesserten Verständnis des nachvollziehbaren Gesamtwerks des Bronzegießers beitragen.

Die eingebundenen Abbildungen stammen aus unterschiedlichen Quellen oder sind von den jeweiligen Autoren zu verantworten und ergänzen die Texte vielschichtig. Darüber hinaus ermöglichen diese erstmals einen illustrierenden vervollständigenden Eindruck der Arbeiten Apengeters, der anhand des reichhaltigen Fotomaterials eine gute Nachvollziehbarkeit der Forschungsergebnisse erlaubt.

Die kompetente Arbeit des Verlages bzw. der Lektorin Isabell Schlott lässt das Buch zu einer Freude in der Benutzung werden. Die dafür notwendig eingeworbene Finanzierung dokumentiert eine breitgefächerte Bereitschaft und Interesse, die Ergebnisse einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln.

Zusammenfassend ist es den Autoren im Rahmen ihrer behandelten Einzelaspekte mit Sachverstand und Kompetenz ausgesprochen gut gelungen, dem Namensgeber des notwendigen Sammelbandes, Hans Apengeter, als norddeutschen Bronzegießer eine längst überfällige würdige Bearbeitung zukommen zu lassen. Folglich erwächst daraus die Notwendigkeit, weitere Bearbeitungen zu motivieren.

Christian G. Schulz
Westerland/Sylt



Die Kirche in Flintbek und ihre Kunstwerke

hg. v. Vivien Bienert

Verlag Ludwig: Kiel 2023

157 Seiten, 61 Farb- und 10 SW-Abbildungen

ISBN 978-3-86935-456-9, EUR 19,90

Meist richtet sich der Blick der Kunstgeschichte auf die großen und im kunsthistorischen Kanon verankerten Kirchen und ihre Ausstattungen. Dabei bleiben Dorfkirchen oftmals unberücksichtigt. Die Relevanz des vorliegenden Bandes, der weitgehend aus dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität in Kiel entstanden ist, ergibt sich aber gerade aus der Herausarbeitung von Erkenntnissen über die Bau- und Ausstattungsgeschichte einer solchen Dorfkirche im holsteinischen Flintbek. Beginnend mit dem Bau der ersten Kirche im 13. Jahrhundert über die Entwicklungen der folgenden Jahrhunderte – einschließlich der Umbrüche im Zuge der Reformation –, weben die Beiträge zur Kirche und ihrer Ausstattung ein Netz der Geschichte des Ortes, wobei der Schwerpunkt auf dem Mittelalter liegt. Der durch den Titel angekündigte, breite Anspruch des Bandes bestätigt sich bei einem Blick in das Buch. Von einem theologischen Standpunkt aus schildert der erste Beitrag (Johannes Schilling) die Vorzüge des Christentums in einer säkularisierten Welt und beschreibt Kirchen als sinnstiftende Orte für das Individuum und die Gemeinde. Damit richtet der Autor den Blick nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft der Kirche in Flintbek. Es folgt ein kom-

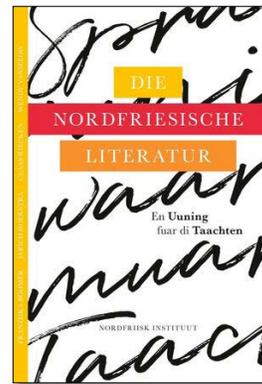
pakter, die wenigen Quellen gründlich auswertender Beitrag zu einer regional-historischen Verortung des Kirchspiels (Gerhard Fouquet) und einer zur Bau- sowie Restaurierungsgeschichte der Kirche (Cornelius Hopp). Die weiteren Aufsätze sind den Ausstattungsobjekten vorbehalten. Stellenweise betreten sie – wie im Falle der Glocken der Flintbeker Kirche (Claus Peter) – vollständiges Neuland, da eine Untersuchung zu den Flintbeker Glocken und ihrem Umkreis bisher ausstand, bei anderen Beiträgen gibt es bereits Erwähnungen oder kleinere Vorarbeiten in der Literatur. Trotz der schwierigen Quellen- und Literaturlage ist es den Verfassenden gelungen, mit großer Sorgfalt und wissenschaftlichem Anspruch einen neuen Kenntnisstand zur Kirche von Flintbek zu erarbeiten. Dies geschieht beispielsweise durch wohlbegründete Vergleiche, die insbesondere in den Auseinandersetzungen mit dem Kreuzigungsretabel (Luca Evers) sowie dem Holzkruzifixus (Vivien Bienert) auffallen und die Objekte zeitlich und örtlich innerhalb der norddeutschen Kunstproduktion einordnen. Damit generiert der Band nicht nur einen Mehrwert für die Forschung zu Flintbek, sondern für die Kunst in Holstein insgesamt.

Hier besteht erheblicher Forschungsbedarf, da zwar vier Corpusbände zur mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein vorliegen, aber der Band zu Holstein noch fehlt. Die Beiträge zum Retabel und zum Kruzifix leisten hier wichtige Grundlagenarbeit. Gleiches trifft auch auf die Analyse des bisher in der Forschung nahezu unbeachteten, spätgotischen Kelches in Flintbek zu (Klaus Gereon Beuckers): Zudem eröffnet sich hier ein Blick in die Provenienzen von Altargerät während und nach der Reformation in Norddeutschland mit ihren teilweise mehrfachen Ortswechseln von Kunstwerken. Insgesamt wird anhand des Flintbeker Bestandes ein Spannungsfeld zwischen denjenigen Objekten, die dezidiert für Flintbek geschaffen worden sind, und denjenigen, die erst später dorthin gelangten, sichtbar gemacht. Durch die Verbindung von solchen objektbiographischen Aspekten mit einer kunsthistorischen, motiv- und stilgeschichtlichen Einordnung, gelingt ein umfassendes Bild. Der hohe, über die engen Grenzen einer Fachdisziplin hinausgehende Anspruch des gesamten Bandes spiegelt sich auch im Beitrag über das Flintbeker Taufbecken (Jochen Hermann Vennebusch). Das Becken mit seiner einfachen Gesamtform kann durch die Inschrift als lokale Stiftung mit engem Kieeler Personenbezug herausgestellt werden und ist als Werk des Gießers Reimer Jappe belegt. Dessen auch Glocken umfassendes Werk wird in diesem Beitrag eingehend zusammengestellt und eingeordnet.

Alle Beiträge zeichnen sich durch eine Forschung nah an den Objekten, eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Quellenmaterial und eine fundierte Argumentation aus. Da es bisher nur knappe Eintragungen im Denkmalinventar von Richard Haupt (1877) sowie einen kurzen Beitrag zur Flintbeker Ausstattung in der Festschrift zum 777. Jubiläum von Uwe Albrecht (2000) gab, handelt es sich bei dem Band um die erste ausführliche Bearbeitung dieser Objekte. Dies übertrifft den im Vorwort formulier-

ten Selbstanspruch des Bandes, der sich als Grundlage für weitere Forschungen versteht, erheblich. Dabei bemüht sich der Band um eine klare und verständliche Sprache, damit – wie die Einleitung formuliert – eine breite Leserschaft angesprochen wird. Dennoch merkt man ihm eine Ausrichtung auf ein Fachpublikum an. Es bleibt zu wünschen, dass dieser Sammelband nicht nur zu weiteren Auseinandersetzungen mit der Flintbeker Kirche anregt, sondern ihm ähnlich qualitätsvolle Bände zu bisher wenig beachteten norddeutschen Kirchen und deren Ausstattung folgen.

Anna-Selina Lakotta
Hamburg



Die nordfriesische Literatur

En Uuning fuar di Taachten

von Franziska Böhmer, Jarich Hoekstra,
Claas Riecken, Wendy Vanselow
Verlag Nordfriisk Instituut: Bräist/Bredstedt 2022
269 Seiten, ISBN: 978-3-88007-443-9, EUR 25,80

Der langjährige Friesisch-Professor an der Universität Kiel, der Schwede Bo Sjölin, bezeichnete die Existenz der nordfriesischen Sprache einmal als »bestgehütetes Geheimnis der Bundesrepublik«. Das ist lange her, und manches hat sich zum Besseren gewendet. Doch gilt diese Einschätzung gewiss auch heute noch für die Literatur in dieser Sprache, einer der kleinsten Europas. Ein umfangreicher Überblick zu diesem Thema war seit Langem ein Desiderat. Die Lücke wird mit diesem Buch geschlossen, und zwar, so darf man vorwegnehmen, in gelungener Weise. Es erlaubt Einblicke in eine »Wohnung für die Gedanken«, so lautet der friesische Untertitel in deutscher Übersetzung.

Wer an »nordfriesische Literatur« denkt, dem fallen meistens ein: *Schimmelreiter*, *Trutz blanke Hans*, *Pidder Lüng*, *Nis Randers*. Hier ist aber die »eigentliche« nordfriesische Literatur gemeint, also die in nordfriesischer Sprache. Einige Grundzüge der Entwicklung seien zu nächst hervorgehoben, sie klingen auch im Buch an.

In gut zwei Jahrhunderten ist eine Literatur entstanden, die aufgrund ihres Umfangs und ihrer Vielfalt beeindruckt. Denn es gilt zu bedenken, dass die nordfriesische Sprachgemeinschaft nicht viel mehr als die Bevölkerung einer Kleinstadt umfasst. Diese Literatur wurde geschaffen trotz gravierender Probleme. Kaum einer hat es in der Schule gelernt, die Sprache zu schreiben. Und es entwickelte sich im ländlichen Nordfriesland keine kulturelle ›Szene‹.

Zudem gab und gibt es keine friesischsprachige Dichterpersönlichkeit mit Ausstrahlung auf das Gesamtgebiet, im Gegensatz etwa zum niederländischen Fryslân (Westfriesland) mit dem Renaissance-Dichter Gysbert Japicx. Eine einheitliche nordfriesische Sprache besteht nicht, mithin auch nicht *die* friesischsprachige Literatur. Vielmehr existiert eine für das nordfriesische Festland, eine für Föhr und Amrum, eine für die Insel Sylt sowie eine für Helgoland, denn die Felseninsel gehört auch zum nordfriesischen Sprachgebiet, verwaltungsmäßig allerdings zum Kreis Pinneberg.

In dem vorliegenden Buch geben zwei Autorinnen und zwei Autoren, tätig an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel bzw. am *Nordfriisk Instituut* zu Bredstedt, einen umfassenden Überblick über die Literatur auf Nordfriesisch von den Anfängen bis heute. Nach einer Einführung in die »literarische Landschaft Nordfrieslands« ist das Werk chronologisch und nach den verschiedenen Dialekten gegliedert. Für die neuere Zeit werden Prosa, Theater und Lyrik gesondert dargestellt.

Deutlich wird: Nicht wenige Nordfriesen fühlten sich, seitdem sie im 19. Jahrhundert eine Bedrohung ihrer eigenen Sprache wahrnahmen, für deren Fortbestand geradezu mitverantwortlich. Sie erarbeiteten Wörter-, Lese- und Liederbücher, versuchten es nicht selten auch mit eigenen literarischen Arbeiten. Die Identifikation richtete sich auf den Nahbereich. Die Kleinheit des Gebiets förderte eine besonders starke Eigenverantwortlichkeit, behinderte aber auch die Rezeption der literarischen Arbeiten.

Wenigstens im Überblick sei die Entwicklung an dieser Stelle chronologisch geschildert. Wohl noch auf das ausgehende Mittelalter zurück geht die eindrucksvolle Lieddichtung *A bai, a reder* von der Insel Föhr. Eine Frau wird von ihrem Bruder beschuldigt, sich mit einem Ritter eingelassen zu haben, und deswegen hingerichtet. Das älteste überlieferte schriftliche Dokument der nordfriesischen Sprache stammt aus der Zeit um 1600, als Martin Luthers *Kleiner Katechismus* in zwei nordfriesische Dialekte übertragen wurde. Mit einer Bibelübersetzung scheint damals aber nicht begonnen worden zu sein, und Friesisch wurde auch nicht zur Kirchensprache Nordfrieslands. Als solche herrschte zunächst das Nieder-, dann das Hochdeutsche. Eine vollständige nordfriesische Bibelübertragung gibt es bis heute nicht. Erst 2000 erschien wenigstens ein umfangreiches Gesangbuch.

Die Literatur in nordfriesischer Sprache setzt, sieht man ab von einigen Gelegenheitsgedichten, erst recht spät ein. Als erstes gedrucktes Buch kam 1809 die Komödie *Der Geitzhals auf der Insel Silt* heraus. Der Sylter Seemann und

spätere Küster Jap Peter Hansen (1767–1855), Vater des bekannten Chronisten Christian Peter Hansen, verfasste sie als junger Mann auf seinen Seereisen. Das Lustspiel um einen wohlhabenden, geizigen Bauern bezeichnet zugleich den eigentlichen Beginn und einen Höhepunkt der friesischen Literatur Nordfrieslands. Hansen wollte mit seinen Arbeiten nicht zuletzt den Wert seiner Muttersprache vor Augen führen.

Ähnliche Absichten verfolgte der erste festlands-nordfriesische Dichter Bende Bendsen (1787–1875) aus Risum. In seiner umfangreichen Sprachlehre des Bökingharder Friesisch bedauerte er, dass Nordfriesisch kein »ausgebreitetes Schrift- und Bücherwesen« hervorgebracht habe, sonst hätte es durchaus »Schritt gehalten« mit anderen Sprachen wie Deutsch, Dänisch, Holländisch und Englisch, meinte er.

Im 20. Jahrhundert prägten vor allem drei Männer die friesische Literatur. Der Bauer Jens Mungard (1885–1940) aus Keitum auf Sylt schrieb über 700 Gedichte, sechs Theaterstücke und manche Prosatexte. Als einer von ganz wenigen ›Heimadichtern‹ in Deutschland stellte er sich gegen den Nationalsozialismus. Seine Freiheitsliebe und seine Unangepasstheit musste er im KZ Sachsenhausen mit dem Leben bezahlen.

Den Höhepunkt der Föhr-Amrumer Literatur stellt wohl das Wirken des aus Oevernum stammenden, in Husum tätigen Studienrats Lorenz Conrad Peters (1885–1949) dar. In der im Inflationsjahr 1923 erschienenen Komödie *Oome Peetje ütj Amerika* (Onkel Peter aus Amerika) macht er einen reichen US-Amerikaner von Föhr zur Hauptperson. Manche seiner Gedichte wurden vertont und sind noch heute beliebt.

Im festlandsfriesischen Hauptdialekt, dem *Frasch*, trat in der Nachfolge seines gleichnamigen Vaters der Lehrer Nis Albrecht Johannsen (1888–1967) aus Deezbüll hervor. Er konnte in seinen Gedichten meisterhaft Stimmungen einfangen. Das Fahnenlied *Gölj - rüüdj - ween* (Gold - Rot - Blau) wurde 2015 mit Nachdichtungen auf Platt, Hochdeutsch und Dänisch sogar zur Kreis-Hymne. Der Kreis Nordfriesland ist wohl der einzige in Deutschland, der sich mit einer solchen schmückt und damit zugleich die kulturelle Bedeutung der sprachlichen Vielfalt hervorhebt.

Vielfältig ist auch die friesische Literatur der Gegenwart, nur wenige Beispiele seien hier genannt: Marie Tångeberg (geb. 1924), viele Jahre Leiterin der friesisch-dänischen Schule in Risum, schuf ein umfangreiches Werk, darunter auch Sachbücher, die unter den friesischsprachigen Druckwerken ansonsten kaum vertreten sind. Ingwer Nommensen (geb. 1955), der bei ihr die Schule besucht hatte und Gymnasialdirektor wurde, verfasste unter anderem hintergründige Theaterstücke, zum Beispiel *Di suurte hün foont Risem Määr* (Der schwarze Hund vom Risummoor). Moderne, teils skurrile Gedichte und Geschichten schrieb und schreibt Erk Petersen (geb. 1946) aus Niebüll. Der Sprachwissenschaftler Ingo Laabs (geb. 1975) gab mehrere Bücher mit friesischer Literatur heraus und verfasste als einer der Ersten überhaupt ei-

nen umfangreichen Roman: *Kiira Stäärendoochter* (Kira Sternentochter).

Volkert F. Faltings (geb. 1951), Vorsitzender der Ferring Stiftung in Alkersum, nahm sich des Friesischen auf Föhr vor allem als Wissenschaftler an, verfasste aber auch moderne Gedichte, Lieder für Kinder und Stücke für die Folk-Gruppe *Kalüün*. Ellin Nickelsen (geb. 1956) machte sich mit ihrer Novelle *Jonk Bradlep* (Dunkle Hochzeit) einen Namen. Die Erzählung schrieb sie in Indien, wie überhaupt ein Großteil der nordfriesischen Literatur außerhalb Nordfrieslands verfasst wurde, beginnend mit Jap Peter Hansens Komödie vom Sylter Geizhals.

Die Themen blieben zumeist auf den heimatischen Raum beschränkt. Die Schönheit des friesischen Landes wurde besungen, die Charakterfestigkeit der Friesen gepriesen, häufig ein Idyll vergangenen Lebens gemalt, aber nur selten wurden Probleme der Gegenwart aufgegriffen. Eine Ausnahme bildete Jens Mungard, der fast als einziger angesichts seiner existenziellen Bedrängnis auch politische Gedichte verfasste. Soziale Missstände seiner Heimat thematisierte der aus der Wiedingharde stammende, in Hamburg tätige Schullektor Peter Jensen (1861–1939), der noch als 64-Jähriger mit einer Untersuchung über das Wiedingharder Friesisch den Dokortitel erwarb und ein umfangreiches Wörterbuch seines Dialekts schuf.

Das nordfriesische Laienspiel hat eine lange Tradition. Um modernes, professionelles Theater bemüht sich seit 2016 der Verein *Et Nordfriisk Teooter*. Die Stücke sind in der Regel mit deutschen »Obertiteln« zu sehen, um auch Menschen anzusprechen, die nicht oder wenig Friesisch verstehen. Jedoch hat der Verein bisher nur wenig auf die Bühne gebracht.

Franziska Böhmer, Jarich Hoekstra, Claas Riecken und Wendy Vanselow haben die einzelnen Themen unter sich aufgeteilt; kenntnisreich, in angemessener Sprache und auch mit kritischem Anspruch behandeln sie die friesischsprachige Literatur Nordfrieslands. Ein Versäumnis ist allerdings zu beklagen. Zwar schreibt der Direktor des *Nordfriisk Instituut* im Vorwort: »Öffnen Sie die Wohnungstür, der Schlüssel liegt bereit.« Dieser jedoch ist schwer oder gar nicht zu finden. Die Texte sind oftmals nur an entlegenen, schwer zugänglichen Stellen mit großer Mühe und erheblichem Aufwand aufzuspüren. Im Buch wird zwar auf den friesischen »Thesaurus« der Kieler Universität hingewiesen. Aber wer auf deren Internet-Auftritt geht, muss lesen, dass der Zugang »für Externe bis auf Weiteres« nicht möglich ist. Man hätte sich gewünscht, und es hätte den großen Wert des Buches noch weiter gesteigert, wenn »Perlen« der friesischen Literatur ausführlicher wiedergegeben worden wären, im Original und mit Übersetzung oder zumindest mit Erläuterungen. Dies geschieht leider nur ausnahmsweise. Auch Hörproben bereitzustellen, wäre heute kein Wunderwerk mehr. So wendet sich das Buch eher an »Insider«, während »Externe«, die man doch sicherlich auch ansprechen und für die friesische Literatur begeistern wollte, etwas »vor der Wohnungstür« gelassen werden, leider.

Mit diesem Buch wird Neuland betreten, es lüftet so manches »Geheimnis« um die nordfriesische Literatur. Dem Werk ist eine große Verbreitung zu wünschen!

Thomas Steensen

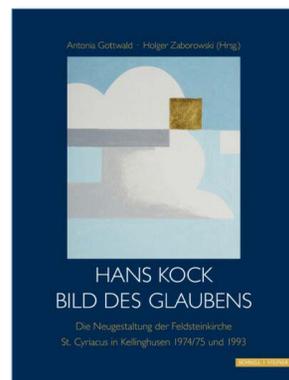
Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte



Licht - Mitte - Raum

Die Arbeiten des Bildhauers Hans Kock im Greifswalder Dom 1982–1989

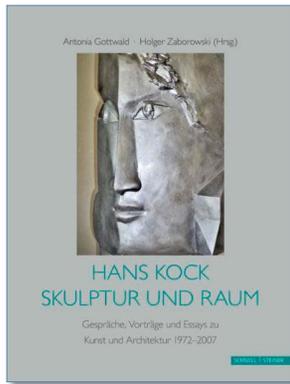
hg. v. Antonia Gottwald und Holger Zaborowski
Schnell und Steiner: Regensburg 2017
184 Seiten, 36 Farb- und 56 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7954-3265-2, EUR 24,95



Hans Kock. Bild des Glaubens

Die Neugestaltung der Feldsteinkirche St. Cyriacus in Kellinghusen 1974/75 und 1993

hg. v. Antonia Gottwald und Holger Zaborowski, Schnell und Steiner: Regensburg 2020
176 Seiten, 140 Farb- und 26 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7954-3464-9, EUR 24,95



Hans Kock. Skulptur und Raum

Gespräche, Vorträge und Essays
zu Kunst und Architektur 1972–2007

hg. v. Antonia Gottwald und Holger Zaborowski
Schnell und Steiner: Regensburg 2023
240 Seiten, 142 Farb- und 40 SW-Abbildungen
ISBN: 978-3-7954-3710-7, EUR 35,00

»Aus seinem eigenen Schaffen heraus hat [der Bildhauer Hans Kock] sich auch intensiv mit der Aufgabe der Kunst in Geschichte und Gegenwart auseinandergesetzt« (S. 13), so die Herausgeber des jüngst erschienen Bandes *Hans Kock. Skulptur und Raum. Gespräche, Vorträge und Essays zu Kunst und Architektur 1972–2007*, der auf 240 reich bebilderten Seiten zahlreiche kunsttheoretische und kunstphilosophische Schriften des Kieler Bildhauers zusammenstellt. Neben einer knappen Einführung (S. 13–14) werden 43 Textbeiträge Kocks aus 35 Jahren versammelt. Da etliche von ihnen nur schwer zugänglich waren, ist diese anthologische Zusammenstellung für die norddeutsche Bildhauerkunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allein schon ein Gewinn. Dichte und Bandbreite lassen verschmerzen, dass trotzdem einige wenige Texte fehlen, wie die Laudatio, die Hans Kock 1973 auf seinen Künstlerfreund Jörn Pfab anlässlich der Verleihung des Edwin-Scharff-Preises 1971 hielt, seine *Überlegung zu Kunst am Bau* (1975) sowie der Nachruf *Jörn Pfab zum Gedächtnis* von 1987. Doppelungen ergeben sich in den Beiträgen zu Kocks Ausstattungsprojekten in Kellinghusen (1974/75 und 1993) und Greifswald (1982–1989), die bereits 2017 oder 2020 wiederabgedruckt worden waren. Die Anthologie ermöglicht den Einstieg in die wissenschaftliche Auseinandersetzung und die Historisierung von Kocks Werk in neuer Tiefe.

Die literarischen Gattungen, die Kock in seinen Texten bespielt hat, umfassen Künstlergespräche, Vorträge im Zusammenhang mit Ausstellungen und Preisauszeichnungen, sowie kunsttheoretische- und kunstphilosophische Essays. Sie sind im Band chronologisch angeordnet. Für die Lektüre erweist sich dies als sinnvolle Struktur, da so deutlich wird, dass die Entwicklung der kunstphiloso-

phischen Überlegungen Kocks nicht linear verläuft, sondern anlassbezogen aus einem breitgefächerten Interesse in bestimmte Richtungen ausgreift. Auch fällt der große Umfang der schriftstellerischen Produktion auf, aus der seit 1972 mindestens in jedem zweiten Jahr ein Text zur Reflektion über Kunst hervorgegangen ist.

Den größten Platz nehmen die Texte ein, in denen Kock sein eigenes Werk auf theoretischer Ebene reflektiert, etwa in Gesprächen oder anlässlich von Ausstellungen eigener Werke. Drei umfangreiche Beiträge spiegeln die Beschäftigung mit Martin Heidegger und Friedrich Nietzsche. Als Künstler, der in Kellinghusen auch architektonisch und raumplanerisch tätig war, stellte Kock mehrfach Überlegungen zum Verhältnis bildender Künste zur Architektur und zum Einwirken von Kunst auf Stadtraum und Stadtplanung an. Die zahlreichen Beiträge zu anderen Künstlern seiner Zeit belegen die intensive Auseinandersetzung mit künstlerischen Diskursen über das eigene Werk hinaus. Hier blieb Kock vorrangig den norddeutschen Kollegen verbunden, betrachtete diese aber immer in Zusammenschau mit übergeordneten, allgemeinen Phänomenen. Die Beiträge sind entweder in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften publiziert oder als einführende Vorträge aufgezeichnet worden. Kock blieb dabei keineswegs den aus der eigenen künstlerischen Praxis vertrauten plastischen Medien verhaftet, sondern suchte bewusst die Konfrontation mit Malerei und Zeichnung. Neuere künstlerische Medien blieben allerdings ausgeblendet.

Über den Abdruck der Texte, der auch im Original vorhandene Fußnoten aufführt, hinausgehend, wäre eine wissenschaftliche Aufbereitung im Sinne einer Quellenedition wünschenswert gewesen. Dies sei beispielhaft an dem Gespräch zwischen Hans Kock und Jens Christian Jensen 1972 (S. 17–29) erläutert. Darin erwähnt der Direktor der Kieler Kunsthalle (S. 21) eine Keramikfigur des Bildhauers für die Kieler Universität, ohne diese jedoch näher einzuführen. Eine editorische Erläuterung hätte gerade dem nicht eingeweihten Leser einen Mehrwert bedeuten können: Sie hätte darauf verwiesen, dass es sich um die 1974 aufgestellte Plastik *Spiel von Wind, Wellen, Wasser / Kieler Strandfigur* handelte und dass diese aufgrund starker Witterungsschäden 1989 an den Künstler zurückgegeben wurde und seitdem – trotz Überlegungen zu einer Neuaufstellung 2010 – nicht mehr Teil der Kunstobjekte auf dem Kieler Campus ist. Auch fällt an dem Beispiel auf, dass der reiche Abbildungsapparat mit den Texten kaum verschränkt ist. Denn besagte Plastik ist zwar abgebildet (Abb. 13), doch fehlt dazu jeder Hinweis im Text.

So bleiben die Schriften des Künstlers letztlich als Dokument ihrer jeweiligen Entstehungszeit ohne Kontext stehen und sind allein in das Kontinuum der schriftlichen Produktion Kocks eingebunden. Als solche bietet die reiche Materialsammlung erstmals einen nahezu vollständigen Einblick in die Gedankenwelt und den kunstphilosophischen Horizont von Hans Kock.

In der Aufmachung und dem Zuschnitt auf einen exemplarischen Schaffensaspekt ist der jüngst erschienene Band

die dritte Veröffentlichung einer losen Reihe zur wissenschaftlichen Bearbeitung Kocks im Regensburger Verlag Schnell & Steiner. Als erstes erschien 2017 *Licht - Mitte - Raum. Die Arbeiten des Bildhauers Hans Kock im Greifswalder Dom 1982-1989*. Der Band umfasst die Ergebnisse einer 2016 abgehaltenen wissenschaftlichen Tagung und wurde aus Anlass seines zehnten Todestages veröffentlicht. Die Beiträge der Herausgeber bilden mit Überblick zu Leben und Werk (S. 13-32) und kunstphilosophischer Ausdeutung des Greifswalder Kruzifixes (S. 167-176) als »Bild der Versöhnung« (S. 170) die Klammer des Bandes, der dann aus unterschiedlichen Perspektiven eines der Hauptwerke des Künstlers umkreist. Die Annäherung an Kocks Ausstattungsprojekt erfolgt zunächst durch Beiträge von Zeitgenossen des Projekts, die von Seiten der Kirchenverwaltung darin involviert waren. Allenfalls am Rande thematisieren sie die Tatsache, dass ein westdeutscher Künstler für diesen prominenten Auftrag in der DDR engagiert wurde. Kaum stärker scheint dieses Thema in den wissenschaftlichen Beiträgen in der zweiten Hälfte des Bandes auf. Zwar sieht Werner Stegmaier (S. 63-79) in seinen Überlegungen zur Umorientierung der kirchlichen Binnenstruktur durch die Werke Kocks eine politische Ebene, die sich aber in erster Linie darin geäußert habe, dass ihre Einweihung 1989 von Erich Honecker in Funktion als Staatsratsvorsitzender besucht wurde. Für die im Titel seines Beitrags genannten »künstlerischen Umorientierungen« verweist Stegmaier vor allem auf den anschließenden Aufsatz von Renate Wiehager (S. 81-92), der ein Wiederabdruck von 1991 ist. Wiehager geht im Detail auf die Werke Kocks ein, lässt aber deren Beziehung zur Domausstattung des 19. Jahrhunderts oder eine über den Bildhauer hinausgehende kunsthistorische Einordnung aus. Reinhard Kuhl zeichnet im zweiten seiner Beiträge (S. 105-129) den Entwurfsprozess des *Schöpfungsfensters* im nördlichen Querarm anhand bislang unveröffentlichter Skizzen nach. Anschließend gibt Eberhard Stosch (S. 139-144) an, »die Stellung des Architekten, Bildhauers und Künstlers Hans Kock nach 1950« in den Blick zu nehmen, doch bleibt der Beitrag wie die übrigen allein werkimmanent gebunden. Die Ausführungen von Sabine Tischbein (S. 145-158) zur Gegenüberstellung mit Gemälden Marc Chagalls lassen erahnen, wie fruchtbar eine kunsthistorische Einordnung hätte sein können und weist damit indirekt auf die wissenschaftlichen Untiefen hin. So findet auch das Ineinandergreifen der bildkünstlerischen Arbeiten mit der architektonischen Intervention des Hamburger Architekten Friedhelm Grundmann, der gemeinsam mit Kock für die Neugestaltung des Greifswalder Domes beauftragt worden war, bedauerlicherweise an keiner Stelle des Bandes eine würdige Erwähnung. Kocks eigene Texte zum Altar (S. 131-133) als Wiederabdruck aus der Festschrift zur Domneueweihe 1989 und zum Kruzifix (S. 135-138) bilden die zeitgenössische Reflektion des Künstlers zum eigenen Werk ab. Sie unterstreichen den hohen Stellenwert der kunstphilosophischen Überlegungen als Werkbestandteil, dem mit dem Band der Künstlerschriften Rechnung getragen wurde.

»Einen weiteren Schritt zur Aufarbeitung des umfangreichen und noch kaum erschlossenen Werkes von Hans Kock« (S. 10) stellte schließlich der 2020 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers veröffentlichte Band *Bild des Glaubens. Die Neugestaltung der Feldsteinkirche St. Cyriacus in Kellinghusen 1974/75 und 1993* dar. Die Bearbeitung folgt der Struktur des Bandes zum Greifswalder Ensemble: Die aus der persönlichen Verbindung mit dem Künstler motivierten Berichte von Zeitgenossen verbinden sich mit Beiträgen zur übergeordneten Darstellung. Zur Überleitung aus dem zeitgenössisch-anekdotischen in den wissenschaftlichen Teil des Bandes dient eine Reproduktion der 1993 nachträglich der Kirchengestaltung hinzugefügten Bilder in den Kassetten der hölzernen Emporenbrüstung. Die Folge ermöglicht in ganzseitigen Abbildungen (S. 69-99) das unmittelbare Herantreten an den Schlusspunkt der Ausstattungskampagne. Wie bei den beiden anderen Bänden liegt auch hier der große Gewinn in der reichen Ausstattung mit Farbabbildungen, die der Zugänglichkeit zum Schaffen eine neue Grundlage bieten. Im umfangreichsten Textbeitrag stellt Katrin Plüsch (S. 101-129) die Ausstattungsstücke der Cyriacuskirche vor, ordnet diese in das Œuvre des Künstlers ein und zieht zur Greifswalder Ausstattung Parallelen. Die Einordnung bleibt dabei werkimmanent, dabei hätte schon die offenkundige Auseinandersetzung Kocks mit Figurerdarstellungen Pablo Picassos aus dessen Werkphase um Guernica (1937), die etwa in der Engelsfigur (Abb. 79) einfloss, die Möglichkeit zur Verortung in die Kunst des 20. Jahrhunderts geboten. Denn das Kock gerade in seinen Kirchenprojekten, wie in den Beiträgen mehrfach angesprochen, das Verhältnis zu älteren künstlerischen Zeitschichten suchte, zeigt sein Umgang mit den in Kellinghusen vorgefundenen Glasmalereien von Elisabeth Coester, die hier durch Thomas Menges erstmals ausführlich vorgestellt werden.

Wenn auch in allen drei Bänden die wissenschaftliche Tiefe mitunter zu wünschen übrig lässt, so legen sie doch den Grundstein für einen Neubeginn in der kunsthistorischen Forschung zu Hans Kock. Sie ermöglichen die Historisierung als bedeutende bildhauerische Position in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der unmittelbare Zugang zum Nachlass des Künstlers durch die Herausgeberin lässt für die nahe Zukunft auf weitere Veröffentlichungen in ähnlich repräsentativer Aufmachung hoffen. Vergleichbare Arbeiten zu Bildhauern aus Hamburg und Schleswig-Holstein der Generation Kocks, wie etwa Jörn Pfab oder Jan Koblasa, sind bislang nicht unternommen worden. Zumindest aber für das Werk des Bildhauers, Architekten und Malers Hans Kock ist nun die Tür zur kritischen Betrachtung, kunsthistorischen Einordnung – auch in überregionale Kontexte – und Würdigung geöffnet. Anhand der Fülle der in den drei Bänden abgebildeten Skulpturen, Plastiken, Malerei und Zeichnungen wird offenbar, dass ein kritisches Werkverzeichnis unabdingbar bleibt. Wie ein solches in der gegenwärtigen

kunsthistorischen Forschung noch immer eine fruchtbare Erweiterung des Diskurses darstellen kann, zeigt das jüngst von Heiko K. L. Schulze vorgelegte Werkverzeichnis des Hamburger Bildhauers Arthur Bock, freilich mehr als eine Generation älter als Kock. Auch vertiefende Fragen zur Bedeutung von öffentlichen Großkunstwerken der 1970er und 1980er Jahre und den Umgang mit der Kunstförderung im Rahmen der Kunst am Bau ließen sich anhand von Kocks derartigen Projekten und seinen Schriften stellen. Dies gilt umso mehr in einer Zeit, in der öffentlicher Raum zunehmend für kommerzialisierte Privatinteressen zergliedert wird und jedes dort befindliche Kunstwerk Gefahr läuft, vom ästhetischen Fixpunkt zum unliebsamen Störfaktor zu werden. Auch im Umgang mit den bildhauerischen Materialitäten oder der Bedeutung von Kunstwerken in sakralen Kontexten nach 1945 ergeben sich Felder, auf denen etliches unbestellt ist. Umso wichtiger und verdienstvoller ist die bislang dreibändige Reihe für die Vorstellung Hans Kocks als Vertreter einer leisen, nachdenklichen, aber darum nicht weniger streitbaren Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich intensiv mit den widerstreitenden Polen von Figürlichkeit und Abstraktion befasst und in der eigenen künstlerischen Praxis mit dem Schreiben zur Synthese gebracht hat.

Sören Groß
Kunsthistorisches Institut Kiel



Tradition und Modernität

Reformarchitektur in Lübeck

von Joachim Heisel
wbg Academic: Darmstadt 2021
196 Seiten, 137 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-534-40591-6, EUR 30,00

Lübeck war im behandelten Zeitraum noch eine eigenständige Stadt – was sich bis heute in der eigenen Zuständigkeit der Denkmalpflege widerspiegelt – und kein Teil von Schleswig-Holstein, doch ist das Thema der Studie für die Architekturgeschichte des Bundeslandes und darüber hinaus von großer Bedeutung. Bereits im Titel des Buches deutlich angezeigt sind die beiden zentralen Aspekte eines neuen Architekturschaffens, das sich am Beginn des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von *Tradition* und *Modernität* entfaltete und mit ganz unterschiedlichen Ansätzen das bisher Dagewesene reformieren wollte. So hatte der Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bauwerke entstehen lassen, die vielfach – aber nicht ausschließlich – Bezüge zum Ort und seiner Bautradition, dem städtebaulichen Umfeld sowie dessen Maßstäblichkeit vermissen ließen. Damit schließt Joachim Heisel mit dem Begriff der *Reformarchitektur* im Nebentitel bestätigend an den Diskurs der letzten 40 Jahre an,⁷ um neue architektonische Tendenzen in Lübeck seit der Jahrhundertwende zu beschreiben.

Mit dem primär deskriptiven Ansatz seiner Monografie wendet sich der Autor an ein breiteres Publikum und konzentriert sich hierbei auf die Zeit um 1900 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Im Vorwort ist als Ziel dieser »Studie« eine »differenzierte Neubetrachtung und Bewertung« des baukünstlerischen Schaffens formuliert (S. 11). Nach

7 Vgl. Julius Posener: Die Architektur der Reform (1900–1924) (Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur 2), in: arch+ 53/5 (1980), S. 2–80. – Moderne Architektur in Deutschland. Reform und Tradition, hg. v. Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1992. – Nils Aschenbeck: Die Moderne, die aus den Sanatorien kam. Reformarchitektur und Reformkultur um 1900, Delmenhorst 1997. – Sigrid Hofer: Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil. Edition Axel Menges, Stuttgart / London 2005. – Nils Aschenbeck: Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne, Basel 2016.

einer allgemeinen Einleitung und der Charakterisierung der historistischen Architektur der Gründerzeit unternimmt Heisel den Versuch einer Begriffsbestimmung der Reformarchitektur und verweist dabei einerseits auf die zeitgenössische Kritik am Historismus mit der Forderung nach einer neuen, der Moderne adäquaten Zeitkunst und andererseits die zeitgenössische Publizistik, nicht zuletzt der Lebensreformer und Fürsprecher eines Regionalismus wie Paul Schultze-Naumburg oder Paul Mebes, den Bund Heimatschutz oder den Deutschen Werkbund (S. 12–24).

Der Aufbau des Buches im Weiteren orientiert sich an den Amtszeiten der jeweiligen Oberbaudirektoren Gustav Schaumann (amt. 1895–1903) und Johannes Baltzer (amt. 1903–1929), womit zunächst eine Vorstellung der wichtigsten Bauten und Projekte gemeint ist, die dann durch Einzelaspekte wie die »Abkehr vom Historismus« (Wandel), »Neue Formensprachen« (u.a. neue Bauformen), »Neue Orte« (Siedlungen, Stadterweiterungen), »Neues Bauen in der Stadt« (Bauordnung, Wettbewerbe, Denkmalpflege, neue Bauaufgaben und städtebauliche Konzepte) strukturiert sind. An die Schlussbemerkungen schließen sich Kurzbiografien der wichtigsten Protagonisten und ein Literaturverzeichnis an. Eine Vielzahl von Abbildungen erleichtert das Verständnis; deren kleines Format und Verzicht auf Farbigkeit mag als Kompromiss zugunsten des Verkaufspreises gelten.

Mit dem vorliegenden Katalog bedeutender Einzelbauten und Gesamtanlagen wird ein sich allmählich vollziehender Wandel, das Eintreffen großstädtischer Bauformen und damit eine überregionale Komponente einerseits, der Wiederaufgriff und Rückbezug auf die ältere Bautradition Norddeutschlands andererseits und somit eine Heterogenität der architektonischen Lösungen anschaulich gemacht. So gelingt es dem Verfasser, Lübecks Aufbruch in die Moderne als stimmungsvolles Gesamtbild zu skizzieren. Programmatisch erscheint zunächst der bewusste Verzicht auf den Terminus der architektonischen *Moderne*, der in der Forschungsgeschichte oft in eine dichotome Gegenüberstellung des *Neuen Bauens* der 1920er Jahre und einer *historisierenden Moderne* wie beispielsweise der *Heimatschutzarchitektur* mündete.⁸ Doch leider fehlt eine forschungsgeschichtlich fundierte Auseinandersetzung mit diesen Begriffen. Stattdessen wird auf *Modernität* rekurriert, wobei vielfach offenbleibt, worin sich diese konkret ausdrücken könnte.

So mangelt es an klar benannten Kategorien zur Analyse, um die selbst formulierte Zielstellung einer Neubewertung letztlich einlösen zu können. Vielmehr wird ein essayistischer Schreibstil gewählt – minutiöse Beschreibungen, erschöpfende Herleitungen von Vorbildern oder eine abschließende Einordnung in die regionale Architekturgeschichte sind nicht angestrebt. Das Potential des deskriptiven Vorgehens bleibt vielfach ungenutzt, wenn die Beschreibungen für naheliegende Vergleiche zu selten herangezogen werden und bisweilen wesentliche Charakteristika der besprochenen Gebäude unerwähnt bleiben.

Eine Prämisse des Buches ist die Ablehnung des Begriffs der Heimatschutzarchitektur, zumal Heisel deren Aufkommen frühestens in der Zeit der Weimarer Republik (1918–1933) datieren möchte (S. 173) und stattdessen behauptet, dass Heimatschutzbewegung und Reformarchitektur »recht unterschiedliche Zielsetzungen« verfolgt hätten (S. 22).⁹ Dabei wird verkannt, dass die Protagonisten des Heimatschutzes – von denen Paul Schultze-Naumburg als Gründungsvorsitzender des Bundes wiederholt angeführt wird – dezidiert für eine Reform der Architektur unter Bezug auf die regionale Bautradition eintraten und deren baukünstlerisches Schaffen somit ein wesentlicher Teil der Reformarchitektur ist. Ein zentrales Anliegen des Heimatschutzes war der Erhalt gewachsener Ortsbilder im Sinne einer gebauten *Umwelt* und damit die Berücksichtigung des Altstadtensembles durch zeitgemäße, gestalterisch und maßstäblich eingefügte Neubauten – wie Heisel ja selbst schreibt. Wo sonst, wenn nicht im Umfeld der Heimatschutzbewegung hätte sich der im Titel des hier besprochenen Buches gewählte Begriff der »Tradition« am treffendsten exemplifizieren lassen?¹⁰

Die Reformbestrebungen der Heimatschutzbewegten waren auch in Lübeck virulent. Leider wird die Tatsache, dass in Lübeck bereits seit 1907 (nicht 1903, wie auf S. 22 zu lesen) eine Ortssektion vom 1904 in Dresden gegründeten *Bund Heimatschutz* mit dem Namen *Verein für Heimatschutz Lübeck*¹¹ existierte, vom Autor nur in einem Nebensatz (bei Carl Mühlenpfordts Bauten für den Draegerkonzern) erwähnt und nicht an zentraler Stelle thematisiert. Gründungsmitglieder waren Wilhelm Ohnsorg sowie Oberbaudirektor Johannes Baltzer, der als leitender Baubeamter und oberster Denkmalpfleger der Stadt Lübeck maßgeblichen Einfluss auf alle Bauvorhaben nehmen konnte, zumal – wie von Heisel erwähnt – der neunte Tag für Denkmalpflege

8 Vgl. Eva von Engelberg-Dočkal: Historisierende Moderne: Heimatschutzarchitektur in Schleswig-Holstein, in: *Moderne am Meer I. Künstlerische Positionen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein*, hg. v. Kirsten Baumann, Klaus Gereon Beuckers und Ulrich Schneider, Petersberg 2021, S. 131–143.

9 Vgl. dagegen Hans-Günther Andresen: Heimatschutzarchitektur in Lübeck – ein vergessener Versuch des angemessenen Umgangs mit einem Stadtdenkmal, in: *Lübeck. Die Altstadt als Denkmal. Zerstörung, Wiederaufbau, Gefahren, Sanierung*, hg. v. Michael Brix, Gräffelfing 1975, S. 47–66.

10 Dazu jüngst Rainer Schmitz: *Heimat. Volkstum. Architektur. Sondierungen zum volkstumsorientierten Bauen der Heimatschutz-Bewegung im Kontext der Moderne und des Nationalsozialismus*, Bielefeld 2022, insb. S. 39–40, 46–50.

11 Dessen Aktivität brach Ausbruch des Krieges ein, bis der Verein am 24. März 1924 unter dem Vorsitz von Friedrich Wilhelm Virck neu gegründet wurde.

1909 in Lübeck stattfand und das unter direkter Beteiligung des *Bundes Heimatschutz*. Dieser Aspekt betrifft die Darstellung direkt, weil Baltzer dort in einem Vortrag über ›Versuche zur Erhaltung des Lübecker Stadtbildes‹, den Fassadenwettbewerb (1901), die neue Bauordnung (1903) und den Kunstparagrafen (Verunstaltungsverbot 1907) als letztlich nur beschränkt wirksame Maßnahmen anführte – und das auch bei Heisel anklingt (S. 129–134, 171).¹²

Deutlicher noch wird Heisels These im Klappentext: »Diese Studie macht am Beispiel Lübecks deutlich, dass die Reformarchitektur der Jahre bis 1914 nicht mit der zum Teil reaktionär motivierten Heimatschutzarchitektur der späteren Jahrzehnte gleichzusetzen ist.« Reaktionäre Tendenzen konnten aber erst im Zuge des Aufkommens des Neuen Bauens der 1920er einsetzen und sind daher für den Betrachtungszeitraum irrelevant. Vielmehr wäre doch zu konstatieren, dass es nicht eine Heimatschutzarchitektur als formal einheitliche Erscheinung gibt, sondern diese Bewegung von verschiedenen Protagonisten unterschiedlicher Entwurfshaltungen getragen wurde, die sich zeitgleich u.a. auch im Bund Deutscher Architekten (1903) oder Werkbund (1907) engagierte und ganz individuelle Ansätze verfolgten. Das reformerische Schaffen der Heimatschutzbewegung erlebte gerade in der Zeit bis 1914 eine erste Blüte, die fern einer Kanonisierung war.

Indes wird man viele der vorgestellten Projekte zu Recht nicht mit der Heimatschutzbewegung in Verbindung bringen und einigen davon auch eine überregionale Bedeutung bescheinigen wollen (Bauten u.a. von Mühlenpfordt, Dülfer, Klingholz, Muthesius, Jürgensen & Bachmann). Eines der bedeutendsten Projekte dieser Zeit – der Wettbewerb um das Kaiser-Wilhelm-Volkshaus (1913) – blieb letztlich unverwirklicht, war in seiner Tragweite aber das ambitionierteste Vorhaben im Kontext der zeitgenössischen Architektur und von einer Kontroverse von nationaler Tragweite um die eine angemessene Formensprache begleitet. Dabei wurde deutlich, welche Herausforderungen sich in direkter Nähe zum Holstentor – quasi der Visitenkarte der Stadt, vom Hauptbahnhof kommend – ergaben.

Zwar kann an weiteren Beispielen die Auseinandersetzung mit der Tradition des Ortes anschaulich dargelegt werden (Ernestinenschule, Commerz-Bank), doch wird dabei deutlich, dass die Frage der Einfügung primär städtebauliche wie denkmalpflegerische Belange und damit auch die Heimatschutzbewegung berührt. Beide Beispiele werfen zudem die Frage auf, ob in den Formen der Neurenaissance nicht eher der späte Historismus als allgemeines Phänomen zu erkennen ist, das auch am Johanneum oder dem Hauptbahnhof deutlich wird. So bleibt daneben häufig offen, ob es sich um tatsächliche Bezüge zur regionalen Bautradition handelt oder formale Entlehnungen

gleich welcher Herkunft als Traditionalismen inszeniert wurden – oft wird auf das Baumaterial bzw. die Bauweise mit Ziegelmauerwerk oder die Adaption traditioneller Baupologien rekurriert.

Eine überzeugende Definition davon, was der Autor unter Reformarchitektur verstanden wissen will, gelingt so nicht: »Es ist das schon vielfach erwähnte Anknüpfen an traditionelle Typologien bei gleichzeitiger Reduktion auf das Wesentliche. Einfachheit, Klarheit und Zweckmäßigkeit waren – wie immer wieder aufgezeigt – zentrale Aspekte dieser Architektur« (S. 172). Zwar benennt Heisel einleitend (S. 20–21) die »um 1800-Bewegung« als Ausdruck einer Rückbesinnung auf die letzte eigenständige Architekturepoche vor dem Historismus, vermeidet es aber, die zentralen und mithin als Vorbilder wirksamen Beispiele anzuführen. Diese finden sich u.a. in dem 1921 herausgegebenen Band für Lübeck in der Reihe *Deutschlands Städtebau* von Heinrich Wilhelm Virck, der seit 1919 unter Baltzer tätig war und das Waisenhaus am Domplatz oder eines der Wohnhäuser an der Israelsdorfer Allee (beide 1942 zerstört) als Vorbilder anführte.¹³

Wie schwierig auch eine Bestimmung von *Modernität* in den Entwürfen ist, deuten die »Schlussbemerkungen« an (S. 171–173): »Viele der gezeigten Bauten muss man als modern bezeichnen, denn sie besitzen eine zeitgemäße Formensprache, die trotz traditioneller Bindungen einen eigenen, neuen Ausdruck findet. [...] Reformarchitektur in diesem Sinne war vor allem eine Haltung, die in der Verbindung von Modernität und Tradition rücksichtsvoll Neues zu schaffen suchte.« Das Problem liegt im Umgang mit zeitgebundenen Formensprachen, zu denen sich Bauherrenschafft und Entwerfende bejahend oder ablehnend verhalten konnten und was aus unterschiedlichen Perspektiven als *konservativ* oder *progressiv* erscheinen musste, während *modern* zeitgemäß meinen soll, gleichwohl die Autorität darüber zu thematisieren wäre. So führte die bewusste Überwindung des Historismus – auf der Suche nach einem neuen Nationalstil¹⁴ – zu ganz unterschiedlichen formalen und stilistischen Tendenzen, weshalb *Reformarchitektur* in der Forschung als ein Sammelbegriff gebraucht wird und keine klar umrissene oder gar verbindliche Formel für einen konkreter bestimmbareren Epochenstil darstellt.

Die eigentliche Stärke des Buches liegt in seiner knappen, gerafften Darstellung komplexer Sachverhalte und der Reduktion auf wesentliche Kernaussagen. Konsequenter erscheint es, die Zäsur mit dem Ende des Deutschen Reiches und der Ausrufung der Weimarer Republik anzusetzen, die mit der Gründung des Bauhauses 1919 einhergeht, und Moderne somit nicht mit architektonischem Funktionalismus gleichsetzt. Gleichwohl hätte die Ausweitung auf diesen Zeitraum zur differenzierten Klärung der eingangs

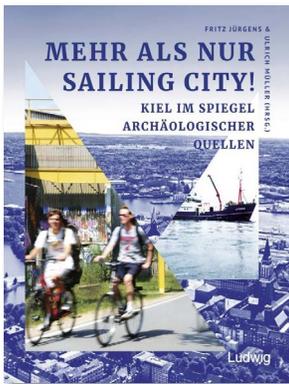
12 Vgl. Neunter Tag für Denkmalpflege. Lübeck, 24. und 25. September 1908. Stenographischer Bericht, Berlin 1909, S. 127–129.

13 Lübeck, bearb. v. Heinrich Wilhelm Virck, (*Deutschlands Städtebau*), Berlin-Halensee 1921, S. 29 f.

14 Vgl. Hermann Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst*. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Mühlheim a. d. Ruhr 1902.

thematisierten Fragestellung und Zielstellung einer Neubewertung beitragen können, um die architektonische Haltung zwischen »Tradition und Modernität« weiter auszuloten. Durch die handbuchartige Zusammenstellung des Materials kann das Buch als Nachschlagewerk zum einen als Grundlage weitergehender Untersuchungen dienen und zum anderen mit der beiliegenden Stadtkarte als Architekturführer allen an Lübeck Interessierten nützlich sein.

Cornelius Hopp
Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Marburg



Mehr als nur Sailing City!

Kiel im Spiegel archäologischer Quellen

hg. v. Fritz Jürgens und Ulrich Müller (Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 98)
Verlag Ludwig: Kiel 2022
212 Seiten, 109 Farb- und 24 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-86935-435-4, EUR 29,90

Mit einer Sonderveröffentlichung zu einem breiten Spektrum archäologischer Zeugnisse in Kiel knüpft die Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte an das seit einigen Jahren in der Forschung zunehmend relevante und diskutierte Thema der »Archäologie der Moderne« an. Bereits 2020 erschien ein unter diesem Titel stehender, umfangreicher Kieler Tagungsband von denselben Herausgebern, in dem bereits drei der hier besprochenen Einzelbeiträge erschienen sind. Die Projekte, die sich mit den »Hinterlassenschaften der Moderne«, also dem Zeitraum des 19. bis 21. Jahrhunderts, beschäftigen, entwickeln in der Bandbreite der Themen den Begriff »Archäologie« weiter und aktualisieren ihn. Präsentiert werden Forschungsergebnisse von Dozenten und Examensstudenten des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der CAU in Kiel; der fachliche Bogen reicht von einem Aufsatz von Jonas Enzmann über »Die ersten Siedler an der Ostsee« im Mesolithikum bis zu den Ausführungen von Elena Diehl über »Moderne Depotfunde« im Kieler Stadtgebiet heute. Besonders der erste Teil des Ti-

tels sowie die Bildcollage des Einbandes lehnen sich an das marketingprägende Stadtmotto an und sollen so ein »gesamtgesellschaftliches Interesse« der Leser für die Stadt wecken. Der zweite Teil des Titels beschreibt begrifflich den Weg: »archäologisch« verspricht eine spannende Lektüre, auch der fachfremden Leserschaft. So starten die Beiträge nach einem großzügig bemessenen Bildteil zur aktuellen Stadt mit einem einleitenden Text der Herausgeber zur Forschungsgeschichte der Archäologie in Kiel in diesem erweiterten Sinne. Die Reihung der Beiträge zu zwölf Fundorten folgt chronologisch. Gemein ist den einzelnen Texten ihre zugängliche Länge, ihr durchweg verständlicher Schreibstil und ihre inhaltlich stringente Vorgehensweise von methodischem Ansatz, Befundbeschreibung sowie Fundanalyse. Dabei wird den Erläuterungen zu den jeweils verwendeten Hilfsmitteln unterschiedlich viel Platz eingeräumt: insbesondere in den Beiträgen von Florian Huber zu »Neuzeitlichen Schiffswracks« und, gemeinsam mit Fritz Jürgens, zu »Wracks des Zweiten Weltkrieges« sowie zum Kreuzer »Admiral Speer« von Fritz Jürgens, Dennis Wilken und Erkan Ercul. Mit erklärenden Fotos, Plänen und seismischen Aufnahmen angewandter naturwissenschaftlicher und technischer Praktiken werden Methoden der Unterwasserarchäologie ausführlicher dargestellt als in den Abhandlungen, die Arbeitsweisen mit einem deutlich geringeren formalen Aufwand darstellen.

Insgesamt kommt eine große Bandbreite von unterschiedlichen Instrumenten, die in der »modernen Archäologie« angewandt werden, in den thematisch sehr unterschiedlichen Untersuchungen zur Sprache. Das spiegelt die vielfältigen Möglichkeiten, die den Archäologen zur Verfügung stehen und gibt dem Leser einen überraschenden Einblick in deren weites Betätigungsfeld. Den unmittelbarsten Bezug zur »modernen Archäologie« bestimmen vorrangig die Ausführungen, die die »direkte Vergangenheit« oder die »Gegenwart« im Blick haben und auch Antworten auf Fragen zu Identitätsstiftung, Denkmalpflege, musealen Didaktik sowie der »angewendeten Betrachtungsweise« suchen. Die Beiträge zum »ehemaligen Marine- und Untersuchungsgefängnis« von Laura Rose und Leonie Sticke sowie zum »Johanna-Mestorf Hörsaal« von Ulrich Müller können hierzu gezählt werden. Sie gehen auf unterschiedliche Weise und in gänzlich unterschiedlichen Kontexten dem Phänomen der Graffiti nach. Und auf das Unterseeboot U 995 konzentriert sich Katrin Anna Lehnen mit der Frage nach der »Erfahrbarkeit« von musealen Objekten als »lebendiges Museum«. Die Texte zur »Parzelle im Möbelhaus« von Jan Breiner sowie Ulrich Müller und »Vom Horten und Finden« von Elena Diehl verkörpern thematisch, neben den Studien zu den Graffiti, vermutlich am ungewöhnlichsten das Leitthema »Archäologie der Moderne« im Sinne von »junge Archäologie«. Ersterer Beitrag befasst sich in nahezu kriminalistischer Weise mit Relikten, oder negativ ausgedrückt »Trash«, der Moderne. Dabei wird unter anderem die zunehmend bedeutsame Frage, welche Rolle Anonymität und Personenschutz in der Archäologie der Gegenwart spielen, aufgeworfen. Die

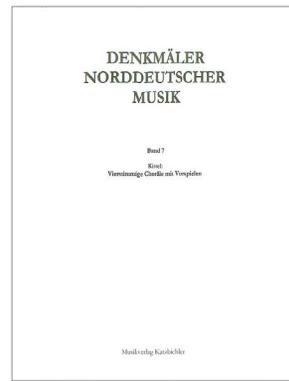
den Band inhaltlich abschließende Bearbeitung setzt sich mit »Depotfunden« als Teil der Konsumgesellschaft auseinander. Das »Informationsdepot« als wichtigster moderner Hortfund sowie der soziale Aspekt des Deponierens von Objekten im öffentlichen Raum werden zur Frage gestellt.

Insgesamt zeigen sich die Beiträge äußerst vielschichtig und mit einem neuen Blick auf die Stadt sowohl in ihrer Thematik als auch den daraus abgeleiteten Fragestellungen. Durchgehend wird am Ende jeden Beitrags auf die wissenschaftliche, denkmalpflegerische, didaktische oder gesellschaftliche Bedeutung der Forschungen hingewiesen. Zu Recht, denn der jeweilige betriebene Aufwand zur Generierung neuer Erkenntnisse steht nicht in einem linearen Verhältnis zu dessen Mehrwert. Beiträge über problematische Unterwasserarchäologie stehen gleichberechtigt mit denen über »beiläufige« Depotfunde in den Straßen von Kiel. Das macht den Band lesenswert, befördert ein allgemeines Interesse auch an den jüngsten Hinterlassenschaften der Landeshauptstadt und trägt in hohem Maße zum Verständnis einer »modernen Archäologie« in einer breiten Öffentlichkeit bei.

Dagegen mögen die im Vorwort von Rolf Fischer thematisierten »Erkenntnisse« über die »urbane Identität Kiels« anhand der behandelten Objekte unterschiedlich zu bewerten sein. Und, obwohl vielfach deren Methoden auch hier Anwendung finden, stellt sich die Frage, ob der Begriff »Archäologie« für alle vorgestellten Untersuchungsfelder sinnvoll ist. So hätten die Erläuterungen von Fritz Jürgens zum ehemaligen »Radioteleskop« wohl nicht weniger treffend unter einen Begriff wie »Architekturgeschichte« gepasst. Auch die Erforschung von kurzfristigen »Fundkisten« oder von als »flüchtige Äußerungen« umschriebene Graffiti beugt den Begriff sehr weit, ist doch der Blick des Betrachters auf den »Fund« im ersten Fall, den modernen Depotfunden, auf das »Hier« und »Jetzt« und weniger auf das Vergangene und im zweiten Fall im Wesentlichen auf schriftliche Zeugnisse der Gegenwart gerichtet. Archäologische Befunde, im traditionellen Verständnis vieler Leser als Bodenfunde historischer Zeiten, bietet der Band nur punktuell, so beispielsweise bei den »Ausgrabungen in der Haßstraße« im Beitrag von Jana Kordowski und anhand anderer Prospektionsmethoden der Festung »Kiel-Friedrichsort« durch Per-Ole Pohl. Bedauerlicherweise fehlt ein Blick auf die Ausgrabungen im Kieler Schlossquartier 2014 und 2015, die unter Beteiligung des Instituts für Ur- und Frühgeschichte dendrochronologisch datierte Befunde bis zurück in das 13. Jahrhundert erbracht haben.

Der fachwissenschaftliche Wert des Bandes ist durch die Vorabveröffentlichung einzelner Beiträge, nicht zuletzt durch den Verzicht auf Fußnoten und das Hinzufügen von Literaturtipps anstelle vollständiger Literaturangaben beschränkt. Begrüßenswert ist hingegen die Präsentation der Forschungen von Examensarbeiten, die sonst eher für die Öffentlichkeit unzugänglich in der Schublade landen.

Jens Lowartz
Kiel



Vierstimmige Choräle mit Vorspielen

Zum allgemeinen sowohl, als zum besonderen Gebrauch für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel (1732–1809)

hg. und eingel. v. Matthias Kirsch
(Denkmäler Norddeutscher Musik 7)
Musikverlag Bernd Katzbichler: München
und Salzburg 2021, XVIII, 214 Seiten
ISBN 978-3-87397-288-9, EUR 98,00

Ein umfangreiches und für das gesamte 19. Jahrhundert im Bereich der Laienmusikalisierung besonders wirkmächtiges Repertoire erfährt in den letzten Jahren auch in der Musikforschung mehr Aufmerksamkeit, nachdem es noch bis Ende des 20. Jahrhunderts als kunstlose Handwerkerarbeit weitgehend beiseitegeschoben worden war: die Lehr- und Sammelwerke, die mit dem Aufkommen von Lehrinstitutionen, aber auch weit darüber hinaus in der Ausbildung von haupt- und nebenamtlichen Organisten erstellt wurden und an denen ohne weiteres dessen Niveau ablesbar ist. Die damit verbundenen Befunde machen deutlich, dass der vielbeschworene Niedergang der zumal protestantischen Orgelkultur nach dem Tod Johann Sebastian Bachs ein eher wackliges Narrativ ist.

Mit der Ausgabe der Choräle mit Vorspielen Johann Christian Kittels steuert Matthias Kirsch in zweierlei Hinsicht einen wichtigen Baustein zur Neubewertung dieses Repertoires bei. Zum einen ist an dieser Sammlung die Reichweite der mitteldeutschen Tradition im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erkennbar: Sie entstand dem Untertitel zufolge »Zum allgemeinen sowohl, als zum besonderen Gebrauch für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen gesetzt«; zum anderen ist die Ausgabe eine wichtige Quelle für die Rezeption von Chorälen und Choralatz, zumal der damit verbundenen Musizierpraxis auch über die Grenzen der norddeutschen städtischen Zentren hinaus: Die Sammlung entstand in Zusammenhang mit einer »Kunstreise« Kittels nach Altona, der nach Kopenhagen zweitgrößten dänischen Stadt, im Auftrag des Königs im März und April 1801 (wobei Spuren eines Choralbuch-Plans noch älter sein dürften).

Der 1732 in Erfurt geborene Kittel ging 1748 nach Leipzig, um dort Schüler Johann Sebastian Bachs zu werden; nach dessen Tod und einer Lehrtätigkeit an der Mädchenschule in Langensalza wurde Kittel 1756 zunächst zum Organisten an der Erfurter Barfüßerkirche berufen. 1762 wechselte er als Nachfolger Jakob Adlungs an die Predigerkirche, an der zuvor schon Johann Pachelbel und Johann Heinrich Buttstedt gewirkt hatten. Kittels hohe Reputation als Organist und Komponist hebt bereits zu dessen Lebzeiten der Musikgelehrte Forkel hervor, wenn er 1802 feststellt: »Er ist ein sehr gründlicher [...] Orgelspieler. Als Componist hat er sich durch mehrere Orgeltrios ausgezeichnet, die so vortrefflich sind, daß sich selbst sein Meister ihrer nicht geschämt haben würde. Er ist der einzige noch lebende Bachische Schüler« (Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben*, Leipzig 1802, Reprint Kassel 1968, S. 78). Diese Bach-Verbindung – die hervorzuheben Kittel selbst nicht müde wurde; Kirsch spricht von einem »notorischen letzten Bach-Schüler« (S. VII) – stand immer wieder der Rezeption seiner eigenen Musik im Weg. Auch dieser Band lässt sich schwerlich beurteilen ohne Rückgriffe auf das Œuvre Johann Sebastian Bachs – oder doch zumindest den einen oder anderen Vergleich: Die Vorspiele der Sammlung verraten vieles über die Weiterentwicklung satztechnischer Traditionen des mittleren 18. Jahrhunderts in eine zumindest harmonisch deutlich ambitioniertere Gegenwart; sie sind kurz und beziehen sich in der Regel eher auf wenige Teile der zugrundeliegenden Melodie in der Art von notierten Improvisationen. Die Choralsätze wiederum – vierstimmig notiert und mit Generalbass-Bezifferung versehen – sind in der Regel schlicht und gehen in ihrer Komplexität kaum über die Sätze etwa von Georg Philipp Telemanns *Fast allgemeines evangelisch-musicalisches Liederbuch* (Hamburg 1730) hinaus, verkörpern also eine »common practice« der Jahrhundertwende.

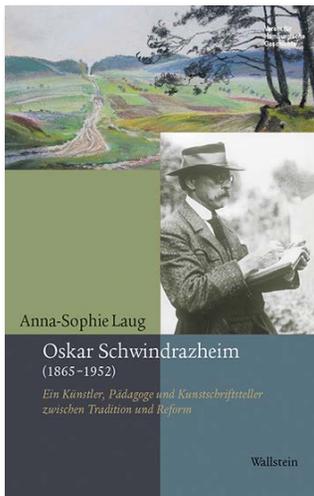
Dabei fragt Kirsch in seiner kundigen Einleitung, ob denn diese Sammlung wirklich ein »klassisches« Choralbuch sei: Anders als parallele Publikationen seiner Zeitgenossen verzichtet Kittel zunächst auf Paratexte zu seiner Sammlung, die ihren Einsatz charakterisieren oder (etwa in Form eines Registers) liturgische Zusammenhänge erschließen lassen könnten. Immerhin ist dem Nachdruck – bei Johann Friedrich Hammerich in Altona von 1803 – ein »Vorbericht« beigegeben, der klarstellt, welchen Zweck die Ausgabe verfolgt: »[...] ungeübten Organisten, die nicht hinlängliche Fähigkeit besitzen, einen vierstimmigen Choral nach einem bloß bezifferten Baß rein und regelmäßig vorzutragen«. Dass der Herausgeber auf die Wiedergabe dieser Vorrede verzichtet hat (dafür aber die Bitte Kittels an den dänischen König um ein Druckprivileg vom Januar 1801 wiedergibt), begründet er mit der »problemlosen Erreichbarkeit« seiner Hauptquelle, der Ausgabe von 1802 im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München; fraglos kann aber der spätere Vorbericht zusätzlich Auskunft über Sinn und Zweck des publizistischen Unternehmens geben. Kittel verstand offenbar – so Kirsch

– seine Sammlung als »musikalische Entwicklungshilfe« für die Herzogtümer Schleswig und Holstein (S. VIII), allerdings ohne Rücksicht auf den eventuell dilettierenden Landorganisten: Dafür sind die hier präsentierten Satzarbeiten sowohl kompositionstechnisch zu komplex, um als Improvisationsvorbild zu gelten, als auch technisch immer wieder relativ anspruchsvoll und selten nur marginaler ausführbar. Darüber hinaus ist die Provenienz der Melodien, die Kittel hier bearbeitet hat, unklar und war bereits mehrfach Gegenstand hymnologischer Auseinandersetzungen.

Der Altonaer Erstdruck von 1801 besaß qualitativ erhebliche Mängel, die Kirsch mit der Entfernung der Protagonisten voneinander begründet: Der Verlagsort war Altona und der Druck wurde in Leipzig hergestellt, während der Komponist wieder in Erfurt weilte. Die Neuausgabe in der vom Musikwissenschaftlichen Institut in Kiel herausgegebenen Reihe *Denkmäler Norddeutscher Musik* überträgt die Ausgabe in eine gut lesbare Fassung in zwei Systeme, wobei der Herausgeber an der auffälligen Notation des Erstdrucks festgehalten hat (und auch an der immer wieder unglücklichen Behalsung der Stimmen): In dieser bleibt die Stimmenaufteilung der mehrstimmigen Sätze leicht verfolgbare, mithin dominiert so also ein kontrapunktischer Aspekt das eigentlich generalbass-orientierte Satzgefüge. Die Aufteilung ist dabei keineswegs immer eindeutig: Während dieser Druck in den meisten vierstimmigen Choralen klar erkennbare Mittelstimmenführungen deutlich macht, werden die freier organisierten Vorspiele – etwa diejenigen zu *Auf! Schicke dich, recht* (Nr. 18) oder *Nun freut euch liebe Christen g'mein* (Nr. 107) – unübersichtlich.

Jenseits des großen Werts für die Musikforschung kann der Band auch für die musikalische Praxis von großem Nutzen sein – sowohl hinsichtlich des Einsatzes oft prezioser kleiner Choralbearbeitungen (etwa der Nr. 76 *Herr! lehre mich* oder Nr. 96 *Lobt Gott ihr Christen all' zugleich*), aber auch, um mutmaßliche liturgische Situationen im Rahmen von gottesdienstlichen Veranstaltungen historisch informiert nachzustellen, zum Beispiel mit der raumgreifenden Litanei zu *Ewiger! erbarme* (Nr. 93): ein Fall für ein »Reenactment« at its best!

Birger Petersen
Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Oskar Schwindrazheim (1865–1952)

Ein Künstler, Pädagoge und Kunstschriftsteller zwischen Tradition und Reform

von Anna-Sophie Laug

(Beiträge zur Geschichte Hamburgs 69)

Wallstein: Göttingen 2020

448 Seiten, 65 Farb- und SW-Abbildungen

ISBN 978-3-8353-3733-6, EUR 42,00

Bereits der Titel dieser 2016 an der Humboldt-Universität in Berlin abgeschlossenen Dissertation umreißt das breite Spektrum der Tätigkeitsfelder von Oskar Schwindrazheim als einem überaus eifrigen und vielseitigen Vertreter einer konservativen Moderne, der auf dem Höhepunkt der Spätindustrialisierung im gesamten norddeutschen Raum als Vorkämpfer der Heimatschutzbewegung, der Volkskunstbewegung bis hin zur Jugendbewegung und Kunsterzieherbewegung in Erscheinung trat. Schwindrazheim wirkte unermüdlich auf allen nur denkbaren Ebenen: als Künstler, Kunstgewerbler, Pädagoge, Referent, Vereinsaktivist und Kunstschriftsteller. Sein Motto hieß »Im Fortentwickeln das erfolgreichste Mittel zum Erhalt des guten Alten suchen«, sein Schlachtruf lautete: »Hie Volkskunst!«

Ähnliche Ziele verfolgte Ferdinand Avenarius, der mit der Zeitschrift *Der Kunstwart* und dem *Dürerbund* in der Volksbildungsbewegung im Deutschen Reich eine zentrale Rolle spielte und bestätigte, »dass es in Deutschland keinen gäbe, der besser zur Volkserzieher befähigt wäre, als Schwindrazheim.« Schwindrazheim publizierte regelmäßig im *Kunstwart* und trat in der Kieler Sektion des *Dürerbunds* als regelmäßiger Referent in Erscheinung. Auch mit Alfred Lichtwark, dem Gründungsdirektor der Hamburger Kunsthalle, der auf volks- und kunsterzieherischer Ebene ähnliche Ziele verfolgte, stand Schwindrazheim in enger Verbindung.

Vor dem Hintergrund einer Dekulturation, die einen Strukturwandel im ländlichen Raum und das Verschwinden von Techniken, Formen, Typen, Ornamenten und Objekten zur Folge hatte, lag Schwindrazheim vor allem die Bewahrung der sich im raschen Niedergang befindlichen »Bauernkunst« am Herzen, und er warb mit einem kaum zu überblickenden Schrifttum für seine Ziele. Darüber hinaus engagierte er sich ebenso intensiv wie ausdauernd in mehr als zwanzig Vereinen, als langjähriger Professor an der Altonaer Handwerker- und Kunstgewerbeschule, als Bibliothekar, Anhänger der Volkshochschulbewegung sowie als Zeichenlehrer, dem das künstlerische Sehen in der Natur eine Herzensangelegenheit war.

Grundlage dieser beeindruckenden Untersuchung bildeten ein mehr als 300 Titel umfassendes Schrifttum, das die Autorin in einer imponierenden Bibliographie erstellt hat. Als bekannteste und wichtigste Schrift gilt die von Schwindrazheim selbst illustrierte Monografie *Deutsche Bauernkunst* (1904), die 1931 eine erweiterte Neuauflage erlebte und 1999 nochmals als Nachdruck erschien. Dieser ersten umfassenden Überblickspublikation widmet die Autorin eine fundierte komparative Textanalyse und politisch-ideologische Standortbestimmung.

Als Quelle diente außerdem der Nachlass, den die Tochter und ehemalige Kuratorin des Altonaer Museums, Hildemarie Schwindrazheim, dem Staatsarchiv Hamburg übergeben hat. Autographen von und an Schwindrazheim in Archiven, Bibliotheken und Museen belegen, wie gut Schwindrazheim in der Szene der Reformbewegungen vernetzt war. Ausgewertet wurden außerdem die unpublizierten, von den 1940er Jahren bis zu seinem Tod verfassten *Erinnerungen*. Für die kunsthistorischen Fragestellungen standen die künstlerischen Teilnachlässe im Altonaer Museum, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und im Besitz der Familie zur Verfügung.

Methodisch verfolgt Laug einen interdisziplinären Ansatz aus kunstwissenschaftlicher, ethnologischer und pädagogischer Sicht und stellt ihrer Untersuchung in einem ersten Abschnitt eine umfassende und ausführliche Biografie voran.

Der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen Hamburgs stammende Schwindrazheim besuchte zunächst die Kunstgewerbeschule und seit 1887 für ein Jahr die Kunstgewerbeschule in München. Die lebendige Natur, insbesondere Pflanzen, dienten ihm als Ausgangspunkt für eine floral inspirierte Ornamentik, die als Hamburger Pflanzenstil programmatisch wurde. Als Schwindrazheim im Herbst 1888 von Georg Hulbe die gutdotierte Stelle als Chef des Zeichenateliers der bald weithin bekannten Hamburger Werkstatt für Lederarbeiten angeboten wurde, kehrte er nach Hamburg zurück. Bereits nach einem Jahr machte er sich selbstständig und eröffnete in Hamburg ein Atelier für kunstgewerbliches Zeichnen, wobei der Schwerpunkt auf Diplomen, Exlibris und Illustrationen lag. Außerdem arbeitete er mit dem 1878 gegründeten Kunststickerie-Atelier von Marie Meyer zusammen, Ehefrau des Hamburger Industriellen Heinrich Adolph Meyer, der seine 1865 in

Düsternbrook an der Kieler Förde errichtete Villa Forsteck zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkt für Künstler, Wissenschaftler, Dichter, Schriftsteller und Musiker machte. Die bedeutendste Arbeit der Kunststickerei war die Anfertigung des Tafeltuchs zur Hochzeit des Kronprinzen Wilhelm im Jahre 1881, das die Frauen Schleswig-Holsteins in Auftrag gegeben hatten.

Ein auch aus der Perspektive der schleswig-holsteinischen Landesgeschichte bedeutender künstlerischer Beitrag Schwindrazheims sind die Entwürfe der drei großen Wappenfenster für den Neubau des Meldorfer Kreishauses, die dem Bedürfnis nach Rückbesinnung auf die große Zeit der Bauernrepublik Rechnung trugen. Schwindrazheims Ziel war die Wiederbelebung des deutschen Kunstgewerbes zu einer »neuen deutschen Volkskunst«, wobei die Einflüsse des aus Hadersleben stammenden »Rembrandtdeutschen« Julius Langbehn unverkennbar sind. Schwindrazheims wurde Wortführer einer Gruppe von gleichgesinnten Kunsthandwerkern und Künstlern, die sich 1889 unter dem Namen *Verein für Volkskunst* in Hamburg zusammengeschlossen hatten. Ziel war es, dem zeitgenössischen Kunstgewerbe neue Impulse zu geben, unter anderem anhand überlieferten bäuerlichen Kleingeräts und Mobiliars. Im *Kunstwart* schrieb Schwindrazheim 1901: »Werden wir uns einmal drüber klar, was wir denn möchten, daß der Bauer sein schönes, altes Haus behält, oder wenigstens dessen gute Seiten und Schönheiten, statt sich bedingungslos dem modernen Dachpappenkasten oder der ›an die Großstadt erinnernden‹ ›Villa‹ zu ergeben.«

Studienreisen und Wanderungen führten ihn wiederholt in die Vierlande und nach Schleswig-Holstein, aber auch nach Hessen und Schaumburg-Lippe. Alice von Versen, Witwe des Generaladjutanten Wilhelms II., lud ihn 1902 nach Sylt ein, um hier die alte Bauernkunst der Insel zu studieren.

Sein Hauptaugenmerk galt den Bauernmöbeln, die er als Ausgangspunkt für sein modernes Möbeldesign machte. Auf der Ausstellung *Moderne Bauernmöbel*, die der *Verein zur Förderung der Kunstarbeit in Schleswig-Holstein* im Kieler Thaulow-Museum präsentierte, zeigte Schwindrazheim Möbel, die er in verschiedenen Werkstätten Schleswig-Holsteins hatte herstellen lassen. Die Synthese aus ruralen Elementen und Formen des Jugendstils zeitigte jedoch Ergebnisse, die wohl schon damals nicht allen ästhetischen Ansprüchen genügten. Deutlich gelungener wirken dagegen die Entwürfe für Lederarbeiten des Hamburger Buchbinders Wilhelm Rauch. Weitere Verbindungen unterhielt Schwindrazheim zu den berühmten Dresdner Werkstätten in Hellerau.

1900 erhielt Schwindrazheim von dem von Justus Brinckmann ins Leben gerufenen Hamburger Kunstgewerbe-Verein ein Stipendium zum Besuch der Pariser Weltausstellung. Hier traf er auf Karl Mühlke, den Schleswiger Bau- und Regierungsrat, der mit seinem Buch *Von nordischer Volkskunst* ähnliche Ziele verfolgte und mit dem er Freundschaft schloss. Höhepunkte seines kunst-

gewerblichen Schaffens waren die Teilnahme 1899 an der Ausstellung für angewandte Kunst in der Münchner Secession, der zeitgleichen Ausstellung im Münchner Glaspalast, an der Wiener Secession 1900 und der *Ersten internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst* in Turin 1902. Schwindrazheim galt als Experte und wirkte auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 als Preisrichter.

Nach 1900 entwickelte Schwindrazheim sich immer stärker vom kunstgewerblichen Zeichner zu einem Kunstschriftsteller und volkskundlichen Forscher, wobei sein 1904 erschienenes Buch *Deutsche Bauernkunst* sein bekanntestes Werk werden sollte. Um 1900 begann Schwindrazheim seine reiche Vortragstätigkeit und seine fruchtbare Publikationstätigkeit in Zeitschriften wie *Beiträge zu einer Volkskunst* und *Der Kunstwart*.

Von 1907 bis 1924 war er Lehrer und später Leiter und Bibliothekar an der Kunstgewerbeschule Altona. Während dieser Zeit verstärkte sich sein pädagogischer Impetus. Er animierte zum Wandern und verfasste fünf *Wanderkunstbücher*, die er mit eigenen Fotos illustrierte, um auf die Besonderheiten der Natur und der darin eingebundenen Baulichkeiten, die kurz vor der Modernisierung oder Zerstörung standen, hinzuweisen. In dieser Zeit wurde er immer mehr zum Landschaftsmaler, eine Tätigkeit, die ihm jedoch weder einen Platz in der Hamburger, noch in der schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte sicherte. Während des Ersten Weltkrieges wurde er aufgrund eines Herzfehlers nicht eingezogen. Seinen patriotischen Pflichten genügte er durch die Entwürfe für sogenannte Nagelsäulen zugunsten von karitativen und propagandistischen Zwecken. Für Altona schuf er einen *Isern Hinnerk* und für die Stadt Itzehoe einen eisernen Karl den Großen von vier Metern Höhe, der eine Spendensumme von 24.000 Reichsmark einbrachte.

Der Begriff des ›Volkserziehers‹ war durch die 1897 gegründete gleichnamige Zeitschrift und den 1907 gegründeten *Bund deutscher Volkserzieher* geprägt, der der Jugendbewegung und Reformpädagogik nahestand. Als Kunstpädagoge hielt er allein 1922 70 Vorträge in Hamburg und Schleswig-Holstein, um auch im Auftrag der Regierung »für das Schleswig-Holsteinertum zu werben«. Inhaltlich lag für Schwindrazheim das Hauptaugenmerk auf dem Themenkomplex ›Künstlerisches Sehen in der Natur‹, das er mit eigenen Pastellen und Wanderausstellungen zu verdeutlichen suchte. 1935 erhielt Schwindrazheim als »verdienstvolle[r] Künstler und Vorkämpfer für Heimatkunde und Volkstum« zu seinem 70. Geburtstag die Bronzene Plakette der Stadt Altona.

Die Autorin hebt hervor, »dass unstrittig ist, dass sich Schwindrazheim einer Sprache bediente, die seit der nationalsozialistischen Herrschaft diskreditiert ist. Wörter wie *Volk*, *Stamm*, *Heimat*, *Volkseele* und *grunddeutsch*, die Schwindrazheim in den allermeisten seiner Texte verwendete, genügen heute meist für eine schnelle und negative Kategorisierung« (S. 363). Die Betätigungsfelder Schwindrazheims wurden zwar von den Nationalso-

zialisten instrumentalisiert und erhielten eine immense Bedeutung, aber eigenartigerweise profitierte er hiervon nicht, obwohl seine Schriften grundsätzlich positiv bewertet wurden, aber sein Feindbild waren nicht Rassen oder Religionen, sondern die Massenkultur der Großstadt. Laug hält lediglich eine gewisse Anpassung bzw. ein Arrangement mit den herrschenden Verhältnissen für wahrscheinlich (S. 122 ff.), betont aber auch: »Eines angesichts seines Forschungsthemas und der frühen Resonanz der Nationalsozialisten im agrarisch geprägten Schleswig-Holstein zu erwartende Instrumentalisierung Schwindrazheims oder gar ein eigenes politisches Engagement blieben erstaunlicherweise aus« (S. 366). Der schriftliche Nachlass enthält zwar große Lücken, weil sein Haus 1943 bis auf den Keller abbrannte, aber es gibt keinen Hinweis auf seine Mitgliedschaft in der NSDAP und auch keinen Vermerk in den Hamburger oder schleswig-holsteinischen Entnazifizierungsakten.

In den folgenden drei Abschnitten, die den Hauptteil des Buches ausmachen, vertieft die Autorin in einer detaillierten Grundlagenforschung Schwindrazheims wichtigste Tätigkeitsfelder in diversen Vereinen, als Kunstpädagogin und als Kunstschriftsteller. An dieser Stelle kann nur auf jene Aspekte hingewiesen werden, die aus landeskundlicher Sicht von besonderem Interesse sind. Dies betrifft zunächst die vermutlich im Wintersemester 1887/88 in München erfolgte Begegnung mit dem bedeutenden Jugendstilkünstler Hans Christiansen aus Flensburg, seine engen Verbindungen zum Verein für Hamburgische Geschichte, dem Schleswig-Holsteinischen Landesverein für Heimatschutz sowie dem 1899 gegründeten *Verein zur Förderung der Kunstarbeit in Schleswig-Holstein*. Die Arbeit dieses Vereins weckte auch das Interesse Alfred Krupps bei der Ausstattung des von ihm geförderten Kieler Yachtclubs.

Diese insgesamt außerordentlich verdienstvolle Biografie ist eine Fundgrube für das Zeitalter der Reformbewegungen um 1900. Das Buch ist angemessen mit Abbildungen ausgestattet und wird für den Fachwissenschaftler wie für den kulturhistorisch interessierten Laien über die nächsten Jahrzehnte als Nachschlagewerk dienen.

Ulrich Schulte-Wülwer
Flensburg



Gottes Wort und fürstliche Macht

Silberaltäre des 17. Jahrhunderts zwischen München und Stockholm

von Christian G. Schulz

Schnell & Steiner: Regensburg 2021

544 Seiten, 172 Farb- und 23 SW-Abbildungen

ISBN 978-3-7954-3565-3, EUR 96,00

Es sind das Material Silber, die kunstvolle Verarbeitung des Edelmetalls und die damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten, die den Autor begeistern. Der Kunsthistoriker und gelernte Goldschmied Christian Schulz stellt in seiner Dissertation sechs herausragende Silberaltäre in Dänemark, Deutschland, Polen und Schweden vor. Es handelt sich um die Silberaltäre für die Schlosskapellen in Frederiksborg 1606, München 1607, Husum 1620, Rügenwalde 1636, Stockholm um 1651 und Gottorf 1666. Die monografischen Erörterungen umfassen jeweils eine Beschreibung, die Entstehungsgeschichte sowie eine ausführliche ikonografische Analyse. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Bildprogramme Fürstenlob, Standesrepräsentation und das religiöse Bekenntnis der jeweiligen Landesherrschaft veranschaulichen.

Der Begriff ›Silberaltar‹ bezeichnet ein hölzernes Retabel, welches großflächig mit silbernen Applikationen und Darstellungen belegt ist. In der kunsthistorischen Forschung fanden die eindrucksvollen Altäre kaum die gebührende Beachtung. Eine recht überschaubare Zahl von Veröffentlichungen behandelte die Altäre vor allem deskriptiv; von der Forschung zur Goldschmiedekunst wurden die Silberaltäre allenfalls marginal wahrgenommen. Für die Erforschung waren umfangreiche Archivrecherchen notwendig. Ziel des Autors war, eine zusammenfassende Einordnung der Altäre zu leisten.

Gleich zu Beginn führt Schulz den Leser in die historische »Symbolik des Materials« ein. Überzeugend führt er aus, dass vor allem die Reinheit, der Glanz und der Wert des Silbers seit jeher Auftraggeber und Käufer von Goldschmiedearbeiten fasziniert haben. Im Zusammenhang mit den Altären steht das Edelmetall, dass weißsilbern

und partiell vergoldet Verwendung findet, für die Reinheit des christlichen Glaubens je nach konfessioneller Ausrichtung des Auftraggebers. Die Konkurrenz zwischen Protestanten und Katholiken führte dazu, dass die Aufstellung eines Silberaltars im Verlauf des 17. Jahrhunderts vor allem an protestantischen Höfen in Mittel- und Nordeuropa erfolgte.

Den chronologischen Auftakt der sechs Silberaltäre bildet das Retabel in der landesherrlichen Schlosskapelle in Frederiksborg, das Christian IV. von Dänemark 1606 in Auftrag gab. Hergestellt wurde der Altar von mehreren Hamburger Goldschmieden, allen voran Jacob Mores d. Ä., der mehrere Aufträge für den dänischen Hof erhielt. Dänemark war damals territorial einer der größten Staaten Europas. Der Lutheraner Christian IV. wollte seine Vormachtstellung gegenüber Schweden ausbauen. Seine konfessionelle Positionierung und sein Herrschaftsverständnis als Vertreter Christi auf Erden spiegeln sich im Programm des Altars. Folgt man Schulz, so ließ nicht zuletzt die hohe Wertschätzung das Retabel relativ unbeschadet bis heute am angestammten Ort überdauern.

Kurz nach dem Altar in Frederiksborg wurde 1607 das Retabel für die sogenannte reiche Kapelle in der Münchner Residenz fertiggestellt, die als privater Andachts- und Gebetsraum des katholischen Herzogs Maximilian I. und seiner Gemahlin diente. Zur Ausstattung gehörten hier außerdem kostbare Reliquien. Der Altar ist mit qualitätvollen Silberreliefs der Augsburger Goldschmiede Hans Schebel und Jacob Anthoni bestückt. Christian Schulz arbeitet die religiöse und politische Bedeutung der Kapelle und des Altars für das katholische Herzogtum Bayern und die Wittelsbacher heraus.

Der Altaraufbau in der Husumer Schlosskapelle von 1620 lässt ebenso wie die genannten Beispiele Ebenholz und Silber als Material erkennen. Die Silberreliefs des Retabels wurden von dem aus Norddeutschland stammenden und in Augsburg tätigen Goldschmied Albrecht von Horn gearbeitet, der bereits als Geselle am Münchner Silberaltar mitgewirkt hatte. Der wertvolle Husumer Altaraufbau überstand die Jahrhunderte nahezu unbeschadet von Plünderungen und Kriegen. Auftraggeberin war die lutherisch gesinnte Augusta von Dänemark, Schwester von Christian IV. von Dänemark, die Ende des 16. Jahrhunderts in Kopenhagen Herzog Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf geheiratet hatte. Das Paar residierte zunächst auf Schloss Gottorf, später bewohnte die verwitwete Herzogin mit ihren Kindern das Schloss Husum. Nach dem Tod des Herzogs nutzte Augusta ihre Möglichkeiten, das Luthertum im Territorium zu konsolidieren. Dazu gehörte auch der Auftrag für den Silberaltar in der Husumer Schlosskapelle, der sich bewusst an den Altar in Frederiksborg anschließt.

Substantielle kriegsbedingte Verluste erlitt der sogenannte Silberaltar von Rügenwalde. Heute gehört das Retabel zum Museum Stolp/Stupsk in Polen und steht in der Herzogkapelle. Der Altar hat eine wechselvolle Geschichte und verschiedene Translozierungen hinter sich.

Auftraggeber war Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin, der auch den berühmten Pommerschen Kunstschränk bestellte. Der Goldschmied Johannes Körver aus Braunschweig erhielt den Auftrag für die figürlichen Silberreliefs, außerdem waren namhafte Augsburger Werkstätten an der Ausführung beteiligt. Die Fertigstellung erfolgte allerdings erst 1636, viele Jahre nach dem Tod des Herzogs Philipp II. Neben dem Bekenntnis zum Luthertum gibt auch dieser Altar Zeugnis von der guten Regierung der Landesherrschaft.

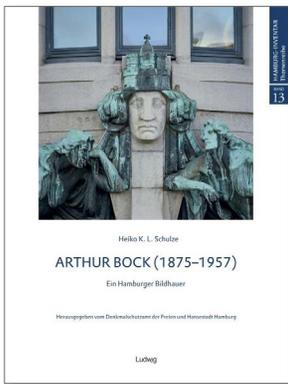
Der Stockholmer Altar wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts von der Königin Christina von Schweden für die Nikolaikirche (Storkyrkan) in Stockholm gestiftet. Das eindrucksvolle Gehäuse, das die Altarwand bildet, geht auf den Ratsherrn Johan Adler Salvius und dessen Frau zurück. Als Hofkirche ist die Nikolaikirche religiöser Mittelpunkt des Königreichs Schweden. Während das Gehäuse in Stockholm gefertigt wurde, stammt die Mitteltafel aus Hamburg. An der Ausführung war die Werkstatt von Hans Lambrecht III maßgeblich beteiligt. Das Bildprogramm versinnbildlicht das Bekenntnis zum Luthertum und die politische Vormachtstellung Schwedens vor dem ehemaligen Kontrahenten Dänemark. Der Auftrag fällt in die Regierungszeit von Königin Christina von Schweden, die 1644 mit ihrer Volljährigkeit die Regierungsgeschäfte übernahm, bis sie schließlich 1654 abdankte und zum Katholizismus konvertierte.

Auch den 1666 errichteten Altar in der Gortorfer Schlosskapelle bespricht Schulz vor dem Hintergrund herrschaftlicher Selbstinszenierung im konfessionellen Zeitalter. Der Gortorfer Altar wurde ebenfalls von dem Hamburger Goldschmied Hans Lambrecht III gearbeitet und orientiert sich am Silberaltar in Stockholm. Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf war dem Königreich Schweden aus sicherheitspolitischen Erwägungen zur Loyalität verpflichtet. So spiegelt der von ihm beauftragte Altar die kurz zuvor gewonnene Souveränität und seinen Anspruch im europäischen Machtgefüge wider, so Schulz.

Hinter den Altären wurde lange Zeit kein ikonographisches Programm vermutet, was der Autor überzeugend widerlegen konnte: Standesrepräsentation, Fürstenlob und Bekenntnis zum Luthertum sind die zentralen Themen. Außerdem hat Schulz erstmals auf die genealogischen Verflechtungen der Auftraggeber hingewiesen, was die sechs Altäre zu einer geschlossenen Gruppe macht. Die ausführenden Goldschmiede stammten aus leistungsfähigen Zentren der Goldschmiedekunst wie Hamburg, Braunschweig und Augsburg. Neben regionalen Aufträgen im Rahmen der städtischen Zunft war man in den genannten Zentren bemüht, auch darüber hinaus zahlungskräftige Kunden zu bedienen. Nicht selten spielten erfahrene Kunstagenten oder auch Goldschmiede, die als Kunstagenten tätig waren, eine Rolle bei der Abwicklung der Aufträge. Denn auch für die zünftisch organisierten Goldschmiede waren höfische Aufträge, die meist in Arbeitsteilung von mehreren Werkstätten erledigt wurden, lukrativ und außerordentlich prestigeträchtig.

Die Dissertation über die Silberaltäre schließt zweifellos eine Forschungslücke. Das Thema ist auf 544 Seiten ebenso gründlich wie kenntnisreich dargestellt. Die Gliederung entspricht der monografischen Abhandlung der Altäre. Das reich illustrierte Buch mit festem Einband enthält eine umfangreiche Bibliografie, ein Archiv- und Literaturverzeichnis, einen Quellenanhang sowie ein Orts- und Namensregister. Die zahlreichen Abbildungen ermöglichen dem Leser die Nabsicht auf die ikonografischen Details. Die Fotos stellen einen wichtigen Teil der Forschungsleistung dar. Der größte Teil der Abbildungen – vor allem Detailabbildungen – wurden vom Autor mit großer Sorgfalt selbst angefertigt.

Karin Tebbe
Kurpfälzisches Museum Heidelberg



Arthur Bock (1875–1957)

Ein Hamburger Bildhauer

von Heiko K. L. Schulze

(Hamburg-Inventar, Themenreihe 13)

Verlag Ludwig: Kiel 2022

335 Seiten, 314 Farb- und 96 SW-Abbildungen

ISBN 978-3-86935-430-9, EUR 49,90

Wer den Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg besucht, steht unweigerlich vor zahlreichen Grabmälern vor allem aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, deren figürlichen Schmuck Arthur Bock gefertigt hat. Kaum weniger eindrücklich sind seine Muschelkalk-Figurengruppen am Sievekingplatz, seine Windallegorien an den St. Pauli Landesbrücken oder seine Plastik der Diana mit den Hunden im Winterhuder Stadtpark. Auch für andere Orte und nicht zuletzt Grabmäler hat Bock gearbeitet, von denen aus Schleswig-Holstein nur der schreitende Sämann auf dem Friedhof von Wedel oder die das Grabtuch von den Urnen ziehenden Putten auf dem Kieler Südfriedhof genannt seien. Die Zahl seiner Arbeiten ist groß, ihre figürliche Wirkung oft sehr bestimmend und ortsprägend. Der

auch in Bremen, Augsburg, Kassel, Köln, Schwerin, Dresden oder Eisenach mit Aufträgen versehene Bildhauer war auch international gefragt, wie Werke für Breslau, Danzig, Stettin, Lausanne oder Haarlem zeigten.

Christine Behrens hat 2007 in einem Aufsatz (Der Bildhauer Arthur Bock (1875–1957) in Hamburg, in: Ohlsdorf. Zeitschrift für Trauerkultur 99, IV/2007) drei Forschungsaufträge formuliert, nämlich 1. die vollständige Zusammenstellung seines Werkes, 2. die Klärung seiner Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Caesar Scharff (verst. 1902), mit dem Bock seit 1900 zusammen publizierte und in dessen Hamburger Atelier er 1903 übersiedelte, sowie 3. eine Untersuchung des Stils. Die vorliegende Untersuchung des langjährigen Kieler Denkmalpflegers Heiko Schulze legt jetzt das geforderte Werkverzeichnis vor – soweit dies angesichts der Zerstörung des Atelier Bocks 1943 überhaupt möglich ist. Der Katalog mit 288 Werken geht dabei nicht nur weit über alles hinaus, was bisher bekannt war (etwa 80 Werke), sondern bedeutet die Erschließung eines relevanten Künstlerœuvres, die einer Neufindung gleichkommt.

Schulze gliedert seine Untersuchung in zwei Hauptabschnitte, denen dann eine Liste der Werke und ein Anhang mit Literaturverzeichnis etc. anhängt. Der erste Abschnitt ist mit »Leben und Werk« überschrieben und zeichnet die persönliche und künstlerische Entwicklung Bocks nach, wobei der biografische Teil durch einen Abschnitt, der nach Gattungen der Werke aufgebaut ist, ergänzt wird. Diese Gattungsstruktur bildet dann die Grundlage für den im zweiten Abschnitt nach Funktionen der Arbeiten aufgebauten Katalog, in dem die Werke einzeln besprochen und abgebildet werden. Er ist nach Mausoleen / Kapellen, Grabmälern, Kriegerdenkmälern, Gartenskulpturen / Brunnen, Bauschmuck, Werken für den Handel, Porträts und Malerei unterteilt. Die Anschaulichkeit entsteht durch eine gelungene Verbindung aktueller und historischer Fotos, teilweise auch durch Modell- und Atelieransichten. Der besondere Schwerpunkt des biografischen Teils liegt eindeutig bei der Kindheits- und Jugendgeschichte sowie der Etablierung Bocks in Hamburg vor dem Ersten Weltkrieg. Bemerkenswert knapp wird Bock nach dem Ersten Weltkrieg und vor allem während des Nationalsozialismus auf noch nicht einmal zwei Seiten vorgestellt, wenn Schulze hier auch keineswegs verschleierte, sondern klar formuliert »All dies belegt [...] die Nähe Bocks zum nationalsozialistischen Gedankengut« (S. 41). Von Belang ist dies, weil sich die Formensprache Bocks nach deutlichen Jugendstilanklängen und starken Beeinflussungen beispielsweise durch Rodin mit dem Ersten Weltkrieg und den Aufträgen für Kriegerdenkmäler grundlegend verändert. Schulze benennt dies etwas zurückhaltend als »Wandel zum ›Heroischen‹ in Bocks Werk« (S. 41), aber dies ist durch die Monumentalisierung, die Veränderungen der Körperanlagen, die pathetische Überzeichnung und die Entschlossenheit der Gesichtstypen letztlich ein Anschluss an die dann im Nationalsozialismus opportunistisch werdende Figurensprache, wie sie Arno Breker,

Josef Thorak und Georg Kolbe seit den 1920er Jahren ebenfalls aus der Grabmalkunst und vor allem Kriegerdenkmälern entwickelten. Ein Blick beispielsweise auf Bocks Sämann, der als Freiplastik erstmals 1928 auf dem Grabmal Langer auf dem Friedhof Hamburg-Nienstedten aufgestellt wurde (Kat. Nr. 97) und dessen Entwurf in Variationen vor allem der 1930er Jahre mehrfach genutzt wurde (Kat. Nr. 68, 101, 120 u. 127), zeigt diese Figurensprache, die bei Bock bereits auf das Bronzerelief für seinen Förderer Oscar Troplowitz von 1914 zurückgeht (Kat. Nr. 137). Da weite Teile seiner Werke zwischen den Weltkriegen entstanden, hätte dieser Phase vielleicht etwas mehr Raum gegeben werden können.

Kunsthistorisch ist diese Wandlung zum pathetischen Neoklassizismus nämlich besonders interessant, da sie nicht – wie es zu oft mit zudem gerne moralischem Unterton geschieht – primär aus der späteren Vorliebe seitens der Nationalsozialisten heraus zu bewerten ist, sondern – wie Behrens 2007 bereits angerissen hat – in den Monumentalisierungen der Bismarck-Denkmalen und auch der Personifikationen von ›Kraft‹ und ›Schönheit‹ von Ludwig Habich 1901 vor der Darmstädter Sessession sowie anderen, zudem internationalen Werken der Jahrhundertwende und des Jugendstils seine Wurzeln hat, aus denen heraus sie zu verstehen und zu erklären ist. Katalysator dafür waren ganz sicher figürliche Grabmäler sowie nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland auch die Fülle an Aufträgen für Kriegerdenkmäler. Dies ist bei Bock deutlich zu beobachten und insofern ist es schade, dass sich das Buch von Schulze einer Diskussion der stilistischen Entwicklung Bocks sowie deren kunsthistorischer Einordnung nicht näher widmet. Auch der Aufbau des Kataloges ist durch seine thematische, statt chronologische Reihung für eine Erfassung der Entwicklungsgeschichte nicht ideal und wohl aus einer denkmalpflegerischen Systematik der Publikationsreihe begründet. Neben den thematischen Schwerpunkten der Ikonografien mit ihren einerseits christlichen und andererseits allegorischen Typenbildungen wäre auch die Frage der Motivgestaltung – Behrens spricht von einer besonderen Vorliebe für »menschliche Gefühle«, was neu zu überprüfen wäre – ein wichtiges Thema, das hier kaum behandelt wird. Dennoch bildet der Band mit seinem reichen Inhalt und seiner sachlichen, Wertungen vermeidenden Darstellung die solide Grundlage für eine weitergehende Diskussion, zumal dank Heiko Schulze erst jetzt überhaupt das Material zur Verfügung steht, auf dem eine kunsthistorische Bearbeitung ansetzen kann. Dies ist ein großes Verdienst dieses Buches, das für die Bildhauerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Norddeutschland von Relevanz ist.

Klaus Gereon Beuckers
Kunsthistorisches Institut Kiel