

Nordelbingen

Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur,
Literatur und Musik in Schleswig-Holstein



Band 89

Nordelbingen

Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur,
Literatur und Musik in Schleswig-Holstein

Band 89



Universitätsverlag Kiel
Kiel University Publishing

NORDELBINGEN

Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein | 89.2023

ISSN: 0078-1037

eISSN: 2941-3362

nordelbingen@email.uni-kiel.de

Herausgegeben von

der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte

dem Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein

dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf

der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek

durch

Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers, Kunsthistorisches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
beuckers@kunstgeschichte.uni-kiel.de

Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Musikwissenschaftliches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
kirsch@musik.uni-kiel.de

Prof. Dr. Sonja Klimek , Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
sklimek@ndl-medien.uni-kiel.de

mit Unterstützung von

Dr. Jens Ahlers, Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte (Rezensionen)

Laura Dieterich B.A., Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
(Koordination)

Charlott Hannig M.A., Kunsthistorisches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
(Redaktionsassistenz)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Open Access



Die Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile der Zeitschrift von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können. Die elektronische Ausgabe der Zeitschrift ist auf dem Open-Access-Publikationsserver MACAU der Universitätsbibliothek Kiel (<https://macau.uni-kiel.de>) frei verfügbar: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/i89>.

2023 Universitätsverlag Kiel | Kiel University Publishing

Universitätsbibliothek Kiel

Leibnizstr. 9

24118 Kiel

Deutschland

verlag@ub.uni-kiel.de, www.universitaetsverlag.uni-kiel.de

Umschlaggestaltung und Satz: Wiebke Buckow

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

Titelbild: Kaiserin Auguste Viktoria besucht am 3. Juli 1903 die Historische Landeshalle im Gebäude der Landesversicherungsanstalt (Invaliden- und Altersversicherungs-Anstalt) in der Kieler Gartenstraße. Fotografie von A. Rohwer. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. Kiel XI 79a.

ISBN (Print): 978-3-910591-15-8

eISBN (PDF): 978-3-910591-14-1

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Ulf Bästlein, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Diana Härtrich M.A., Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein

Olaf Irlenhäuser  **M.A.**, Literaturhaus Schleswig-Holstein

Dr. Constanze Köster, Museumsförderung der Fielmann Group AG

Dr. Uta Kuhl, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf

Prof. Dr. Martin Lätz , Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek

Dr. Jutta Müller, Dithmarscher Landesmuseum

Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Musikwissenschaftliches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Prof. Dr. Thomas Steensen, Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte

Dr. Johannes Warda , Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte (IADK), Universität Bamberg

GUTACHTERINNEN UND GUTACHTER

Dr. Jens Ahlers (Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte) • **Prof. Dr. Ulf Bästlein** (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) • **Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers** (Kunsthistorisches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) • **Diana Härtrich M.A.** (Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein) • **Prof. Dr. Kathrin Kirsch** (Musikwissenschaftliches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) • **Prof. Dr. Sonja Klimek** (Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) • **Prof. Dr. Ulrich Kuder** (Kunsthistorisches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) • **Dr. Uta Kuhl** (Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf) • **Prof. Dr. Siegfried Oechsle** (Musikwissenschaftliches Institut, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) • **Prof. Dr. Thomas Steensen** (Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte)

Inhalt | Band 89

Geleitwort von Thomas Steensen	9
JOCHEN HERMANN VENNEBUSCH	
Apengeters ›Erbe‹	11
Der Lübecker Bronzegießer Gerhard Kranemann und seine Gusswerke	
MATTHIAS LASSEN	
Fürstliche Hofmusik in Schleswig-Holstein im 18. Jahrhundert	45
MATTHIAS KIRSCH	
Johann Christian Kittels <i>Choralbuch für Schleswig-Holstein</i>	65
Einige Bemerkungen zu den Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen von 1803	
NADINE WASCHULL	
Die Architektur der Sternwarte auf Gut Bothkamp von 1869	93
ULRICH SCHULTE-WÜLWER	
Deutsch-dänische Kunstbeziehungen 1820 bis 1920	115
KAI DETLEV SIEVERS	
Erinnerungen. Ankauf, Umbau und Zerstörung der Villa Düsternbrooker Weg 40 in Kiel	169
OLIVER AUGE	
Fördern, Bewahren, Erinnern ... und nun?	185
125 Jahre Geschichtsarbeit der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein	
OLAF IRLENKÄUSER	
Schleswig-Holsteinische Literatur 2022	209
Rezensionen	221

Geleitwort

Einhundert Jahre nach der ersten Ausgabe liegt hiermit Nordelbingen in neuer Gestalt vor. In schwerer Zeit, im Inflationsjahr 1923, kam der erste Band heraus. Er erschien mit dem Untertitel *Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck* im Verlag des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg. Dessen Direktor Dr. Walter Heinrich Dammann (1883–1926) und Dr. Harry Schmidt (1883–1964), ebenfalls Kunsthistoriker und damals Gymnasiallehrer, hatten die Initiative ergriffen. Beide verfügten über eine breite kulturgeschichtliche Ausbildung und über Erfahrungen in Museen, Wissenschaft und Denkmalpflege. Ursprünglich war nur eine »Ehrengabe« für den Geistlichen und Kunsthistoriker Johannes Biernatzki (1849–1935) beabsichtigt. Doch »der Andrang guter Beiträge war so groß«, dass sie sich zur Begründung einer »Schriftenreihe« entschlossen, schrieben die Herausgeber im Geleitwort. Schon nach wenigen Wochen machten die vielen Bestellungen im Juli 1923 eine zweite Auflage erforderlich. Dies werteten sie als »zwingenden Beweis dafür, daß das Unternehmen ein Erfordernis der Zeit ist«. Dammann starb bereits drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, Harry Schmidt wirkte bis 1958 als Schriftleiter.

Warum sie sich für den aus heutiger Sicht recht seltsam anmutenden Namen ›Nordelbingen‹ entschieden, ist nicht ganz klar. ›Nordalbingien‹ bezeichnete im Mittelalter eigentlich nur das sächsisch besiedelte Gebiet zwischen Elbe und Eider. Im Zuge der nationalen Auseinandersetzungen im 19. Jahrhundert wurde die Verbindung Holsteins mit dem Herzogtum Schleswig betont und dieses fortan mitgedacht. Der Name der Zeitschrift sollte zudem Hamburg und Lübeck einschließen. Dass die Herausgeber nicht ›Schleswig-Holstein‹ in den Haupttitel aufnahmen, was naheliegend gewesen wäre, dürfte recht einfach zu erklären sein. Denn es gab damals bereits ein auf die Kultur bezogenes *Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch*, begründet und herausgegeben von Ernst Sauermann, zunächst noch als *Kunstkalender Schleswig-Holstein*.

Schon mehr als ein halbes Jahrhundert länger als *Nordelbingen* erscheint die *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*. Zwischen beiden Periodika bestand und besteht eine Aufgabenteilung, wie Harry Schmidt sie zum Beispiel am 27. Juni 1950 in einem Schreiben an einen potentiellen Beitrag zu erläutern brachte: »Für Nordelbingen kommen geschichtliche Beiträge (politische, wirtschafts-, rechts- und familiengeschichtliche Aufsätze) nicht in Betracht. Nach der Arbeitsteilung zwischen der Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und Nordelbingen gehören die genannten Aufsätze in die Zeitschrift. – Nordelbingen dagegen pflegt kunst-, kultur- und literaturgeschichtliche Themen, ferner Volkskunde und Vorgeschichte.« Im Wesentlichen gilt dies auch weiterhin. Für die Vor- und Frühgeschichte bestehen indes mittlerweile eigene Publikationsorgane. Stärker als bisher soll künftig die Musikgeschichte Schleswig-Holsteins berücksichtigt werden.

Als kulturgeschichtliches Jahrbuch brachte es *Nordelbingen* bis 2019 auf 88 Jahrgänge, dann stockte das Erscheinen. Die Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte bemühte sich um eine Zu-

kunft für die traditionsreiche Publikation. Gerd und Kristof Warda, Verleger bzw. Chefredakteur der Kulturzeitschrift *Schleswig-Holstein*, zeigten sich interessiert, entwickelten ein Konzept und gaben wichtige Anstöße. Die vorgesehene Druck- und Internetausgabe ließ sich allerdings nicht finanzieren. Sodann entstand der Plan, *Norderlingen* fortan als Open-Access-Zeitschrift herauszubringen. Damit wird die Verbreitung um ein Vielfaches vergrößert und der Zugang allen Interessierten ermöglicht, zugleich können aber auch herkömmliche Druckausgaben gefertigt werden. Auf diese Weise lassen sich die verschiedenen Ansprüche und Erwartungen erfüllen. Es ergab sich eine sehr konstruktive Zusammenarbeit mit dem Universitätsverlag Kiel, der bereits umfangreiche Erfahrungen mit Open-Access-Veröffentlichungen gesammelt hat.

Als Herausgeber treten weiterhin oder neu auf die Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, das Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf und die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek. Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers, Kunsthistorisches Institut, Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Musikwissenschaftliches Institut, und Prof. Dr. Sonja Klimek, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, konnten dafür gewonnen werden, die Herausgabe an der Christian-Albrechts-Universität zu betreuen. Ein wissenschaftlicher Beirat unterstützt die Publikation.

Allen, die an der Neuausgabe mitwirkten, ist für ihren Einsatz herzlich zu danken, namentlich Dr. Kai Lohsträter vom Universitätsverlag Kiel, Charlott Hannig für die sorgfältige Unterstützung der redaktionellen Arbeit sowie Dr. Jens Ahlers, der bereits der ›alten‹ Redaktion angehörte. Besonderer Dank gilt Prof. Dr. Dieter Lohmeier und Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer, die *Norderlingen* in vielen Jahren redigierten, sowie dem Boyens Buchverlag in Heide, namentlich Verlagsleiter Bernd Rachuth; bei Boyens erschien das Jahrbuch bereits seit dem neunten Jahrgang von 1933. Die Genannten haben diese Publikation durch eine lange Zeit in verdienstvoller Weise geprägt.

Nun steht *Norderlingen* als Forum für neue Forschungen zur Geschichte der Kunst, Kultur, Architektur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein und Hamburg wieder zur Verfügung. Alle Beteiligten wünschen sich, dass dies wie schon vor einhundert Jahren auch heute von vielen Menschen als »ein Erfordernis der Zeit« betrachtet wird.

Süderhafen auf Nordstrand, im Sommer 2023

Prof. Dr. Thomas Steensen

Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte

JOCHEN HERMANN VENNEBUSCH

Apengeters ›Erbe‹

Der Lübecker Bronzegießer Gerhard Kranemann und seine Gusswerke*

Seit den umfangreichen Veröffentlichungen von Johannes Warnke zu den Taufbecken des Lübecker Gießers Gerhard Kranemann in der Friedenskirche in Siek (Stormarn) und der Kirche St. Laurentius und Katharina in Schönberg (Mecklenburg) sind mittlerweile einhundert Jahre vergangen, in denen diese beiden Bronzegüsse kaum Beachtung vonseiten der kunsthistorischen Forschung fanden. Da dieses ›Jubiläum‹ mit dem des Jahrbuchs *Nordelbingen* zusammenfällt, sollen – auch vor dem Hintergrund neuer Forschungsergebnisse zur Produktion monumentalier Metallarbeiten in Lübeck – diese Fünften erneut umfassend auf ihre Herstellungstechnologie, Konzeption, potenzielle Vorbilder sowie auf ihre Ausstrahlung auf die darauf basierenden, ebenfalls in der Hansestadt gegossenen Taufgefäß untersucht werden. In diese Überlegungen werden darüber hinaus weitere Gerhard Kranemann zuzuweisende Werke, darunter vier Glocken und sogar Kochgeschirr, einbezogen werden. Auf diese Weise soll ein möglichst umfassendes Bild von der Produktion lübischer Großbronzen im Spätmittelalter gezeichnet werden.

Gerhard Kranemann und seine Bronzegüsse in der (kunst-)historischen Forschung

Im Jahre 1835 fand in der von Gottlieb Matthias Carl Masch publizierten *Geschichte des Bisthums Ratzeburg* das Taufbecken der den heiligen Laurentius und Katharina geweihten Kirche in Schönberg eine erste Erwähnung im Zusammenhang der Schilderung der Amtszeit des Bischofs Wipert von Blücher – wenn auch nur am Rande in einer Fußnote. Laut Masch liegt die Cuppa »auf 4 Füßen, vor

* Die Forschung für diesen Artikel wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2176 · Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures, Projekttnr. 390893796. Die Forschung fand am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) an der Universität Hamburg statt. Darüber hinaus war die Forschung eingebettet in die vom Verbund Norddeutscher Universitäten (VNU) geförderten Projekte ›Mick · ghot · ein · mester · vt · sassenland · – Die Werke des Bildhauers Hans Apengeter und ihr Kontext· und ›Lübeck als Zentrum des spätmittelalterlichen Metallgusses‹. Der Verfasser dankt Pastorin Wilma Schlaberg (Schönberg), Pastor Christian Schack (Siek) und Dr. Dagmar Täube sowie Anna Lena Frank (St. Annen-Museum Lübeck) für die vielfältige Unterstützung und den Zugang zu den Objekten sowie Dr. Antje Koelman (Schwerin), Prof. Dr. Ulla Kypta (Hamburg) und Dr. Jörg H. Lampe (Göttingen) für fachlichen Rat. Die Verdeutschungen der Inschriften stammen, sofern nicht anders angegeben, vom Verfasser, ebenso die Fotografien.

denen Engel sitzen, die einen Zettel ohne Inschrift halten«, und ist durch eine Inschrift »in 2 Theile abgetheilt, und jeder Theil durch verzierte Spitzbogen in Abtheilungen, deren der obere 14, der untere 13 enthält gesondert, welche sehr grob gearbeitete Figuren: Christus, Johannes, Maria, Brustbilder mit den Werkzeugen der Leiden Christi, die heilige Catharina, Laurentius und das Brustbild des Ap. Petrus vorstellend, ausfüllen«.¹ Darüber hinaus transkribierte er die Inschrift,² stellte jedoch keine Bezüge zu anderen Werken des Gießers her. Angesichts der genauen Kenntnis des Reliefprogramms und der Inschrift stellt sich jedoch die Frage, wieso Masch von vier Füßen und nicht korrekterweise von drei Tragefiguren sprach. Mit der Fünfe der Friedenskirche in Siek wurde durch Carl Julius Milde schließlich 1858 ein Bronzeguss aus der Werkstatt Gerhard Kranemanns auch in die kunsthistorische Forschung eingeführt. Im Zusammenhang mit dieser Bronzetaufe ist sein Hinweis von besonderer Bedeutung, dass aufgrund eines Brandes des Pastorats, dem alle älteren Kirchenbücher zum Opfer gefallen sind, über den Ankauf oder die Provenienz des Gusswerks »nichts Näheres zu erfahren gewesen« sei.³ Milde gab die ungefähren Maße des Sieker Taufbeckens an und erläuterte die auf der Cuppa erkennbaren Reliefs sowie die mit bärigen Männerköpfen versehenen und als Löwen gestalteten Tragefiguren. Sein besonderes Augenmerk galt der Inschrift, die er transkribierte und auszudeuten versuchte. Hierbei interessierte er sich vor allem für die Identität des Stifters, dessen Namen er als »Wlmetes«, an anderer Stelle als »Wulwetes« las.⁴ Die Pfeilspitzen in den Pässen um das Petrus-Relief fand Milde in den Siegeln einiger Mitglieder der Familie Wulf in der zweiten Hälfte des 14. und in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Während er diese Zeichen als Referenz an den Stifter deutete, interpretierte er den Jungfernadel, das zweite an der Cuppa erkennbare, mehrfach wiederholte Relief, als Wappentier der Familie der Ehefrau des Stifters. Demgegenüber vermutete er, dass »[d]er kleine Wappenschild am Ende der Schrift [...] vielleicht der des Magisters Gherard« sein könnte.⁵ Bei seinen Untersuchungen erkannte Milde noch keinen Zusammenhang zum Bronzetaufbecken der Kirche St. Laurentius und Katharina in Schönberg, dessen Cuppa neben weiteren auch dieselben Reliefs wie die Fünfe aus Siek trägt.

Hector Wilhelm Heinrich Mithoff führte »Gherardus« 1866 in seinem lexikalischen Werk der Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens auf. Er nahm ausschließlich Bezug auf die von ihm auf »um 1450«⁶ datierte Bronzefünfe in Siek, benannte die auf der Cuppa erkennbaren Applikationen und beschrieb, dass das Becken auf »drei mit bärigem Mannskopfe versehenden hockenden Löwengestalten« ruhen würde. Das Gießerzeichen charakterisierte Mithoff als »wie ein gothisches A gestaltetes Zeichen, welches – wenn es nicht für ein Ornament zu halten – etwa Artium bedeuten könnte«. In die 1886 publizierte zweite und deutlich erweiterte Ausgabe wurde der Text dieses Lemmas inhaltsgleich übernommen.⁷ Die am Taufbecken der Schönberger Kirche angebrachte Inschrift wurde im gleichen Jahr im *Meklenburgischen Urkundenbuch*, das die Dokumente aus der Zeit zwischen 1356 und 1360 abdeckt, erstmals publiziert.⁸ Richard Haupt erläuterte in seinem

¹ Masch 1835, S. 267, Anm. 17.

² Vgl. Masch 1835, S. 267 f., Anm. 17.

³ Milde 1858, S. 332.

⁴ Vgl. Milde 1858, S. 333.

⁵ Milde 1858, S. 334.

⁶ Mithoff 1866, S. 58.

⁷ Vgl. Mithoff 1885 [1866], S. 111.

⁸ Vgl. Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 1886, S. 153 f. [MUB 8351].

grundlegenden Inventarband *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein* 1888 das Taufbecken der erst kürzlich nach einem Brand wiedererrichteten Friedenskirche in Siek.⁹ Neben den Maßen des Gefäßes reproduzierte er die Inschrift und illustrierte seine Ausführungen mit einer Abbildung der Fünfe sowie des Gießerzeichens, des Gießernamens und des Wappenschildes. Eine Verbindung zur Fünfe der Kirche in Schönberg stellte auch er indes nicht her, ebenso wenig behandelte er die verschiedenen, auf Kranemann zurückzuführenden Glocken. 1923 korrigierte Haupt einige in seinem Kunstdenkmäler-Inventar dargelegte Beobachtungen wie die fehlerhafte Identifizierung des in der Relief-Raute thronenden Petrus als Salvator und ging noch auf das Phänomen der Verbreitung der Bronzetaufbecken ein.¹⁰

Der Architekt Johannes Frederik Christian Uldall widmete sich im Zusammenhang seiner groß angelegten Studie zu mittelalterlichen Kirchenglocken in Dänemark auch den Glocken Gerhard Kranemanns in den Kirchen in Skanør und Brudager sowie in der Klosterkirche in Nykøbing Falster.¹¹ Er lieferte eine detaillierte Beschreibung der Glocken mit einer Transkription der Inschriften in Skanør und Nykøbing Falster, die er zudem kontextualisierte. Die Glocken, die den Namen des Gießers nicht explizit nennen, wies er Gerhard Kranemann aufgrund des Gießerzeichens zu. Den Zusammenhang zum Taufbecken in Siek stellte Uldall her, nicht jedoch – vermutlich wegen des dort fehlenden Gießerzeichens – zur Fünfe aus Schönberg ebenso wenig wie zur Glocke aus dem Siechenhaus in Lübeck-Travemünde, die erst 1913, also einige Jahre nach dem Erscheinen der Glockendokumentation Uldalls, von Theodor Hach publiziert wurde. In seinem Inventar der in Lübeck genutzten und dort (vermutlich) hergestellten Glocken ging Hach ausführlich auf die an sich sehr schlichte Glocke aus Travemünde ein, beschrieb die Gießerzeichen und gab die Maße wieder.¹² Zudem berichtete er von der Nutzung der Glocke und erwähnte das Bronzetaufbecken aus Siek, wobei er die Frage stellte, »[o]b der Gießer der Siechenhaus-Glocke identisch, oder nur verwandt mit dem Gießer des Taufgefäßes zu Sick [sic!] war«,¹³ und vermutete, dass »letzteres [...] wahrscheinlicher« sei. Hach sah den von ihm ohne weitere Erläuterung als »Frater Gerhardus«¹⁴ Bezeichneten als Lübecker Gießer an, da er »neben sein Gießerzeichen [Wiedergabe des Gießerzeichens] beständig den lübischen Schild setzt [Wiedergabe des Schildes]«.¹⁵ Aufgrund seiner Datierung des Taufbeckens aus Siek auf die Zeit nach 1329 nahm er darüber hinaus an, dass er ein Zeitgenosse des Gießers Johann von Göttingen gewesen sei. Aufbauend auf Uldalls Inventar führte auch Hach neben der Glocke aus Travemünde die Glocken in Skanør, Nykøbing Falster und Brudager als Bronzegüsse aus Kranemanns Werkstatt auf.¹⁶

Einige Jahre zuvor widmete sich Albert Mundt 1908 den zwischen dem 13. und der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Bronzetaufbecken und erwähnte die beiden auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datierten und somit außerhalb seines Untersuchungszeitraums liegenden Taufbecken aus Siek und Schönberg nur am Rande. Bemerkenswert ist jedoch, dass er im Zusammen-

⁹ Vgl. Haupt 1888, S. 545 f.

¹⁰ Vgl. Haupt 1923.

¹¹ Vgl. Uldall 1906, S. 28 (Skanør) u. 90 (Nykøbing Falster und Brudager).

¹² Vgl. Hach 1913, S. 112 f.

¹³ Hach 1913, S. 113.

¹⁴ Hach 1913, S. 299 (Hervorhebung im Original).

¹⁵ Hach 1913, S. 192.

¹⁶ Vgl. Hach 1913, S. 192 f.

hang mit der Rezeption der von Hans Apengeter im Ostseeraum verbreiteten knienden Tragefiguren¹⁷ auf die Fünfte in »Schönberg b. Lübeck 1357 von Gherardus, dem Meister der Taufe in Sieck [sic!] (in Schleswig-Holstein)« rekurriert,¹⁸ wodurch erstmals eine Zuweisung beider Bronzegüsse – jedoch ohne Berücksichtigung der bereits von Uldall publizierten Glocken – an denselben Gießer erfolgte. Mundt gab allerdings an anderer Stelle eine nicht auf den Inschriften der Fünften basierende Namensnennung »Gherardus dictus Crapengeter« wieder.¹⁹

Johannes Warncke stellte 1923 sämtliche Informationen über das Taufbecken in der Kirche in Schönberg zusammen, erläuterte das Bildprogramm, transkribierte die Inschrift und wies auf Verbindungen zum Taufbecken in Siek sowie zu den vier Glocken hin.²⁰ Zudem verortete er das Taufgefäß innerhalb der aus Lübecker Werkstätten stammenden Bronzegüsse, indem er Hans Apengeters Fünften aus Wismar, Lübeck und Kiel als »in Form und Anordnung vorbildlich [...] für die späteren Erztaufen, so auch für die Schönberger« charakterisierte.²¹ Im Folgejahr spannte er – ausgehend vom Bronzeguss aus Schönberg – einen weiteren Bogen und legte einen umfangreichen Aufsatz über Gerhard Kranemann vor, in dem er auch die auf ihn rekurrierenden archivalischen Quellen heranzog.²² Während die Ausführungen zum Taufbecken aus Schönberg inhaltsgleich wiedergegeben wurden, beschrieb er die Zusammenhänge zur Sieker Fünfte, deren Gießer »kein anderer als der Grapengießer Gerhard Cranemann in Lübeck« gewesen sein kann,²³ und wiederholte die von Uldall bereits transkribierten Inschriften auf den Glocken in Nykøbing Falster und Skanør. Von besonderer Bedeutung sind die von Warncke ausgewerteten zeitgenössischen Schriftquellen, die nähere Informationen über die Biographie Kranemanns sowie über die Standorte seiner Werkstatt geben.²⁴

Im 1928 erschienenen Kunstdenkmäler-Inventar der Hansestadt Lübeck wurde die Glocke des Travemünder Siechenhauses von Johannes Baltzer, Friedrich Bruns und Hugo Rahtgens behandelt und ebenfalls Kranemann zugewiesen.²⁵ Sie führten die Maßangaben auf und erwähnten neben dem lübischen Schild das schon von Hach publizierte Gießerzeichen, welches sie ebenfalls als Reproduktion wiedergaben. Georg Krüger gab 1934 im Inventarband zum Land Ratzeburg in der Reihe der *Kunst- und Geschichts-Denkämäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz* eine ausführliche, auf den vorangegangenen Beiträgen hierzu basierende Beschreibung des Taufbeckens wieder.²⁶ Die Inschrift wurde ebenfalls transkribiert, jedoch unterblieben weitere Ausführungen zu den dort genannten Personen, auch wurde nicht auf die weiteren, mit Gerhard Kranemann in Verbindung stehenden Bronzegüsse eingegangen. Im 1948 veröffentlichten Inventarband der Kirchen im Amt Maribo wurde im Abschnitt zur Klosterkirche der Graubrüder (Franziskaner) in Nykøbing Falster in der Reihe *Danmarks Kirker* die von Gerhard Kranemann gegossene, im Nordgiebel des Westflügels hängende sogenannte Tingglo-

17 Mundt 1908, S. 70.

18 Mundt 1908, S. 82, Anm. 140 (Hervorhebung im Original).

19 Mundt 1908, S. 78, Anm. 91.

20 Vgl. Warncke 1923.

21 Warncke 1923, S. 18.

22 Vgl. Warncke 1925.

23 Warncke 1925, S. 176.

24 Vgl. Warncke 1925, S. 174–176.

25 Vgl. Baltzer et al. 1928, S. 613.

26 Vgl. Krüger 1934, S. 197 f.

cke dokumentiert.²⁷ Otto Norn und Aage Roussell transkribierten die Inschrift und erläuterten knapp die Glocke, deren vor dem Guss in den Mantel geritzte Gießerzeichen und auch gestalterische Details auf Gerhard Kranemann als Urheber des Bronzegusses hindeuten. Verweise auf die anderen, ihm zuzuweisenden Glocken oder von ihm signierten Taufbecken wurden nicht gegeben.

Die Fünfe der Kirche St. Laurentius und Katharina in Schönberg wurde von Friedrich Scheven im Kontext der mittelalterlichen Taufbecken in Mecklenburg behandelt. An verschiedenen Stellen ging er auf die Gestaltung des Kessels und der die Cuppa stützenden, knienden Engel ein, die seiner Meinung nach in der Tradition der Tragefiguren des Taufbeckens einerseits aus dem Hildesheimer Dom und andererseits aus der Lübecker Werkstatt Hans Apengeters stehen.²⁸ Die Inschrift betrachtete er hingegen nicht weiter und berücksichtigte nicht das darin genannte Gussjahr, so dass er eine vage Datierung in Relation zur Bronzetaufe aus der Marienkirche in Wismar vornahm. Zudem wurden – neben einem kurzen Verweis auf das Sieker Taufbecken²⁹ – keine Bezüge zu weiteren Werken des von ihm als »Meister Gerhard Cronemann«³⁰ bezeichneten Gießers hergestellt. Eigens behandelt wurde die Fünfe von Kristina Hegner im Katalog zur Ausstellung *1000 Jahre Mecklenburg* 1995.³¹ Sie gab zum einen die Maße sowie den zusammengefassten Inhalt der Inschrift wieder und beschrieb die verschiedenen Applikationen auf der Cuppa, wobei sie versuchte, das Wappenrelief auf Nikolaus oder Konrad von Tulendorf zurückzuführen, die als einzige mecklenburgischen Geschlechter ein solches Zeichen geführt hätten. Indem sie konstatierte, dass »[a]lle Figuren [...] wie Appliken auf den Grund gesetzt sind« und daher »die enge Verbindung zum Glockenguß« belegen, äußerte sie sich sogar zu den Werkstattprozessen.

Schließlich nahm Jürgen Wittstock 1981 die Glocke des Travemünder Siechenhauses in seinen Katalog der sakralen Objekte des St. Annen-Museums in Lübeck auf.³² Er datierte sie auf das 14. Jahrhundert, gab die Maßangaben wieder und erwähnte das Gießerzeichen Kranemanns sowie den Lübecker Schild. Eine explizite Bezugnahme auf die Taufbecken erfolgte nicht, der Zusammenhang lässt sich lediglich implizit aus den Literaturangaben erschließen, in denen einige auch in diesem Forschungsüberblick angeführte Studien genannt wurden. Ganz knapp finden die Erzeugnisse aus der Werkstatt Gerhard Kranemanns in Faltblättern oder Kunstdokumenten der jeweiligen Kirchen und in überregionalen Inventaren Erwähnung.³³ Weitergehende Kontextualisierungen oder Einordnungen unterblieben jedoch hier.

Angesichts dieser zahlreichen Studien zu den verschiedenen, vom Gießer hergestellten Werken lässt sich zusammenfassend festhalten, dass zwar umfangreiche und detaillierte Beschreibungen der Fünften und Glocken vorliegen, jedoch eine Kontextualisierung innerhalb des norddeutschen, vor allem Lübecker Bronzegusses und die nähere Betrachtung der technologischen Details ihrer Herstellung weitgehend ausgeblieben sind. Diese Aspekte sollen im vorliegenden Beitrag besonders in den Blick genommen werden.

²⁷ Vgl. Norn/Roussell 1948, S. 229.

²⁸ Vgl. Scheven o.D., S. 30 f.

²⁹ Vgl. Scheven o.D., S. 29.

³⁰ Scheven o.D., S. 35.

³¹ Vgl. Erichsen 1995, S. 18 [Nr. 2.38; Kristina Hegner].

³² Vgl. Wittstock 1981, S. 295 [Nr. 292].

³³ Zur Bronzetaufe in Siek vgl. Dehio 1926 [1906], S. 446. – Bustorf et al. 2005, S. 9. – Habich et al. 2009 [1971], S. 902. – Hardt o.D., o.S. Zur Fünfe in Schönberg vgl. Dehio 1926 [1906], S. 431. – Feldmann 2016 [2000], S. 557. Zur Glocke in Brudager vgl. Kirchengemeinde Brudager o.D., o.S.

Wiederholung und Variation: das Taufbecken in Schönberg (Mecklenburg)

Als einziges, aufgrund der daran angebrachten Inschrift exakt zu datierendes Werk Gerhard Kranemanns kommt dem von Hans-Christian Feldmann als »[p]rächtige Bronzefünte«³⁴ bezeichneten Taufbecken in der Kirche St. Laurentius und Katharina in Schönberg (Mecklenburg) eine besondere Rolle zu (Abb. 1).³⁵ Die Cuppa ruht auf drei identisch gestalteten Tragefiguren,³⁶ die zusammen mit dem Kessel am Stück gegossen wurden (Abb. 2a–c). Auf einer niedrigen Plinthe knien die mit einem in Höhe des Brustbeins mithilfe einer kreuzförmigen Schließe zusammengehaltenen Überwurf bekleideten Engel und halten vor der Brust ein diagonal verlaufendes Schriftband, das jedoch keine Inschrift trägt. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weisen sie auf das Band und scheinen aufgrund des gerade nach vorn gerichteten Blicks die Betrachtenden zu adressieren. Die jeweils zwei in einzelnen Federn auslaufenden, flach wirkenden Flügel wurden nachträglich gegossen und in die dafür vorgesehenen Schlitze in Schulterhöhe eingesetzt, zudem wurden sie angelötet und stellenweise nachträglich mit aufgeschraubten Verstrebungen verstärkt. Der Faltenwurf der Gewänder der Tragefiguren ist sehr weich und nur wenig konturiert. Dennoch lassen sie durch das unter den Bäuschen hervortretende linke Knie und das von einer Gewandbahn umspielte nach hinten gerichtete rechte Bein eine bewusste Betonung der Körperllichkeit der Engel erkennen. Ihre jugendlich wirkenden Gesichter sind rundlich, die mandelförmigen Augen geöffnet, der Mund ist jeweils geschlossen. Während die Augen und vermutlich auch die unmittelbar das Gesicht einfassenden Strähnen im Anschluss an den Guss nochmals nachbearbeitet wurden, bleibt die Haartracht darüber hinaus recht unbestimmt.

Die von ihnen gestützte, sich deutlich konisch nach unten verjüngende Cuppa wird von einem umlaufenden Inschriftenband in zwei Register unterteilt.³⁷ Darüber hinaus legt sich jeweils ein Band um den oberen und – hier erneut mit einer Inschrift versehen – um den unteren Rand des Kessels.³⁸ Die aus erhabenen Minuskeln³⁹ gebildete Inschrift nennt neben dem Gussjahr die an der Produktion beteiligten Personen (Abb. 3):

»+ anno · domini · m · ccc · lvii · iste · fons · fusus · fuit · in honorem · beati · laurencii · et · beate · katerine · in · ecclesia · sconenberghe · pontificatus · domini · Wiperti · ep(iscop)i · ratebor/gensis · anno · p(ri)mo · et · d(omi)no · petro · rectore · eiusde(m) · eccl(es)i)e · p(ro)curante · d(omi)no · iohanne · capellano · tunc · existente · ac · p(er) · manus · gherh(ar)di · d(i)c(t)i · craneman · cuius · a(n)i(m)e · req(ui)/escant i(n) pace amen«
 (»Im Jahr des Herrn 1357 ist dieses Taufbecken gegossen worden zur Ehre des seligen Laurentius und der seligen Katharina in der Kirche von Schönberg im ersten Jahr des Pontifikats Herrn Wiperts, des Bischofs von Ratzeburg, und als Herr Petrus, der Rektor derselben Kirche, Verwalter, Herr Johannes zu dieser Zeit aber Kaplan war, und durch die Hände Gerhards, genannt Kranemann, deren Seelen in Frieden ruhen mögen. Amen.«).⁴⁰

³⁴ Feldmann 2016 [2000], S. 557.

³⁵ Maße des Taufbeckens: Gesamthöhe: 101,8 cm; Durchmesser außen: 95,8 cm; Durchmesser innen: 87,4 cm; Tiefe: 69,6 cm.

³⁶ Höhe der Tragefiguren ca. 36,7–37,1 cm.

³⁷ Höhe der Register: jeweils 26,6 cm; Höhe des mittleren Inschriftbandes: 4,2 cm.

³⁸ Höhe des unteren Inschriftbandes: 4,0 cm.

³⁹ Höhe der Minuskeln: ca. 2,8–3,8 cm.

⁴⁰ Transkription der Inschrift erstmals in Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 1886, S. 153 f. [MUB 8351].



Abb. 1: Gerhard Kranemann, Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 2a–c: Gerhard Kranemann, Tragefiguren des Taufbeckens, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.

Zum Zeitpunkt des Gusses war demnach der Ratzeburger Bischof Wipert von Blücher (amt. 1356–1367)⁴¹ im ersten Jahr seiner Amtszeit, zudem wirkten an der Schönberger Kirche der Pfarrer Petrus und der Kaplan Johannes. Bei dem Kirchenrektor handelte es sich um Petrus von Ratzeburg, der vermutlich 1365 verstarb, da in einer auf den 22. Juli 1365 in Lübeck ausgestellten Urkunde der Erhalt eines aus seinem Testament stammenden Legats durch seine Bevollmächtigten protokolliert wird.⁴² In diesem Dokument wird der Nachlass als »Petri, quondam rectoris ecclesiae in Sconenberghe«,⁴³ als der »des Petrus, des einstigen Rektors der Kirche in Schönberg«, bezeichnet. Nähere Angaben zur Person des Kaplans Johannes liegen hingegen nicht vor. Gottlieb Matthias Carl Masch erwähnte in seiner 1835 publizierten *Geschichte des Bistums Ratzeburg*, dass Bischof Wipert den Bau der Residenz der Ratzeburger Bischöfe in Schönberg vorangetrieben habe, so dass vor diesem Hintergrund anzunehmen ist, dass er ebenso zur Ausstattung der zum Schloss gehörenden Kirche beitrug. Allerdings kann die Frage, ob es sich jedoch bei den drei in der Inschrift genannten Klerikern um die Stifter der Fünfe handelt oder ob es sich angesichts ihres geradezu feierlichen Duktus vielmehr um einen dokumentarischen Text handelt, nicht beantwortet werden. Die Länge der Inschrift ließ nicht zu, sie in nur einem Band anzubringen, stattdessen beginnt sie zwischen den beiden mit Figuren besetzten Registern, setzt sich schließlich am unteren Rand der Cuppa fort und wird darüber hinaus auch noch innerhalb der Architektur in der unteren Zone weitergeführt.

Die beiden von den Inschriftenbändern eingefassten Register der Cuppa werden durch aufwendig gearbeitete Arkaden strukturiert. Gestützt von in Fialen mit Kreuzblumen auslaufenden Pfeilern spannen sich stumpfwinklige Wimperge auf, in die ein ebenfalls sehr flacher Kleeblattbogen eingeschrieben ist, so dass sich innerhalb der Architektur kaum Zwickel ausbilden. Die Schrägen des Giebels sind mit kräftig modellierten Krabben besetzt und gipfeln in je einer Kreuzblume, die denen auf den Fialen gleicht. Den ansonsten glatt und ungegliedert belassenen Bereich unterhalb der Ar-

⁴¹ Zur Amtszeit des Bischofs Wipert von Blücher vgl. Masch 1835, S. 260–270. Zur Grabplatte des Bischofs im Ratzeburger Dom vgl. Masch 1835, S. 268. – Krüger 1934, S. 125 (Abb. S. 126). – Krüger 1999, S. 1060 f. [RAD07].

⁴² Vgl. Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 1890, S. 517 f. [MUB 9382]. – Krüger 1934, S. 187.

⁴³ Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 1890, S. 518.



Abb. 3: Gerhard Kranemann, Detail der Inschrift am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 4: Gerhard Kranemann, Szene der Taufe Christi am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 5a-d: Gerhard Kranemann, Figuren des Schmerzensmannes mit den Leidenswerkzeugen am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.

kaden nehmen zum einen stark plastische Figuren und zum anderen flachere Reliefs ein. Im oberen Register handelt es sich zunächst um die Figuren des Gekreuzigten, flankiert von Maria (links) und dem Jünger Johannes (rechts), sowie um einen Engel, den nach rechts orientierten und die Hände gefaltet vor die Brust haltenden Jesus, auf den der Heilige Geist in Gestalt einer Taube herabkommt, und den sich ihm zuwendenden Johannes Baptist (Abb. 4).

Demnach können diese zweimal drei ganzfigurigen Applikationen zu zwei Szenen, der Kreuzigung und der Taufe Jesu, zusammengezogen werden, bei denen es sich um die einzigen heilsge-



Abb. 6: Gerhard Kranemann, Petrusrelief am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg.
Alle Rechte vorbehalten.

schichtlichen Begebenheiten handelt, die an der Fünfte gezeigt werden. Zwar sind die Einzelfiguren durch die Arkatur voneinander getrennt, was die Erkennbarkeit als Szene erschwert, doch drückt die Ausrichtung der Figuren, die den traditionellen ikonographischen Bildkonzepten folgen,⁴⁴ die Zusammenghörigkeit zueinander aus. Besonders deutlich wird dies in Abgrenzung zu den anderen Applikationen und Reliefs, die das obere Register einnehmen: Die dort gezeigte Sequenz setzt sich fort mit vier, nur bis zu den Knien reichenden Figuren des Schmerzensmannes mit jeweils verschiedenen Leidenswerkzeugen (Rutenbündel, Lanze, Geißel, Geißelsäule, s. Abb. 5a-d), mit einem großformatigen, doch flachen Relief, das den heiligen Petrus in einer von vier Pässen umgebenen Raute zeigt (Abb. 6),⁴⁵ mit der Figur der heiligen Katharina, einem vertikal geteilten Wappen mit einem halben Adler links und drei Sternen rechts⁴⁶ (Abb. 7) sowie mit der Figur des heiligen Laurentius (Abb. 8). Insbesondere die frontale Orientierung der Einzelfiguren suggeriert die Isolation dieser Applikationen, die nicht zu weiteren, die Architektur überspielenden Szenen zusammengefasst werden. Im unteren Register sind nunmehr keine Figuren angebracht, lediglich das bereits bekannte Petrus-Relief wird insgesamt elfmal als Rapport in die Arkatur eingefügt. Die zwölftete und dreizehnte Arkade besitzt jeweils eine geringere Weite als die übrigen Architekturen und wird von einem ge-

⁴⁴ Zur mittelalterlichen Ikonographie der Taufe Jesu vgl. Schiller 1981 [1966], S. 137–152. Zur mittelalterlichen Ikonographie der Kreuzigung vgl. Schiller 1968, S. 98–129.

⁴⁵ Maße des Reliefs: Höhe: 16,5 cm; Breite: 13,1 cm. Laut Feldmann 2016 [2000], S. 557 ist an der Fünfte »in Rauten-Vierpässen der hl. Laurentius« dargestellt.

⁴⁶ Durchmesser des Reliefs: 9,4 cm.



Abb. 7: Gerhard Kranemann, Wappenmedaillon am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 8: Gerhard Kranemann, Figur des heiligen Laurentius am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.

meinsamen Wimperg überfangen. Den Bereich darunter nimmt jeweils das bereits im oberen Register verwendete Rundmedaillon mit dem Adler und den drei Sternen ein.

Das Figuren- und Reliefprogramm lässt sich folgendermaßen charakterisieren: Neben den beiden Szenen, die zum einen die Taufe Jesu sowie zum anderen die Kreuzigung zeigen und auf diese Weise für eine heilsgeschichtliche Anbindung des an der Fünfe gespendeten Sakraments sorgen, stehen die Dreiviertelfiguren des Schmerzensmannes nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang zur Taufe oder zur Kirche. Die entsprechende Ortsreferenz wird jedoch durch die Einzelfiguren der heiligen Laurentius und Katharina zum Ausdruck gebracht, bei denen es sich um die Patrone der Schönberger Kirche handelt. Indem das Petrus-Relief als Rapport im unteren Register erscheint und zudem dreimal das wappenartige Rundmedaillon angebracht wurde, kann von einer als ornamental und dekorativ aufzufassenden Funktion dieser Applikationen ausgegangen werden, die auch durch die Art und Weise der Herstellung der Fünfe bedingt sind.

Das Taufbecken der Schönberger Kirche wurde im Mantelabhebeverfahren gefertigt.⁴⁷ Hierbei wurden in einer Gussgrube übereinander drei verschiedene Formen aus Lehm aufgebaut, von denen die unterste auf einem Sockel über Ziegeln angelegt wurde und das Innere der Fünfe determinierte (Kern). Mithilfe einer Schablone, die an einer vertikalen Spindel drehbar war, wurde das Profil des Kerns gleichmäßig geformt, bevor zur Trennung eine Schicht Talg aufgetragen wurde. Hierauf wurde das sogenannte Hemd aufgebaut, bei dem es sich um eine Art Modell des Taufbeckens handelte, das die entsprechenden Maße besaß und auf dessen ebenfalls mit Talg überzogene Wandung die aus Wachs

⁴⁷ Zu diesem Herstellungsverfahren vgl. Otte 1884 [1858], S. 108–113. – Beelte 1962, S. 112–114.



Abb. 9: Gerhard Kranemann, Figur der heiligen Katharina am Taufbecken mit sichtbarer Fuge, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg.
Alle Rechte vorbehalten.

gefertigten Applikationen wie die Figuren, Reliefs und auch die Buchstaben (auf dem Kopf stehend) aufgesetzt wurden. Schließlich wurde das Hemd nochmals mit Lehm, dem sogenannten Mantel, abgedeckt und es wurde unter dem Sockel ein Feuer entfacht, durch das die drei Formen ausbrannten und der Talg sowie das Wachs, aus dem die figürlichen Modelle und die Buchstaben gefertigt waren, schmolzen. Zuvor hatten die wärmsernen Applikationen jedoch im Mantel ihren Abdruck hinterlassen. Nach dem Aushärten aller Formen konnten der Mantel und das Hemd abgehoben und an der äußeren Gussform noch kleinere Änderungen und Korrekturen vorgenommen oder auch Ritzzeichnungen angebracht werden.⁴⁸ Lediglich der Mantel wurde daraufhin wieder über den Kern gestülpt, die Form durch Sand in der Gussgrube fixiert und schließlich die flüssige Bronze in den einst vom Hemd eingenommenen Zwischenraum geleitet. Nach dem Erkalten des Metalls wurde der Mantel zerschlagen, das Taufbecken vom Kern abgehoben und durch Ziselierung und Abfeilen von Graten, Gusszapfen und der zur Entlüftung der Gussform eingesetzten Windpfeifen nachbearbeitet.

Am Taufbecken der Kirche St. Laurentius und Katharina in Schönberg lassen sich die verschiedenen Implikationen des Herstellungsverfahrens ablesen: Zunächst ist auffällig, dass sich sowohl die flachen

⁴⁸ Zu den Ritzzeichnungen vgl. Hübner 1968. – Peter 1983. – Schulze 2006.

Reliefs, die den thronenden Petrus und das gespaltene Adler-Stern-Wappen zeigen, als auch die vier Dreiviertelfiguren des Schmerzensmanns – mit Ausnahme der Attribute – bis ins Detail gleichen. Außerdem sind die Buchstaben und die als Worttrenner dienenden Rauten extrem regelmäßig geformt und akkurat herausgearbeitet. Diese Befunde offenbaren, dass zur Herstellung der Gussmodelle sowohl der Buchstaben der Inschrift als auch der figürlichen und architektonischen Elemente hölzerne oder tönerne Model benutzt wurden, in die das Wachs für die letztlich auf das Hemd aufgesetzten Applikationen hineingedrückt wurde.⁴⁹ Demgegenüber scheinen die im Guss weniger ausgearbeitet wirkenden Figuren, die entweder sich zur Tauf- und Kreuzigungsszene zusammensetzen oder die heiligen Laurentius und Katharina zeigen, nicht mithilfe von Formen hergestellt, sondern frei aus Wachs modelliert und auf das Hemd aufgesetzt worden zu sein. Stellenweise ist bei näherem Hinsehen eine kleine Fuge zwischen der Wandung der Cuppa und der entsprechenden Applikation, insbesondere bei den Pfeilern der Architektur und den plastisch deutlicher hervortretenden Einzelfiguren, sichtbar, was als Indiz für die separate Fertigung der Gussform des Taufbeckens einerseits und des architektonischen und figürlichen Dekors andererseits zu werten ist (Abb. 9).

Einige Details geben zudem Aufschluss über die Konzeption und den Herstellungsprozess der Fünfe: Die Architektur setzt sich aus separaten gefertigten Versatzstücken zusammen, die jeweils aus dem Pfeiler mit der darüber aufragenden Fiale und hiervon seitlich wie Arme ausgehenden, halben Wimpergen mit einer ebenfalls halben Kreuzblume bestehen. Im Zenit des Giebels stoßen von beiden Seiten die Architekturen aneinander, deren Verbindungsstellen zum Teil abgearbeitet und nivelliert wurden, wobei jedoch stellenweise Fugen sichtbar blieben und so das konzeptionelle und kombinatorische Vorgehen ablesbar machen. Außerdem ließ die sich nach unten verjüngende Form des Taufkessels nicht zu, auch im unteren Register von derselben gemodelten Architektur eingefasste Arkaden in gleicher Anzahl wie im oberen Register unterzubringen. Da der Umfang der unteren Zone nun jedoch nicht bruchlos auf die Weite der Pfeilerstellungen aufzuteilen war, wurden zum Ausgleich die beiden Giebelschrägen einer Arkatur nicht mittig miteinander verbunden, sondern gespreizt belassen (Abb. 10). Ein Pfeiler mit den seitlichen Ansätzen zweier Wimpergarme wurde darin so eingestellt, dass diese beiden gekürzten Ansätze an die jeweils von außen kommenden Kleeblattbögen stießen und die Bogenfelder schlossen. Hierbei wurde der Bereich zwischen den unverbundenen seitlichen Giebelschrägen von der Fiale mit Kreuzblume oberhalb des Pfeilers eingenommen. Auf diese Weise entstanden zwei schmalere Felder, die sich zum einen harmonisch in die architektonische Gliederung einfügten und zum anderen die Nutzung der gemodelten wächsernen Gussmodelle weiterhin ermöglichten.

Im Hinblick auf die miteinander ebenfalls deutlich übereinstimmenden Tragefiguren der Taufbecken aus der Werkstatt Hans Apengeters nahm Herbert Beelte an, die individuellen Details seien aus einer dünnen Wachsschicht über einem Lehmkerne herausgearbeitet worden.⁵⁰ Die weitgehende Übereinstimmung dieser, die Taufkessel stützenden Engel (Wismar / Lübeck) und Löwen (Kiel) legt die Verwendung von Modellen zur Herstellung des Lehmkerne nahe.⁵¹ Die Frage, ob bei der Herstellung der drei Trageengel der Schönberger Fünfe analog vorgegangen wurde oder ob die Engel – was eher anzunehmen ist – massiv gegossen wurden, müssten materialwissenschaftliche Untersuchungen beantworten.

⁴⁹ Zu dieser Produktionsweise der Inschrift am Schönberger Taufbecken vgl. Vennebusch 2022b, S. 160.

⁵⁰ Vgl. Beelte 1962, S. 112. Pete Dandridge wies auf die entsprechende Fertigung der vier Tragefiguren des Taufbeckens im Hildesheimer Dom hin. Vgl. Dandridge 2018, S. 206–208.

⁵¹ Zum Taufbecken aus der Marienkirche in Wismar vgl. Profanter 2022 (mit älterer Literatur). Zum Taufbecken in der Marienkirche in Lübeck vgl. Vennebusch 2022c. Zum Taufbecken aus der Nikolaikirche in Kiel vgl. Frank 2022. – Albrecht 2023.



Abb. 10: Gerhard Kranemann, Detail der Architektur am Taufbecken, Bronze, 1357, Kirche St. Laurentius und Katharina Schönberg. Alle Rechte vorbehalten.

Das Taufbecken in Siek: serielle Ornamentierung statt »Programm«

Das Taufbecken der Friedenskirche in Siek unterscheidet sich deutlich von dem Bronzeguss aus Schönberg: Schon die Maße suggerieren, dass es sich um eine bescheidenere Fünfe handelt, für deren Produktion offenbar geringere Mittel als bei der Produktion des anderen Taufgefäßes aus der Werkstatt Gerhard Kranemanns zur Verfügung standen (Abb. 11).⁵²

Im Gegensatz zu den Engeln in Schönberg dienen drei, ihre Vorderpranken auf Plinthen setzende und identisch gestaltete Löwen mit bärigen Männerköpfen als Tragefiguren,⁵³ die im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler jedoch als »Wilde Männer«⁵⁴ und von Scheven als »Fabelwesen«⁵⁵ bezeichnet wurden (Abb. 12). Ihr Bart ist in der Mitte geteilt und fällt in lockigen Strähnen weit über die Brust bis zum Ansatz der Pranken herab. Ihre Augen wirken geöffnet, der Mund ist jeweils geschlossen, eine weitere Ausformulierung der Gesichtszüge und der Haartracht ist nicht feststellbar. Die Last der Cuppa wird zusätzlich durch zwei seitlich im Bereich des Oberkörpers angesetzte, wie Flügel wirkende Akanthusblätter abgefangen, die aus den Tragefiguren zu sprießen scheinen.

⁵² Maße des Taufbeckens: Gesamthöhe: 83,2 cm; Durchmesser außen: 73,1 cm; Durchmesser innen: 67,5 cm; Tiefe: 58,4 cm.

⁵³ Höhe der Tragefiguren ca. 32,0–32,2 cm.

⁵⁴ Habich et al. 2009 [1971], S. 902.

⁵⁵ Scheven o.D., S. 29.



Abb. 11: Gerhard Kranemann, Taufbecken, Bronze, um 1360, Friedenskirche Siek. Alle Rechte vorbehalten.

Da die sphinxartigen Stützen nur halbplastisch ausgeführt wurden und auf ihrer Rückseite flach abschließen, ohne Hinterläufe oder eine Rückenpartie auszubilden, sind sie eindeutig auf Vorderansicht angelegt. Scheven vermutete, dass »die von dem Meister der Schönberger Taufe gegossene Fünfe in Sieck [sic!] (Schleswig-Holstein) [...], die von Fabelwesen getragen wird«,⁵⁶ die Tradition apotropäischer Masken auf steinernen Taufbecken alludieren würde.

Bei der Cuppa handelt es sich um eine »Kesselfünfe mit Ösen, querteilendem Schriftband und kleinen Reliefplaketten (thronender Petrus und Wappenadler)«.⁵⁷ Somit wird auch in Siek das aus Schönberg bereits geläufige Schema der Gliederung des sich konisch nach unten verjüngenden Taufgefäßes in zwei Register aufgegriffen, die wiederum von einem Inschriftband getrennt, aber nicht architektonisch strukturiert werden.⁵⁸ Unterhalb von drei flachen Stegen sind im oberen Register alternierend je viermal das schon in Schönberg gebrauchte, großformatige und angesichts der nahe-

⁵⁶ Scheven o.D., S. 29.

⁵⁷ Habich et al. 2009 [1971], S. 902.

⁵⁸ Höhe der Register: 18,5 cm (oben) / 17,8 cm (unten); Höhe des Inschriftbandes: 4,6 cm.



Abb. 12: Gerhard Kranemann, Tragefigur des Taufbeckens, Bronze, um 1360, Friedenskirche Siek. Alle Rechte vorbehalten.

zu übereinstimmenden Maße wohl mit demselben Model hergestellte Petrusrelief⁵⁹ (Abb. 13) und ein in einem Sechspass prangender Jungfernadler⁶⁰ (Adler mit gespreizten Flügeln und gekröntem Menschenkopf) auf die Cuppa appliziert (Abb. 14). Demgegenüber finden sich beide Reliefs – vermutlich aufgrund des geringeren Umfangs – nur jeweils dreimal, aber ebenso alternierend, im unteren Register.

Die zwischen beiden Zonen verlaufende Inschrift nennt sowohl den vermeintlichen Stifter der Fünfe als auch ihren Gießer: »Magister [Gießerzeichen] gherard(us) fec(it) me cui(us) a(n)iima et hinrici Vlntles Requiescant i(n) pace [Lübecker Schild]« (»Meister Gerhard hat mich gemacht, dessen Seele und die von Hinrich Vlntles in Frieden ruhen mögen.«; s. Abb. 15a–e). Während in Schönberg die Buchstaben der Inschrift aus gemodelten Wachsplättchen geschaffen wurden, wurden die einzelnen Zeichen, auch der Lübecker Schild sowie das Gießerzeichen, nach dem Ausbrennen der Gussformen in den äußeren Mantel geritzt.⁶¹ Hierdurch lassen sich zum einen ihre gratige, nach

⁵⁹ Maße des Reliefs: Höhe: 16,4 cm; Breite: 13,2 cm. Die unwesentlichen Größenunterschiede zum Relief aus Schönberg lassen sich durch Unsauberkeiten des Gusses, eventuell nicht abgearbeitete Grate, leichte Verdrückungen des Gussmodells oder Messungungenauigkeiten erklären.

⁶⁰ Maße des Reliefs: Höhe: 11,7 cm; Breite: 10,9 cm.

⁶¹ Zu dieser Produktionsweise von Inschriften vgl. Vennebusch 2022b, S. 154–156.



Abb. 13: Gerhard Kranemann, Petrusrelief am Taufbecken, Bronze, um 1360, Friedenskirche Siek. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 14: Gerhard Kranemann, Jungfernadler am Taufbecken, Bronze, um 1360, Friedenskirche Siek. Alle Rechte vorbehalten.

oben spitz zulaufende Form und zum anderen die fast schon grafische Wirkung erklären. Auffällig ist jedoch, dass ein qualitativer Unterschied zwischen den akkurat gearbeiteten und gerade gezeichneten Buchstaben und dem etwas unregelmäßig wirkenden Gießerzeichen sowie dem Lübecker Schild feststellbar ist. Die Frage, ob es sich bei den beiden Markierungen um die eigenhändige Signatur Kranemanns handelt, ist nicht zu beantworten, doch legen die Divergenzen eine arbeitsteilige Fertigung des Gusses unter Hinzuziehung eines kundigen Schreibers nahe.

Wegen des von Milde erwähnten Brandes des Pastorats und der damit einhergehenden Vernichtung älterer urkundlicher Belege ist die Überlieferungssituation schwierig, wodurch die Geschichte des Taufbeckens weitgehend im Dunkeln bleibt. Auch lässt die Nutzung von Modellen zur Herstellung der Reliefapplikationen und auch der nur geringe Detailgrad der Ausarbeitung der einzige an der Fünfe in Siek anzutreffenden Tragefiguren darüber hinaus keine präzisere stilistische Einordnung des Bronzegusses zu. Gerd Upper nahm an, dass die Fünfe in Lübeck gegossen und nach dem Dreißigjährigen Krieg »um 1655 als Gelegenheitskauf erworben« wurde,⁶² denn für dieses Jahr ist die Schenkung einer Taufschale an die Kirche in Siek belegt. Die Inschrift kann darüber hinaus nur bedingt weiteren Aufschluss über die Stiftung und den ursprünglichen Aufstellungsort des Taufbeckens geben, sollte es nicht von Anfang an für Siek vorgesehen gewesen sein.

Laut Wolfgang Teuchert tritt »[e]rstmals an den Taufen in Sieck [sic!] und Rendsburg [...] der Stifter inschriftlich (in Rendsburg nicht lesbar) aus der Anonymität heraus, in Sieck [sic!] zusätzlich der

⁶² Upper o.D.



Abb. 15a-e: Gerhard Kranemann, Inschrift am Taufbecken, Bronze, um 1360, Friedenskirche Siek. Alle Rechte vorbehalten.

Gießer, Magister (Meister) Gherard, der auch die Taufe von 1357 in Schönberg/Mecklenburg gegossen hat«.⁶³ Während die Identifikation Gerhard Kranemanns schon aufgrund des Duktus der Inschrift, in der mit gleichen Worten wie in Schönberg um das Seelenheil des Stifters und Gießers gebetet wird, auf der Hand liegt,⁶⁴ war die Identität des Stifters in der (kunst-)historischen Forschung Gegenstand von Spekulationen: Theodor Hach las den Namen des Stifters als »Wlmctes« und deutete ihn als Abbreviatur des im 14. Jahrhundert in Lübeck nachweisbaren Namens Wullenpunt.⁶⁵ Tatsächlich wird bereits 1329 Hinrich Wullenpunt als Lübecker Bürger urkundlich erwähnt, der eine Magd namens Ghese beschäftigte,

⁶³ Teuchert 1986, S. 33. Teuchert führte jedoch nicht aus, wie der Stifter der Bronzetaufe in Rendsburg aus der Anonymität heraustreten konnte, wenn kein Name lesbar sei. Sollte hiermit die auf der Wandung erkennbare Ritzung gemeint sein, so handelt es sich um ein Gießerzeichen, das auch am 1929 zerstörten Taufbecken aus Kellinghusen erschien und das ebenso auf dem Taufkessel der Fünfe in Bad Bramstedt neben einem anderen zu finden ist. Das zusammen mit weiteren Reliefs angebrachte Wappen stellt vermutlich eine Ornamentapplikation dar und lässt nicht zwingend Rückschlüsse auf den Stifter zu.

⁶⁴ Vgl. Warncke 1923, S. 20.

⁶⁵ Vgl. Hach 1913, S. 112, Anm. 3.

die ein am 24. Juni 1341 ausgestelltes und nach wie vor im Archiv der Hansestadt Lübeck aufbewahrtes Testament erließ.⁶⁶ Darüber hinaus wird er gemeinsam mit seinem Bruder Albert am 3. Oktober 1364 in einem Vertrag genannt.⁶⁷ Vor dem Hintergrund dieser Quellen würde die Zuweisung an diesen Stifter mit der kunsthistorischen Datierung des Taufbeckens auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts korrespondieren, denn sollte das Taufbecken von Wullenpunt gestiftet worden sein, wäre die Herstellung ab der Mitte des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich, im Falle der Stiftung aus seinem Nachlass jedoch erst nach 1364. Diese Hypothese beruht jedoch auf einer fehlerhaften Transkription des Stifternamens in der Inschrift auf der Sieker Fünfe. Entgegen der verschiedenen, von Milde und Hach vorgeschlagenen Lesarten als »Wlmetes«, »Wulwetes«⁶⁸ oder »Wlmctes«⁶⁹ lässt sich der Name als »Vlntles« entziffern. Für diese Annahme lassen sich weitere zeitgenössische urkundliche Belege heranziehen, die auch die Datierung der Fünfe auf die Zeit um 1360 untermauern können: Hinrich Flint starb am 24. August 1367 und stiftete die sich östlich an die Briefkapelle anschließende Kapelle auf der Nordseite der Lübecker Marienkirche mit einer der Gottesmutter Maria, dem heiligen Bartholomäus und den Drei Königen geweihten Vikarie.⁷⁰ Seine schließlich am 25. November 1367 verstorbene Frau Margaretha verfasste am 9. November 1367, also nur wenige Tage vor ihrem Tod, ihr Testament, das sich im Archiv der Hansestadt Lübeck erhalten hat.⁷¹ Da die Stiftung des Taufbeckens für die Marienkirche, der Flint aufgrund der Errichtung der Kapelle und der auf ihn zurückgehenden Vikarie verbunden war und in der Hinrich und Margaretha Flint auch bestattet wurden,⁷² wegen der bereits 1337 von Hans Apengerter gegossenen Fünfe ausgeschlossen werden kann, wird es wohl für eine andere Lübecker Kirche vorgesehen gewesen sein. Wie der Bronzeguss schließlich nach Siek gelangte, entzieht sich jeder Kenntnis.

Glocken und weitere Werke Kranemanns

Neben den beiden Taufbecken lassen sich noch vier Glocken sowie ein Grapen, ein dreibeiniger Kochkessel für den alltäglichen Gebrauch, der Werkstatt Gerhard Kranemanns zuschreiben. Das größte dieser Objekte ist die in Skanör (Schweden) nach wie vor genutzte Glocke, die eine den Hals umgebende, aus Majuskeln gebildete und linksläufig verlaufende Inschrift aufweist: »· M : SVARTT · · + I : PRESTER · + · M · L : IORVS«.⁷³ Wie aus dem Text hervorgeht, handelt es sich bei einem der beiden um den vor Ort tätigen Priester, wobei der Buchstabe »M« auf den abgekürzten Magistergrad der beiden Personen hindeutet. Die Nennung der Namen, die offenbar einen

⁶⁶ Vgl. Archiv der Hansestadt Lübeck, 07.2-02 – Testamente 1300–1349.

⁶⁷ Vgl. Archiv der Hansestadt Lübeck, Interna Appendix 086-2. Einer seiner Vorfahren, der zwischen 1223 und 1246 urkundlich nachweisbare und gleichnamige Lübecker Ratsherr Hinrich Wullenpunt stiftete in der Mitte des 13. Jahrhunderts dem Lübecker Dom die Apostel-Kapelle (heutige Rochus-Kapelle) im Westen des südlichen Chorumgangs, in der er zudem gemeinsam mit seinem Sohn Nikolaus eine Vikarie zu Ehren der Apostel Philippus, Jakobus, Andreas und Thomas errichtete. Demzufolge bestand aufgrund dieser Stiftungen eine enge Beziehung der Familie Wullenpunt zum Dom. Vgl. Baltzer/Bruhns 1920, S. 21, 84 u. 121.

⁶⁸ Vgl. Milde 1858, S. 333.

⁶⁹ Vgl. Hach 1913, S. 112.

⁷⁰ Vgl. Wehrmann 1892, S. 130. – Hirsch et al. 1906, S. 165 f., 206 [Nr. 23] u. 386. – Hasse 1983, S. 182. – Grewolls 1999 [1997], S. 181.

⁷¹ Vgl. Archiv der Hansestadt Lübeck, 07.2-03 – Testamente 1350–1399.

⁷² Zum Grabstein vgl. Hirsch et al. 1906, S. 386. – Krüger 1999, S. 896 [LÜMA*8].

⁷³ Transkription der Inschrift nach Uldall 1906, S. 28. – Maße der Glocke: Höhe: 123 cm; Durchmesser: 109 cm; Höhe des Inschriftenbandes: 4,8 cm.



Abb. 16: Gerhard Kranemann, Glocke des Siechenhauses in Lübeck-Travemünde, Bronze, um 1350, St. Annen-Museum Lübeck.
Alle Rechte vorbehalten.

expliziten Ortsbezug aufweisen, führt zur Annahme, dass die Glocke eigens für die Kirche (verbunden mit dem Wunsch, die Stifter oder Auftraggeber daran zu verewigen) bei Kranemann in Lübeck bestellt oder vielleicht sogar von ihm vor Ort in Skanør gegossen wurde. Dass offenbar ein eher unerfahrener Schreiber für Glockeninschriften, vielleicht der als Priester schriftkundige Auftraggeber selbst, die Inschrift ausgeführt hat, wird an der linksläufigen Leserichtung ersichtlich, die auf die rechtsläufige Anbringung der Schriftzeichen im ausgehärteten Lehmmantel zurückzuführen ist.⁷⁴ Ebenfalls in den Gussmantel wurden das Gießerzeichen und auch der Lübecker Schild, beide in ihrer Form mit denen auf dem Taufbecken in Siek übereinstimmend, geritzt (»der ere indridselde med enkelte, fine Linier i Kappen«), so dass sie grafisch wirken und nur leicht erhaben erscheinen.

74 Zu dieser Problematik vgl. Vennebusch 2022b, S. 156.



Abb. 17: Gerhard Kranemann, Lübecker Schild an der Glocke des Siechenhauses in Lübeck-Travemünde, Bronze, um 1350, St. Annen-Museum Lübeck. Alle Rechte vorbehalten.

Demgegenüber ist die Glocke der Kirche in Brudager (Süddänemark) deutlich kleiner.⁷⁵ Weder Inschriften noch figürliches oder vegetabiles Dekor sind auf ihr angebracht, lediglich das Gießerzeichen ist oben an der Glocke erkennbar.

Etwas elaborierter erscheint die Glocke der ehemaligen Franziskanerkirche in Nykøbing Falster. Sie trägt den englischen Gruß als Inschrift auf ihrer Schulter: »· ave maria gracia plena dominus tecu(m)«.⁷⁶ An dieser Glocke wurden die kleinen Minuskeln der Inschrift aus freihändig aus Tafeln ausgeschnittenen Wachsbuchstaben gefertigt, die vor dem Aufbringen des Gussmantels auf das Glockenhemd aufgelegt wurden (»Typerne, der ere temmelig smaa, ere fortrinligt udskaarne paa fri Haand i Voxtavler.«),⁷⁷ wohingegen der Lübecker Schild und auch das Gießerzeichen in den ausgehärteten Mantel geritzt wurden (»hvilke ere indridsede med fine Linier i Kappen«⁷⁸ / »indridsede i støbekappen«⁷⁹). Vermutlich wurde die Glocke aus einer anderen Kirche in die Franziskanerkirche des erst 1419 gegründeten Klosters⁸⁰ übernommen und im Nordgiebel des Westflügels aufgehängt. Verschiedene Indizien wie die geringe Größe, der Verzicht auf jegliches Dekor und die Inschrift suggerieren, dass es sich um einen liturgisch eher nachgeordneten Bronzeguss handelt, der vermutlich

⁷⁵ Maße der Glocke nach Uldall 1906, S. 90: Höhe: 68 cm; Durchmesser: 59 cm.

⁷⁶ Transkription der Inschrift nach Uldall 1906, S. 90; Maße der Glocke nach Uldall 1906, S. 90: Höhe: 59 cm; Durchmesser: 45 cm (laut Norn/Roussel 1948, S. 229 beträgt der Durchmesser 44 cm); Höhe des Inschriftbandes: 3,5 cm. Die Transkription bei Norn/Roussell 1948, S. 229 weicht leicht ab, da dort die Anfangsbuchstaben der Worte »Ave«, »Maria« und »Dominus« mit Majuskeln beginnen.

⁷⁷ Uldall 1906, S. 90.

⁷⁸ Uldall 1906, S. 90.

⁷⁹ Norn/Roussell 1948, S. 229.

⁸⁰ Norn/Roussell 1948, S. 208.



Abb. 18: Gerhard Kranemann, Gießerzeichen an der Glocke des Siechenhauses in Lübeck-Travemünde, Bronze, um 1350, St. Annen-Museum Lübeck. Alle Rechte vorbehalten.

anlässlich des mehrfach täglich praktizierten Angelus-Läutens genutzt wurde, bei dem das Gebet rezitiert wurde, dessen Anfangsworte als Inschrift auf der Glocke lesbar sind.

Im ehemaligen Siechenhaus in Lübeck-Travemünde wurde die kleinste, Gerhard Kranemann zugeschreibende Glocke geläutet, die seit dem Abriss des Gebäudes in der Sammlung des St. Annen-Museums in Lübeck aufbewahrt wird (Abb. 16).⁸¹ Wie die Glocke aus Brudager ist sie sehr schlicht gestaltet und weist am Hals lediglich den Lübecker Schild und das den Gießer kenntlich machende Zeichen auf (Abb. 17 u. 18).⁸²

Darüber hinaus publizierte Hans Drescher 1968 einen drei Jahre zuvor ausgegrabenen und in Privatbesitz gelangten Grapen sowie eine Pfanne aus Gammel-Brorup (Amt Søro), die im Nationalmuseum in Kopenhagen (1917/1953) aufbewahrt wird.⁸³ Beide Kochutensilien zeigen das Gießerzeichen Gerhard Kranemanns sowie den Lübecker Schild als dünne, leicht erhabene Linien, wodurch ersichtlich wird, dass sie vor dem Guss in den ausgehärteten Mantel geritzt wurden.

Als nahezu durchgängiges Charakteristikum der Bronzegüsse des Meisters lässt sich die Kennzeichnung mit dem Lübecker Schild und dem Gießerzeichen festhalten. Nur auf dem Taufbecken in Schönberg sind diese Markierungen nicht feststellbar, in Brudager fehlt (laut dem nur das Gießerzeichen aufführenden Inventar von Uldall) der Lübecker Schild. Im Gegensatz zu den teilweise sehr elaboriert ausgeführten Inschriften wirken diese nach dem Brennen in den Mantel geritzten Zeichen leicht zittrig und weniger akkurat ausgeführt. Generell ist jedoch keine spezifische Art der Inschrif-

⁸¹ Maße der Glocke nach Wittstock 1981, S. 295: Höhe: 30 cm (laut Baltzer et al. 1928, S. 613 beträgt die Höhe 25 cm); Durchmesser: 29 cm.

⁸² Vgl. Baltzer et al. 1928, S. 613.

⁸³ Drescher 1968, S. 164 u. 168.

tenproduktion feststellbar, so wurden die Inschriften entweder mithilfe aufgelegter und aus Platten ausgeschnittener Buchstaben (Schönberg, Nykøbing Falster) angefertigt oder nach dem Aushärten des Formmantels in den getrockneten Lehm geritzt (Siek, Skanør). Der volkssprachliche Text in Skanør und auch die verschiedenen Herstellungsweisen und qualitativen Unterschiede der Inschriften lassen den Rückschluss zu, dass unterschiedliche Mitarbeiter Kranemanns mit ihrer Ausführung betraut wurden. Allerdings könnte das ähnliche Erscheinungsbild der zahlreichen Gießerzeichen und Lübecker Schilde als Indiz dafür zu werten sein, dass der Meister selbst diese Signaturen anbrachte, nachdem er durch eine am 2. März 1354 erlassene Vorschrift in der Zunftrolle der Grapengießer dazu verpflichtet wurde, die entsprechenden Gusswerke sowohl mit der Stadtmarke als auch mit dem jeweils eigenen Gießerzeichen zu markieren.⁸⁴

Zwischen Tradition, Anspruch und Ökonomisierung: die Taufbecken Kranemanns innerhalb des lübischen Bronzegusses des 14. Jahrhunderts

Da die vier erhaltenen Glocken aus der Werkstatt Kranemanns auf jegliches Dekor verzichten, beschränken sich die folgenden Überlegungen auf die beiden Taufbecken, die nun auf ihre Stellung innerhalb des norddeutschen Bronzegusses des 14. Jahrhunderts untersucht werden. Aufgrund der Entstehung dieser Fünften in Lübeck ist Hans Apengeter, der nachweislich im Jahre 1337 das Taufbecken der dortigen Marienkirche goss, die maßgebliche Bezugsgröße.⁸⁵ Die enge Verbindung zwischen beiden wird noch umso deutlicher vor dem Hintergrund, dass Kranemann im Jahre 1340 ein Haus in der Fischergrube 46 erwarb, das zuvor Apengeter und schließlich im 15. und 16. Jahrhundert weiteren Lübecker Gießern gehörte.⁸⁶ Als charakteristisch für die von seinem Vorläufer hergestellten Bronzefünften können insbesondere die architektonische Strukturierung der Cuppa, die aufwendig gestalteten und prominent eingesetzten, als Engel in Wismar und Lübeck oder Löwen in Kiel gestalteten Tragefiguren und die Verbindung von szenischen Darstellungen und Einzelfiguren angesehen werden (Abb. 19).

Diese Konzeptionen verwirklichte er im Wachsaußschmelzverfahren, bei dem auf den Kern nun kein Hemd aus Lehm geformt, sondern aus einer starken Wachsschicht aufgetragen wurde, aus dem Reliefs herausgearbeitet oder auf das Figuren aufgesetzt oder aufmodelliert wurden, bevor dieses Modell mit dem Lehm Mantel abgedeckt wurde.⁸⁷ Diese Produktionsmethode ließ eine größere Tiefe der Applikationen zu, seien es Reliefs oder einzelne Figuren, war aber aufgrund des Rohstoffs Wachs weitaus kostspieliger als das Mantelabhebeverfahren. Zusätzlich zu frei modellierten Reliefs wie beispielsweise in der Szene der Höllenfahrt Christi nutzte Apengeter Model für die Einzelfiguren unter anderem der Apostel, der Klugen und Törichten Jungfrauen sowie des Schmerzensmannes, der einzigen Dreiviertelfigur am Taufbecken.⁸⁸ Für eine gewisse Form der Individualisierung sorgte er schließlich durch die Hinzufügung von Attributen, die Abarbeitung von Gewandpartien oder Gesichtszügen am Wachsmodell.

⁸⁴ Wehrmann 1864, S. 225 [Nr. 18].

⁸⁵ Zu den Fünften Apengeters vgl. die in Anm. 51 aufgeführte Literatur.

⁸⁶ Vgl. Warncke 1925, S. 174 f.

⁸⁷ Zu diesem Herstellungsverfahren vgl. Beelte 1962, S. 108–112.

⁸⁸ Vgl. Niehr 2022, S. 180 f.



Abb. 19: Hans Apeneter, Taufbecken, Bronze, 1337, Marienkirche Lübeck. Alle Rechte vorbehalten.

Gerhard Kranemann griff nun am Taufbecken in Schönberg die von Apeneter in Lübeck eingeführte architektonische Gliederung der Cuppa auf, die im Ostseeraum bereits an der 1290 entstandenen Fünfe der Marienkirche in Rostock verwirklicht worden war (Abb. 20).⁸⁹ Zudem zitieren die knienden Engel Apeneters Tragefiguren in Wismar und Lübeck,⁹⁰ die vermutlich wiederum selbst von den ebenfalls knienden Personifikationen der Paradiesflüsse beeinflusst wurden, von denen der Taufkessel in Rostock gestützt wird. Dennoch ist im Hinblick auf die Engel insbesondere im Vergleich zu den Trägern aus der Marienkirche in Lübeck ein deutlicher Qualitätsunterschied der plastischen Ausarbeitung feststellbar, so dass dem Urteil Schevens, dass »die weit ausladenden Flügel [...] gut durchgearbeitet [seien], die Gewänder [...] in reichen Falten wie sie gleichzeitige Schnitzereien zeigen«,⁹¹ fallen würden, nur bedingt zuzustimmen ist. Ihre Proportionen wirken we-

⁸⁹ Zu diesem Taufbecken vgl. Schlie 1884. – Schlie 1896, S. 31–34. – Mundt 1908, S. 42–47. – Nath o.D.

⁹⁰ Vgl. Warncke 1925, S. 173.

⁹¹ Scheven o.D., S. 30.



Abb. 20: Taufbecken, Bronze, 1290, Marienkirche Rostock. Alle Rechte vorbehalten.

niger ausgewogen, die Gewandfalten erscheinen teigiger, fließender und weniger deutlich konturiert, zudem zeigen die Flügel keine organische Bewegung, sondern sind eher flach und schematisch angelegt. Möglicherweise ist dies durch die Gusstechnologie erklärbar: Im Gegensatz zu den separat gefertigten Tragefiguren der Taufbecken aus der Apengeter-Werkstatt, die auf ihrem Rücken eine Hülse besitzen, in die jeweils ein am unteren Rand der Cuppa angesetzter Zapfen eingesteckt ist, ist die Fünfe in Schönberg mitsamt den drei Engeln am Stück gegossen worden. Hierdurch wurde Kranemann weniger gestalterische Freiheit und ein geringerer Detailgrad als bei einem gesonderten Guss der Stützen eröffnet.

Der Befund merklicher qualitativer Divergenzen setzt sich auch auf der Cuppa fort, denn insbesondere die frei modellierten Figuren der heiligen Laurentius und Katharina sind noch sehr roh und gratig angelegt, was möglicherweise ein Indiz für die ausgebliebene Nachbearbeitung sein könnte. In jedem Fall blieben hierdurch die Bearbeitungsspuren sichtbar, so dass nach wie vor der skulpturale Fertigungsprozess der Gussmodelle, die wohl aus einem Wachsblock herausgeschnitten wurden, nachvollzogen werden kann. Zwar ist die Ablesbarkeit einzelner Produktionsschritte auch bei den vier Dreiviertelfiguren des Schmerzensmannes gegeben, doch deutet schon der je leicht durch die Hinzufügung eines je individuell geformten Leidenswerkzeugs variierte Grundtyp auf die Verwendung eines Models zur Herstellung des Wachsmodells hin. Hier zeigt sich eine überraschende Übereinstimmung mit den beiden früheren Taufbecken Apengeters, denn die Figur des Schmerzensmannes stimmt dort mit der vierfach auf die Fünfe in Schönberg applizierten weitgehend überein (Abb. 21). Auch die Maße suggerieren,⁹² dass in den Werkstätten von Hans Apengeter und Gerhard Kranemann hierfür derselbe oder ein auf dieselbe Patrize zurückgehender Model Verwendung fand. Zwar ist die Figur aus Lübeck ungefähr zwei Zentimeter höher als die aus Schönberg, doch lässt sich dieser Größenunterschied durch die an den späteren Figuren fehlende unterste Muldenfalte erklären, die entweder von Apengeter zur Füllung der Arkatur hinzugefügt oder bei der Produktion des später entstandenen Taufgefäßes abgeschnitten wurde, um sie den anderen Figuren in der Höhe anzugelichen. Möglicherweise übernahm Kranemann also auch die Gussform, als er das Haus in der Fischergrube kaufte, oder erbte sie aus dem Nachlass des Vorbüters. Nach wie vor sind in Schönberg noch die Details erkennbar, die – wie die sehr tief unterhalb der Unterarme fast in den Bauchbereich eingeschnittenen Rippen und die mit Wachs anmodellierten Arma Christi – auf die Nachbearbeitung der aus dem Model gezogenen Wachsfiguren zurückzuführen sind. Wie auch schon die Inschrift mit der Referenz an die mit der Kirche in Schönberg verbundenen Kleriker offenbart, bewegte sich Kranemann in einem Spannungsfeld zwischen dem durch die sorgfältige Ausführung sowie durch die inschriftlich und visuell durch die Einzelfiguren der heiligen Laurentius und Katharina vermittelten Anspruch einerseits und einer Ökonomisierung des Fertigungsprozesses andererseits.

Ein weiterer Faktor scheint die Rezeption der als Vorbilder anzusehenden Bronzegüsse Hans Apengeters gewesen zu sein, deren Strukturierung und Konzeption aufgegriffen wurde. Doch im Gegensatz zu den unterschiedlichen Arkaturen in Wismar und Lübeck, die verschiedene Weiten der Pfeilerstellungen und sowohl Dreiecksgiebel als auch Kielbögen aufweisen, standardisierte Kranemann die Architektur, die im oberen Register bruchlos auf den Umfang der Cuppa zu projizieren war, wodurch sich ihm die Möglichkeit zur Benutzung von Modellen eröffnete. Eine hohe Qualität weisen gleichermaßen die mehrfach auf die Taufe applizierten flachen Reliefs des thronenden Petrus

⁹² Zu dieser Figur vgl. Profanter 2022, S. 85. – Vennebusch 2022c, S. 112. – Höhe der Schmerzensmann-Figuren in Schönberg: 13,7–14,1 cm; Höhe der Schmerzensmann-Figur in Lübeck: 16,3 cm.

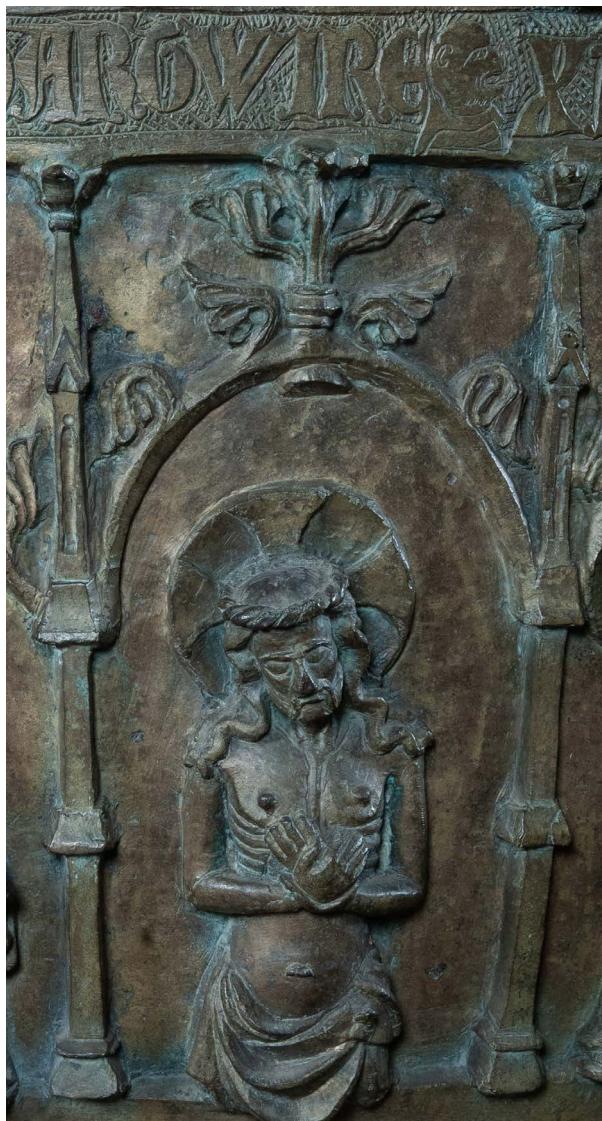


Abb. 21: Hans Apengeter, Figur des Schmerzensmannes am Taufbecken, Bronze, 1337, Marienkirche Lübeck. Alle Rechte vorbehalten.

und des Wappens auf, die jedoch vermutlich eher als ornamental aufzufassende Füllung der freien Arkaden aufzufassen sind, da keine Referenz zum Ort, den genannten Personen oder dem Taufsa-krament selbst erkennbar wird. Hierauf deutet auch die Verwendung des großformatigen Petrus-Re-liefs und des Adler-Medaillons an der Fünte in Siek hin. Der alternierende Rapport bringt auch hier die dekorative Verwendung dieser Applikationen zum Ausdruck. Im Vergleich zum Taufbecken aus Schönberg ist dieser Bronzeguss jedoch weitaus bescheidener, zum einen aufgrund seiner geringeren Maße, zum anderen aufgrund der architektonisch nicht gegliederten Cuppa, die lediglich mit den mehrfach angebrachten, seriell reproduzierten Reliefs besetzt ist. Vermutlich ist diese Konzeption nicht als bewusste Abgrenzung gegenüber den Werken Apengeters zu verstehen, sondern auf ge-ringere zur Verfügung stehende Mittel zurückzuführen, schließlich wird in der Inschrift mit Hinrich

Flint ein Lübecker Bürger, kein Kleriker oder gar Bischof genannt. So erforderte die Herstellung der Reliefs mithilfe vorhandener Model keine Fertigung einzelner Figuren durch Bildschnitzer, zudem wurde wegen des Verzichts auf eine gliedernde Architektur der kostbare Rohstoff Wachs gespart. Dass die geringeren Dimensionen des Gusswerks und auch die nur halbplastisch ausgeführten Tragefiguren zusätzlich weniger Bronze erforderlich machten, liegt ebenso auf der Hand. Somit steht das Taufbecken aus Siek nolens volens in der Tradition Lüneburger Fünften, die ebenfalls auf eine architektonische Strukturierung der Cuppa verzichten und stattdessen eine horizontale Teilung in verschiedene Register aufweisen, die schließlich eher kleinteilig mit teilweise szenischen Medaillons, kleineren Figuren oder Brakteaten besetzt sind, die auf Stanzen aus dem Bereich der Goldschmiedekunst zurückgehen.⁹³

Kranemanns Vermittlerrolle im Lübecker Bronzeguss des Spätmittelalters

Die Taufbecken des Lübecker Gießers Gerhard Kranemann sind durch eine sehr sorgfältige Ausführung gekennzeichnet. Selbst bei den flachen Reliefs, die als ornamentaler Dekor auf die Cuppae appliziert wurden, lassen sich feinste Details beispielsweise der Faltenwürfe und Gesichtszüge erkennen. Dies deutet auf eine gewissenhafte Abformung der auf das Hemd aufgesetzten, zuvor mit präzisen Modellen gefertigten Wachsmodelle mit feinem Formlehm hin, wodurch schließlich dem Mantel diese Einzelheiten eingeprägt werden konnten. Abgesehen von den geradezu roh belassenen und daher kantig wirkenden Einzelfiguren der heiligen Laurentius und Katharina auf dem Taufbecken in Schönberg, die entweder eine bildnerische Präzision bei der Anfertigung der Gussform oder eine Nachbearbeitung durch Abfeilen und Glätten vermissen lassen, weisen sämtliche Einzelfiguren eine gute Qualität auf. Hier zeigt sich zudem die Kombination frei geformter und mithilfe von Modellen hergestellter Applikationen, die auf die Cuppae aufgesetzt wurden. Dennoch erreichen, auch bedingt durch den Rapport der vorgefertigten flachen Reliefs zur Füllung einzelner Arkaden, die Taufbecken nicht mehr die konzeptionelle und programmatiche Tiefe der Bronzegüsse Hans Apengeters. Dies gilt auch für die schwächeren Tragefiguren, die weniger Detailreichtum und raumgreifende Präsenz aufweisen.

Da sich die Inschriften auf den verschiedenen Bronzegüssen hinsichtlich ihrer Fertigungstechnologie unterscheiden – es finden sich sowohl mithilfe ausgeschnittener Wachsplättchen hergestellte (Schönberg, Nykøbing Falster) als auch in den ausgehärteten Lehmmantel geritzte Texte (Siek, Skanør) – ist anzunehmen, dass Kranemann eigene Kräfte zur Anbringung der Inschriften hinzuzog. Die volkssprachliche Inschrift auf der Glocke in Skanør, die sich von den lateinischen Texten auf den beiden Fünften unterscheidet, könnte außerdem darauf hindeuten, dass diese Glocke, der größte von ihm überlieferte Bronzeguss, vor Ort gegossen wurde, wobei vielleicht der darin erwähnte Priester die Inschrift in den ausgehärteten Lehm ritzte. Demgegenüber sind die kleinen und leichter zu transportierenden Bronzeglocken, denen zudem jegliche Ortsreferenz und Individualisierung fehlt, wahrscheinlich in der Lübecker Gießerei selbst entstanden und anschließend an ihren Bestimmungsort verbracht worden. Das vorgeschrriebene, charakteristische und sich auf den verschiedenen Gusswer-

⁹³ Zu Taufbecken aus Lüneburger Werkstätten vgl. Kähler 1993. – Vennebusch 2022a. Zu der Verwendung von Stanzen vgl. Appuhn 1955. – Vennebusch 2022a, S. 37 f. – Vennebusch 2023. Zu den ebenfalls mithilfe der Stanzen gefertigten Schmuckblechen vgl. von Boehn 1934. – von Boehn 1936.

ken stark ähnelnde Gießerzeichen mitsamt dem Lübecker Schild könnte hingegen jeweils selbst von Kranemann ausgeführt worden sein, womit es zur eigenhändigen Signatur des Gießers würde.

Gemeinsam mit den Taufbecken aus der Werkstatt Hans Apengeters kann insbesondere der Fünte aus Schönberg eine Vorbildwirkung für die weiteren, im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Lübeck entstandenen Bronzegüsse attestiert werden.⁹⁴ Die Wandungen sämtlicher Cuppae dieser Taufbecken wurde nunmehr architektonisch strukturiert, wobei in diese Arkaturen zumeist Einzelfiguren eingestellt wurden. Lediglich die Taufbecken der Stadtkirche in Gadebusch (Mecklenburg) (1450) und der Lübecker Aegidienkirche (1453; Heinrich Gerwiges) zeigen heilsgeschichtliche Szenen, wobei die Reliefs der letztgenannten Fünte wohl zur Materialgewinnung abgenommen wurden und nur noch schemenhaft erkennbar sind. Hieran wird jedoch eine Innovation ersichtlich, denn die Taufbecken wurden nunmehr aus separat hergestellten Elementen (Tragefiguren, Cuppa, Reliefs oder Figuren, Architekturteile) zusammengefügt und die Applikationen wurden auf die Wandung genietet.⁹⁵ Eine Ausnahme hiervon bildet die Cuppa des Taufbeckens der Nicolaikirche in Mölln, die Peter Wulf 1509 am Stück goss.⁹⁶ Darüber hinaus wurde an den knienden, in der Regel als Engel gestalteten Tragefiguren festgehalten. Gerhard Kranemann kommt hierbei eine wichtige Vermittlerrolle zu, denn er übertrug die von Apengeter vorgeprägte Art und Weise der Cuppa-Gestaltung aus dem Wachsaußschmelz- in das Lehmmantelabhebeverfahren. Hiermit war zwar nicht mehr möglich, den Detailreichtum der einst zum Teil stark plastischen Reliefs weiterhin zu gewährleisten, doch führte diese Entwicklung zu einer Ökonomisierung des Fertigungsprozesses durch die Applikation von je gesondert gefertigten, gemodelten Architekturelementen und kleineren, ebenso mithilfe von Matrizen hergestellten Einzelfiguren. Es war nunmehr nur noch ein kleiner Schritt hin zum separaten Guss der Kompartimente im 15. Jahrhundert, die schließlich nicht mehr als Wachsmodelle vor dem Guss auf das Hemd aufgesetzt, sondern danach zusammengefügt und auf die Wandung des Taufbeckens genietet wurden. Aus diesem Grund kommt Kranemann innerhalb des spätmittelalterlichen Lübecker Bronzegusses eine bedeutende Rolle als Bindeglied zwischen verschiedenen Herstellungsverfahren zu. Als Rezipient der von Apengeter im Ostseeraum eingeführten Konzeption der Fünften, aufgrund der Übernahme des Gießhauses in der Fischergrube und der Benutzung des nachweislich gleichen Models zur Herstellung der Schmerzensmann-Figur kann Gerhard Kranemann durchaus als sein ›Erbe‹ bezeichnet werden.

⁹⁴ Zur Rezeption der Taufbecken aus den Werkstätten Hans Apengeters und Gerhard Kranemanns vgl. Niehr 2022, S. 188 f. – Vennebusch 2022c, S. 128–133. – Vennebusch/Beuckers 2022, S. 355–357. Zu den im 15. Jahrhundert in Lübeck gegossenen Bronzetaufbecken vgl. Lindtke 1966, bes. S. 60–62. – Vennebusch 2024b.

⁹⁵ Vgl. Lindtke 1966, S. 54.

⁹⁶ Zum Taufbecken der Nicolaikirche in Mölln vgl. Vennebusch 2023b.

Abstract

Besides four bells, two baptismal fonts have survived from Gerhard Kranemann's workshop in Lübeck, which can be considered as outstanding works of the Lübian bronze casting of the late Middle Ages. While the bells are kept very simple, have no ornamentation and only two of them even bear an inscription, the two baptismal fonts are very elaborately conceived and decorated with numerous reliefs and figures, some of which reflect a reference to the place of use of the object. The two baptismal fonts also clearly show the different demands of the pictorial programs, which were apparently also connected with the available financial budget. After all, the bronze casting in Schönberg, which can certainly be dated to 1357, was in all likelihood the donation of two clerics serving at the church in Schönberg and, above all, of the bishop of Ratzeburg who was in office at the time, while the baptismal font in Siek, which was probably created somewhat later, was the donation of the Lübeck citizen Hinrich Flint. Both artefacts also reveal important details about the production technique of medieval bronze castings on the one hand, and about the reception of important regional models on the other hand, whose conception was further developed and partly serialized. The extremely carefully crafted and therefore qualitatively high-ranking works of the caster Gerhard Kranemann, so far rather neglected by art historical scholarship, can thus be regarded as links and mediators between the baptismal fonts of Hans Apeneter, who can be traced in Lübeck in the first half of the 14th century, and the workshops producing them from the middle of the 15th century onwards.

Literatur

- Albrecht, Uwe: Zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Zwei holsteinische Bronze-Tauffünten des 14. Jahrhunderts: Kiel (1344) und Beidenfleth (1345), in: Schleswig-Holstein 1 (2023), S. 156–177.
- Appuhn, Horst: Gestanzte Schmuckbleche der Spätgotik in Lüneburg, in: Lüneburger Blätter 6 (1955), S. 145–150.
- Baltzer, Johannes/Bruns, Friedrich: Kirche zu Alt-Lübeck. Dom. Jakobikirche. Ägidienkirche (Die Bau- und Kunstdenkämäler der Freien und Hansestadt Lübeck 3), Lübeck 1920.
- Baltzer, Johannes/Bruns, Friedrich/Rahtgens, Hugo: Die Klöster. Die kleineren Gotteshäuser der Stadt. Die Kirchen und Kapellen in den Außengebieten. Denk- und Wegekreuze und der Leidensweg Christi (Die Bau- und Kunstdenkämäler der Freien und Hansestadt Lübeck 4), Lübeck 1928.
- Beelte, Herbert: Die Form- und Gießtechnik der Bronzeweरke in Schleswig-Holstein, in: Nordelbingen 31 (1962), S. 105–125.
- Boehn, Otto von: Die Schmuckbrakteaten und Schmuckbleche des Klosters Isenhagen. Darstellungen aus dem Leben Jesu und Marias, in: Kreiskalender für Gifhorn-Isenhagen. Ein Heimatbuch für das Jahr 1934, Wittingen 1934, S. 73–80.
- Boehn, Otto von: Die Schmuckbrakteaten und Schmuckbleche des Klosters Wienhausen, in: Celler Heimatkalender der Celleschen Zeitung auf das Jahr 1936, Celle 1935, S. 64–67.
- Bustorf, Klaus/Hardt, Winfried/Upper, Gerd: Kleiner Führer zur Geschichte des Kirchspiels Siek und seiner Kirchen, Siek 2005.
- Dandridge, Pete: The Hildesheim Baptismal Font. A Window into Medieval Workshop Practices, in: Cuivres, bronzes et laitons médiévaux. Histoire, archéologie et archéométrie des productions en laiton, bronze et autres alliages à base de cuivre dans l'Europe médiévale (12^e–16^e siècles), hg. v. Nicolas Thomas und Pete Dandridge (études et Documents. Archéologie 39), Namur 2018, S. 204–217.
- Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkämäler, Bd. 2: Nordostdeutschland, Berlin 1926 [1906].
- Drescher, Hans: Mittelalterliche Bronze-Gräpen aus Lübeck, in: Der Wagen (1968), S. 164–171.
- Erichsen, Johannes (Hg.): 1000 Jahre Mecklenburg. Geschichte und Kunst einer europäischen Region, Ausstellungskatalog Schloss Güstrow, Rostock 1995.
- Feldmann, Hans-Christian (Bearb.): Mecklenburg-Vorpommern (Georg Dehio – Handbuch der Deutschen Kunstdenkämäler), Berlin 2016 [2000].
- Frank, Anna Lena: Der dreifache Johannes. Zur Intermedialität der Kieler Bronzetaufe, in: Hans Apeneter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch (Opera Borealia. Beiträge zur norddeutschen Kunst des

- Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Regensburg 2022, S. 135–164.
- Grewolls, Antje: Die Kapellen der norddeutschen Kirchen im Mittelalter. Architektur und Funktion, Kiel 1999 [Diss. 1997].
- Habich, Johannes/Timm, Christoph/Wilde, Lutz (Hg.): Hamburg – Schleswig-Holstein (Georg Dehio – Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler), Berlin ³2009 [1971].
- Hach, Theodor: Lübecker Glockenkunde (Veröffentlichungen zur Geschichte der Freien und Hansestadt Lübeck 2), Lübeck 1913.
- Hardt, Winfried: Friedenskirche Siek, Siek o.D.
- Hasse, Max: Die Marienkirche zu Lübeck, München 1983.
- Haupt, Richard: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. 2, Kiel 1888.
- Haupt, Richard: Der Taufgraben der Schönberger Kirche, in: Mitteilungen des Heimatbundes für das Fürstentum Ratzeburg 5,3 (1923), S. 47.
- Hirsch, Fritz/Schaumann, Gustav/Bruhns, Friedrich: Petrikirche. Marienkirche. Heil.-Geist-Hospital (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck 2), Lübeck 1906.
- Hübner, Kurt: Die mittelalterlichen Glockenritzungen, Berlin 1968.
- Kähler, Susanne: Lüneburg – Ausgangspunkt für die Verbreitung von Bronzetaufbecken im 14. Jahrhundert, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 32 (1993), S. 9–49.
- Krüger, Georg: Das Land Ratzeburg (Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz 2), Neubrandenburg 1934.
- Krüger, Klaus: Corpus der mittelalterlichen Grabdenkmäler in Lübeck, Schleswig, Holstein und Lauenburg (1100–1600) (Kieler Historische Studien 40), Stuttgart 1999.
- Lindtke, Gustav: Lübecker Bronzetaufen des Mittelalters, in: Der Wagen (1966), S. 53–62.
- Masch, Gottlieb Matthias Carl: Geschichte des Bistums Ratzeburg, Lübeck 1835.
- Meklenburgisches Urkundenbuch 14: 1356–1360, hg. vom Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Schwerin 1886.
- Meklenburgisches Urkundenbuch 15: 1360–1365, hg. vom Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Schwerin 1890.
- Milde, Carl Julius: Die Kirchen der Herzogtümer Holstein und Lauenburg in kunstgeschichtlicher Hinsicht untersucht. I. Probstei Stormarn, in: Archiv der Schleswig-Holstein-Lauenburgischen Gesellschaft für vaterländische Geschichte 12 (1858), S. 331–334.
- Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens lexikalisch dargestellt, Hannover 1866.
- Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens lexikalisch dargestellt, Hannover ²1885 [1866].
- Mundt, Albert: Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgusses, Leipzig 1908.
- Ulrich Nath: Die Fünfe der St. Marienkirche zu Rostock, o.O. o.D.
- Niehr, Klaus: Geschichte – Technik – Kunst. Hans Apengeters Werke in historisch vergleichender Perspektive, in: Hans Apengeter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch (Opera Borealia. Beiträge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Regensburg 2022, S. 167–189.
- Norn, Otto/Roussell, Aage: Maribo Amt (Danmarks Kirker, 8,1), Copenhagen 1941.
- Otte, Heinrich: Glockenkunde, Leipzig ²1884 [1858].
- Peter, Claus: Figürliche Glockenritzzeichnungen in Westfalen, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte und des Landeskonservators von Westfalen-Lippe 61 (1983), S. 45–58.
- Profanter, Krista: »von einem unbekannten Meister«. Das Bronzetaufbecken der Wismarer Marienkirche und der Erzgießer Hans Apengeter, in: Hans Apengeter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch (Opera Borealia. Beiträge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Regensburg 2022, S. 75–95.
- Scheven, Friedrich: Mittelalterliche Taufen in Mecklenburg, hg. v. der Stiftung Mecklenburg, Bremen o.D.
- Schiller, Gertrud: Die Passion Jesu Christi (Ikonographie der christlichen Kunst 2), Gütersloh 1968.
- Schiller, Gertrud: Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi (Ikonographie der christlichen Kunst 1), Gütersloh ³1981 [1966].
- Schlie, Friedrich: Die eherne Fünfe von St. Marien in Rostock, in: Zeitschrift für christliche Kunst 7 (1894), Sp. 129–134.
- Schlie, Friedrich: Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen (Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin 1), Schwerin 1896.
- Schulze, Ingrid: Ritzungen von Laienhand – Zeichnungen mittelalterlicher Bildhauer und Maler? Figürliche Glockenritzzeichnungen vom späten 13. Jahrhundert bis zur Zeit um 1500 in Mittel- und Norddeutschland, Leipzig 2006.
- Teuchert, Wolfgang: Taufen in Schleswig-Holstein. Taufen in Stein, Bronze und Holz vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Kleine Schleswig-Holstein-Bücher 37), Heide 1986.
- Uldall, Johannes Frederik (Frits) Christian: Danmarks middelalderlige Kirkeklokker, Copenhagen 1906.
- Upper, Gerd: Kirchengeschichte, in: www.kirche-siek.de/o.D., https://www.kirche-siek.de/ueber-uns/kirchengeschichte (23.6.2023).
- Velkommen til Brudager Kirke, hg. v. der Kirchengemeinde Brudager, o.O. o.D.
- Vennebusch, Jochen Hermann: Die Taufbecken des Bronze-gießers Cord Vribusch. Rezeption und Fortschreibung Lüneburger Traditionen, in: Lüneburger Blätter 38 (2022), S. 13–46. [= Vennebusch 2022a]
- Vennebusch, Jochen Hermann: In Lehm geritzt, in Wachs

- eingekerbt, in Bronze graviert. Produktionsweisen von Inschriften auf norddeutschen Bronzetaufen des Mittelalters und ihre ästhetischen Implikationen, in: das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunsthistorie 75 (2022), S. 154–165. [= Vennebusch 2022b]
- Vennebusch, Jochen Hermann: Innovation – Variation – Rezeption. Das Taufbecken in der Lübecker Marienkirche im Kontext des nord- und mitteldeutschen Bronzegusses, in: Hans Apengeter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch (Opera Borealia. Beiträge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Regensburg 2022, S. 97–133. [= Vennebusch 2022c]
- Vennebusch, Jochen Hermann: Die Bronzetaufbecken in Bar-dowick (1367) und Betzendorf (1368). Zwei »ungleiche Geschwister«, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthistorie 75 (2023), S. 57–86.
- Vennebusch, Jochen Hermann: »Auf der Grenze zum Künstler«. Der Lübecker Zunftmeister Peter Wulf und seine Bronzegüsse, in: Lauenburgische Heimat 217 (2024) (im Druck). [= Vennebusch 2024a]
- Vennebusch, Jochen Hermann: Das Taufbecken des Lübecker Domes (1455) und sein Gießer Lorenz Grove. Spurenreise eines konzeptionellen Entwicklungsprozesses, in: Lübeck als Zentrum des spätmittelalterlichen Metallgusses, hg. v. Klaus Gereon Beuckers, Jochen Hermann Vennebusch und Iris Wenderholm (Opera Borealia. Bei-träge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 2), Regensburg 2024 (im Druck). [= Vennebusch 2024b]
- Vennebusch, Jochen Hermann/Beuckers, Klaus Gereon: Hans Apengeter. Ein Epilog, in: Hans Apengeter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Jochen Hermann Vennebusch (Opera Borealia. Beiträge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Regensburg 2022, S. 351–358.
- Warncke, Johannes: Der Taufkessel in der Kirche zu Schönberg, in: Mitteilungen des Heimatbundes für das Fürstentum Ratzeburg. Alte Folge 5,2 (1923), S. 18–20.
- Warncke, Johannes: Gerhard Cranemann zu Lübeck, der Meister der Taufen zu Sieck und Schönberg, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 22 (1925), S. 172–178.
- Wehrmann, Carl Friedrich: Die älteren Lübeckischen Zunftrollen, Lübeck 1864.
- Wehrmann, Carl Friedrich: Der Memorienskalender (Necrologium) der Marien-Kirche in Lübeck, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 6 (1892), S. 49–160.
- Wittstock, Jürgen (Bearb.): Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annen-Museum (Lübecker Museumskataloge 1), Lübeck 1981.

Autor

Dr. Jochen Hermann Vennebusch

Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) im Exzellenzcluster ‚Understanding Written Artefacts‘ an der Universität Hamburg. In Forschung und Lehre beschäftigt er sich schwerpunktmäßig mit mitteleuropäischen Bildkünsten des Mittelalters, insbesondere Metallgüßen, Buchmalerei und Goldschmiedearbeiten sowie mit Fragen der Frömmigkeits- und Liturgiegeschichte.

E-Mail: jochen.vennebusch@uni-hamburg.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

MATTHIAS LASSEN

Fürstliche Hofmusik in Schleswig-Holstein im 18. Jahrhundert

Ein öffentliches Musikleben, wie es uns heute – und hoffentlich auch in der Zukunft – zur Verfügung steht, ist erst mit Erstarkung des Bürgertums entstanden. Sinfonieorchester, Stadttheater usw. wurden hauptsächlich durch unermüdliche Initiative von Bürgern in den Städten gegründet. Dies geschah ungefähr in der Zeit um 1800 – aber wie sah es vorher aus? Abgesehen von Musik zu festlichen Anlässen des Lebens – hier waren konzessionierte Musiker und die Stadt- und Amtsmusikanten zuständig und tätig – gab es vor allem seitens des Adels ein großes Engagement für die Künste und so auch für die Musik. Die berühmten Komponisten der Barockzeit sind doch sehr häufig durch das Mäzenatentum musikliebender Fürsten gefördert worden. Für Schleswig-Holstein sind zwar prächtige Schlösser heute noch sichtbar und erfahrbar, doch auch sie sind nur der Rest eines ehemals größeren Bestands an kleineren und größeren Fürstenresidenzen, der schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts reduziert wurde – aus ökonomischen Gründen, muss man wohl sagen. Alle diese erhaltenen oder verschwundenen Residenzen sind Kristallisierungspunkte der Kultur gewesen und haben Ausstrahlungskraft in die Städte und ins Land – und auch überregional in andere Länder – entfaltet.

Forschungsstand und Forschungsvorhaben

Für die Erforschung der Hofmusik an den verschiedenen fürstlichen Residenzen des Landes haben sich dabei in den letzten Jahren neue Aspekte eröffnet. Die reichen Quellenbestände der höfischen Kammerrechnungen im Zusammenspiel mit einer Biographieforschung über die Kirchenbücher ergaben besonders für den Zeitraum von ca. 1720 bis in die 1770er Jahre reichhaltige Funde zum Personalbestand und zur Besetzung der Hofkapellen. Der Zeitraum ist in dieser Weise angegeben, weil man sich für die Zeit vor ca. 1720 quellenmäßig oft mit kargeren Angaben zu Namen und Lebensdaten begnügen muss, während gegen Ende des Jahrhunderts die meisten Fürstentümer – bis auf Eutin – ihre unabhängiger Existenz eingebüßt hatten. Auch wenn im Plöner Schloss der abgedankte Eutiner Herzog Peter Friedrich Wilhelm noch 1777–1823 residierte und sich noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein an Musik erfreute, und auch wenn der Statthalter und Landgraf Carl von Hessen in Gottorf ab 1781 sein bis ins 19. Jahrhundert existierendes, bedeutendes Hoftheater aufbaute – die herzoglichen Regierungssitze in Glücksburg, Kiel und Plön hatten in dieser Form ihre Funktion verloren. Die

Schlösser in Gottorf, Husum und Reinbek hatten sogar schon früher, spätestens mit Ende des Großen Nordischen Kriegs 1720, ihre ehemals glanzvolleren Aufgaben verloren. Die Schlösser in Friedrichsruh-Drage, Rethwisch und Trittau wurden sogar zum Ende des Jahrhunderts hin komplett abgerissen.

Doch die genannte Kernzeit ca. 1720–1770 ergibt ein bedeutendes Panorama, das sich insbesondere in der Zusammenschau zu betrachten lohnt, denn die Hofmusiker wechselten durchaus auch innerhalb Schleswig-Holsteins die Wirkungsstätte, so dass nur eine Quellenforschung im Verbund der Höfe einige dieser Musikerbiographien zu erschließen vermag. Diese Zusammenschau, wie sie sich aus dem Quellenstudium und der Betrachtung der bisher bestehenden Literatur ergibt, soll hier skizziert werden mit Ausblicken auf einige Forschungsvorhaben der näheren Zukunft. Etwas in den Hintergrund tritt dabei quellenbedingt die eigentliche Musik: Ein Notenbestand ist leider nur für Eutin noch vorzuweisen,¹ für die anderen Höfe ist man auf andernorts überlieferte Partituren und rekonstruierendes Puzzlespiel angewiesen – auch hier soll auf einige wichtige Neufunde hingewiesen werden. Im Folgenden werden wir die wichtigsten Residenzen in nachstehender Reihenfolge etwas genauer betrachten: Glücksburg, Kiel, Plön, Eutin sowie Gottorf im Zusammenhang mit dem Schloss des Statthalters in Friedrichsruh-Drage. Nicht eingehen werden wir auf die Fürstensitze Rethwisch, Augustenburg, Gravenstein und Norburg sowie auf Nebenresidenzen. Überhaupt erschließen sich die musikalischen Akteure und Aktivitäten vor allem da, wo eine territoriale Verwaltung mit entsprechender Aktenüberlieferung bestand. ›Privatisierte‹ Fürstensitze wie etwa der Witwensitz Glücksburg nach 1779 verhüllen sich quasi für den Historiker dadurch, dass im privateren Haushalt keine aufwendige schriftliche Rechenschaft über die Ausgaben mehr stattfand bzw. nicht überliefert wurde. Auch bedeutendere Adelssitze müssen hier zunächst ausgespart bleiben, so dass etwa der Komponist und Sänger Filippo Finazzi, der auf Gut Jersbek wirkte und von dem etliche Kompositionen bekannt sind, nicht zum eigentlichen Thema gehört, obwohl er einen geradezu prototypischen Hofmusiker bzw. Hofkomponisten vorstellt.² Im Anschluss an die Residenzen werden wir eine kleine Auswahl an Musikern in Perspektiven ihrer Lebensläufe skizzieren, um die vielfältige Vernetzung von Höfen und Regionen in den Blick zu nehmen, um dann mit einem Ausblick auf mögliche Forschungsperspektiven zu schließen.

Glücksburg

Das kleine Fürstentum der Herzöge von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg ist in musikalischer Hinsicht bisher nicht untersucht worden, der hier zu gebende Überblick ist mithin die erste entsprechende Darstellung zum Glücksburger Musikleben bzw. Musikerpersonal unter den letzten drei Herzögen Philipp Ernst († 1729), Friedrich († 1766) und Friedrich Wilhelm Heinrich († 1779). Die Aktenbestände, die nach Auflösung des Herzogtums 1779 nach Kopenhagen gewandert sind, sind zwar begrenzt im Umfang und lückenhaft, aber doch ergiebig.³ Eine zu vermutende Restakten- und vor allem Musikalienüberlieferung im Schloss ist wahrscheinlich bei einem Brand 1786 vernichtet worden.⁴

¹ Eutiner Landesbibliothek. – Kindermann 1985.

² Vgl. Brandenburg 2001.

³ Rigsarkivet København, De Sønderjyske Fyrstearkiver, Sønderborg-Glücksborg.

⁴ Der Brand betraf die Gebäude auf dem Schlossvorplatz (u.a. das sog. Neuhaus), vgl. Seebach 1979, S. 74–84 u. 98. – Lassen 2023.



Abb. 1: C.A. Rezel: Aria 2, *La Pastorella al prato*. Fürst zu Bentheimische Musikaliensammlung Burgsteinfurt in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Sign: Ms A-ri 16, pag. 9v.

Als Hofkapellmeister seit 1755 oder 1756 konnte in jüngster Zeit Christian Andreas Rezel (1713–1792) ermittelt werden, dessen Biographie zusammen mit einem Werkverzeichnis unmittelbar vor der Veröffentlichung steht.⁵ Wir verweisen daher auf die dort sehr viel ausführlicheren Details auch zu seiner Glücksburger Zeit. Da es seit ca. 200 Jahren eine Namensverwirrung um einen Komponisten ›Anton Retzel‹ gibt, den es wahrscheinlich nie gegeben hat, sind Werk und Lebensstationen der komponierenden Brüder Christian Andreas und August Gottlieb Rezel – beide waren Söhne des Braunschweiger Domkantors Johann Andreas Re(t)zel – in den einschlägigen älteren Lexika meist vermengt worden.⁶ Christian Andreas Rezel ist an den Höfen in Bückeburg, Schwerin, Neustrelitz und zum Schluss Glücksburg tätig gewesen. Für ihn sind etliche Kompositionen nachweisbar, die zum Teil auch in Glücksburg erklingen sein werden, erhalten sind eine Passion, mehrere große Festkantaten, Arien mit Streicherbegleitung und mehrere Sinfonien. Ein autographes Arienmanuskript mit vielen eigenen, aber auch fremden Werken ist mit der Glücksburger Prinzessin Juliane Wilhelmine offenbar im Zuge ihrer Verheiratung 1776 nach Burgsteinfurt gekommen und ist erhalten.⁷ Dieses Manuskript ist die bislang einzige nachweislich in Glücksburg entstandene Musikalienquelle dieses Zeitraums und war Anlass der Entwirrung des Rätsels um den Komponisten. Die Abbildung zeigt daraus den Beginn der Arie *La Pastorella al prato* in der Handschrift Rezels, die bereits 2018 in einer Online-Edition nach damaligem Kenntnisstand veröffentlicht worden ist (Abb. 1).⁸

Weitere Glücksburger Werke von C.A. Rezel sind als Textdrucke oder zumindest als Titel nachweisbar. So komponierte Rezel nach der Heirat des Glücksburger Herzogs Friedrich Heinrich Wilhelm mit Anna Carolina von Nassau-Saarbrücken 1769 für das Eintreffen des herzoglichen Paares in Glücksburg

5 Lassen 2023. Alle Angaben zu Rezel im Folgenden finden sich dort ausführlicher und quellengestützt dargestellt.

6 Vgl. Eitner 1903, S. 193–194 (Retzel) u. S. 203 (Rezel). – Lassen 2023.

7 Ms A-ri 16 im Bestand der Fürst zu Bentheimischen Musikaliensammlung Burgsteinfurt in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster. – Lassen 2023.

8 Rosenberger 2018.

im September eine Serenade mit dem Titel *Die in Freude verwandelte Sehnsucht*.⁹ Außerdem existiert als Textdruck die *Glücksburgische Trauer-Klage* von Rezel auf den 1766 verstorbenen Herzogs Friedrich.¹⁰ In Breitkopsfs Katalog von 1761 mit abschriftlich angebotenen Werken finden sich zudem fünf ansonsten in Text und Musik verschollene Kantaten des Kapellmeisters Rezel mit Angaben zur Besetzung.¹¹

Der Komponist und Geiger Leopold August Abel, Bruder des berühmteren Carl Friedrich Abel, kam durch Vermittlung seines Schwagers Rezel ebenfalls für einige Zeit nach Glücksburg, wie Briefe Abels an Herzog Friedrich illustrieren, die auch von Kompositionen L.A. Abels für den Glücksburger Herzog berichten.¹²

Eingestellt wurde C.A. Rezel vom vorletzten Glücksburger Herzog Friedrich († 1766), der auch schon zuvor verschiedene interessante Musiker an seinem Hofe beschäftigte. Exemplarisch wollen wir hier aus dieser etwas früheren Zeit Peter Jacob Palschau anführen, der später Mitglied der Kopenhagener Hofkapelle war.¹³ Herzog Friedrich hielt sich in den Jahren 1730–1743 jedes Jahr einige Zeit in Oldenburg auf und unterhielt hier eine kleine Kapelle, in der Palschau als Geiger und seine Frau als Sängerin mitwirkten.¹⁴ Die frühesten Glücksburger Zahlungen an Palschau finden sich in den Kammerrechnungen 1730/31¹⁵ und 1732/33¹⁶. Vielleicht bedeutet seine Tätigkeit für den Glücksburger Herzog noch keine Festanstellung, denn parallel dazu oder zumindest etwas später war er beim Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel tätig, wo er 1735 seinen Abschied erhielt,¹⁷ um im August 1735 in Glücksburg als Hofmusikus – jetzt fest oder aber erneut – bestallt zu werden.¹⁸ Ein Abschied für Glücksburg findet sich nicht, der früheste Kopenhagener Nachweis bezieht sich auf die Mitwirkung in einem Konzert am 1. April 1748 bei der Operntruppe Mingotti, zusammen mit Paul Engelbert Melschede, den wir im Folgenden für Glücksburg ebenfalls erwähnen wollen.¹⁹ Palschau starb am 14. Dezember 1793 in Kopenhagen.²⁰ Nicht nur Palschau ist hierbei von Interesse, sondern auch sein berühmter Sohn Johann Gottfried Wilhelm Palschau (1741–1815), der in Petersburg ansässige Klaviersvirtuose und Komponist, Schüler Johann Gottfried Müthels und

⁹ Rezel 1769. – Vgl. Lassen 2023.

¹⁰ Rezel 1767. – Vgl. Lassen 2023.

¹¹ Breitkopf 1761, S. 21. – Vgl. Lassen 2023.

¹² Vgl. Lassen 2023.

¹³ Vgl. Thrane 1908, S. 439. Dort ist Palschau für 1761–1786 als Mitglied der königlichen Kapelle aufgeführt.

¹⁴ Vgl. Lassen 2023. Quellen dazu sind: Gramberg 1797, S. 216–217. – Linnemann 1956, S. 166.

¹⁵ Rigsarkivet København, De Sønderjyske Fyrstearkiver Sønderborg, Hertuger af Glücksburg. F. Regnskaber og inventarier. 88. 1622–1768 Regnskaber over indtægter og udgifter. V. 1710/11–1768 Regnskaber over indtægter og udgifter. Generalregnskab Joh.1730–Joh.1731, Jahresrechnung Joh.1731–Joh.1732, opsl. 34: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17291416#215893,41395630> (28.7.2023).

¹⁶ Rigsarkivet København, De Sønderjyske Fyrstearkiver Sønderborg, Hertuger af Glücksburg. F. Regnskaber og inventarier. 88. 1622–1768 Regnskaber over indtægter og udgifter. V. 1710/11–1768 Regnskaber over indtægter og udgifter. Jahresrechnung vom Jahr 1732 zu Anfang Oct. bis 1733 zu Ausgang Sept., opsl. 49: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17291416#215893,41395645> (28.7.2023).

¹⁷ Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Wolfenbüttel, 4 Alt 19, Nr. 4590 Besoldung und Reisegelder für entlassene Mitglieder der Hofkapelle, 1735–1735.

¹⁸ Rigsarkivet København, De Sønderjyske Fyrstearkiver Sønderborg, Hertuger af Glücksburg. B. Korrespondance og administration. 50. 1707–1766 Koncepthæfter. 1735–1736, pag. 13, opsl. 109: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17291344#215832,41379955> (28.7.2023).

¹⁹ Vgl. Müller 1917, S.82.

²⁰ Rigsarkivet København, Holmens Sogn (1617–1813). Enesteministerialbog (1617–1813). Pakkenr. 1/21-40-1/21-41. Bremerholms Kirkes og Kirkegaards Begravelsesprotokol. 1761–1813, opsl. 103: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?bsid=151591#151591,25196172> (28.7.2023).

Enkelschüler J.S. Bachs. In einschlägigen Lexika wird sein Geburtstag als 21. Dezember 1741 angegeben mit verschiedenen vermuteten Geburtsorten.²¹ Tatsächlich wurde er getauft in Oldenburg am 24. Dezember 1741, er ist also sicherlich auch dort geboren.²² Für das Auffinden seines Geburtsortes war die Rekonstruktion des väterlichen Lebensweges mit dem Aufenthalt in Oldenburg Voraussetzung. Für Gottfried Wilhelm Palschau ergibt sich damit auch eine Kindheit in Glücksburg bis ca. 1748. Allerdings sollte er nicht verwechselt werden mit seinem bislang offenbar gänzlich unbekannt gebliebenen jüngeren Bruder Ferdinand Friedrich Carl Palschau, getauft am 6. April 1753 in Kopenhagen,²³ der im Erbschaftsprotokoll 1793 als Organist in Livland bezeichnet wird und ebenfalls kompositorisch oder konzertierend in dieser östlicheren Region tätig gewesen sein könnte.²⁴

Ein weiterer Glücksburger Hofmusiker ist – kurz nach Palschaus Weggang – Paul Engelbert Melschede, der wie oben erwähnt mit Palschau zusammen 1748 in Kopenhagen musizierte. Seine Biographie bedarf noch weiterer Recherche,²⁵ allerdings sind sowohl seine Glücksburger Tätigkeit mit Bestallung im Jahre 1751²⁶ wie auch erhaltene und wohl zweifelsfrei ihm zuzuschreibende Kompositionen²⁷ nachweisbar.

Zum Abschluss sei doch noch ein Blick auf den Anfang des Jahrhunderts unter Herzog Philipp Ernst († 1729) geworfen: Unter seiner Regentschaft waren der Komponist Gottfried Kirchhoff (1658–1746)²⁸ sowie die späteren Hamburger Organisten Anthon Alsen (1699–1780) und Johann Friedrich Telonius (1687–1759) in Glücksburg als Hofkapellmeister musikalisch tätig.²⁹ Alsen schrieb eine Trauermusik zum Begräbnis des Herzogs Philipp Ernst in Glücksburg im Januar 1730, die sich als Textdruck erhalten hat.³⁰

Eine zusammenfassende, gründlichere Darstellung der Glücksburger Hofmusik in ihrem Personalbestand ist nach Quellenlage möglich und wünschenswert, so dass unter Zuhilfenahme der älteren Erkenntnisse zum frühen 18. Jahrhundert und der jüngsten Veröffentlichung zum Hofkapellmeister C.A. Rezel ein Gesamtbild der Hofmusik unter den letzten drei Herzögen – sowie der nach Auflösung des Herzogtums noch längere Zeit im Schloss lebenden Herzoginwitwe – entstehen kann.³¹

21 Vgl. Norris/Koch 2001.

22 Archiv der Ev.-Luth. Kirche in Oldenburg Kirchengemeinde Oldenburg: Mischbuch (Taufen/Uneheliche Kinder) 1741–1770, p. 1.

23 Rigsarkivet København, Sankt Petri Tyske Kirke 1585. Enesteministerialbog (1659–1814). Pakkenr. 1/11-2A. St. Petri tyske Kirkes Daabsprotokol 1728–1756. p. 801, opsl. 401: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?bsid=205713#205713,39040938> (28.7.2023).

24 Rigsarkivet København, Landsover- samt Hof- og Stadsretten, Københavns Skiftekommision. Forseglingsprotokol 1771–1797. 2 E. No.1395, opsl.120–122: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=21912897#431837,32870809> (28.7.2023)

25 Vgl. Neubacher 2012, S. 441. – Lassen 2023, mit der Aufführung weiterer Glücksburger Musiker.

26 Vgl. Lassen 2023. Dort sind genauere Aktennachweise zu finden.

27 Vgl. Lassen 2023. – [Melschede:] Simph[o]nia A. 6. ex D dur Violino Primo, Violino Secondo Viola Corno Primo Corno Secondo. & Basso Continuo. Composoito de Sr Melschede. Uppsala Universitetsbibliotek, Instr.mus. i hs. 56:8, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:se:alvin:portal:record-341574>. – [Melschede] Concerto Ex D# | a 7 stim | Violino Primo | Violino Secondo | Clarino ou Cornu Primo | Clarino ou Cornu Secondo | Tympano | Alto Viola | e | Basso | dell Melsihede. Lunds universitetsbibliotek, Saml.Kraus 102.

28 Vgl. Eberl 2003. – Lassen 2023.

29 Vgl. Neubacher 2012, S. 411 (Alsen) u. S. 459 (Telonius). – Lassen 2023.

30 Glauchen/Alsen [1730].

31 Die Vorarbeiten zu einer solchen Gesamtschau für Glücksburg für das 18. Jahrhundert sind bereits weitgehend abgeschlossen.

Kiel

Das Kieler Schloss war nach dem Verlust Gottorfs nach 1721 zur Hauptresidenz der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf geworden und behielt diese Funktion auch bis zur Übergabe des Restherzogtums durch Zarin Katharina die Große 1773 an den dänischen König im nun also 250 Jahre zurückliegenden Vertrag von Zarskoje Selo. Ganz im Gegensatz zur auch in musikalischer Hinsicht ungleich bedeutenderen – und daher gründlicher aufgearbeiteten – Glanzzeit der Gotorfer vor 1700, ist das 18. Jahrhundert kaum beachtet und betrachtet worden. Vor Erscheinen der beiden im Folgenden zu skizzierenden Studien des Verfassers von 2019 gab es eigentlich nur einen Überblick von Kurt Gudewill,³² der aber die städtische gegenüber der höfischen Perspektive stärker betont hatte, sowie wichtige Aspekte in einem Artikel von Heinrich W. Schwab zu einer Ausstellung im Schleswiger Landesarchiv.³³ H.W. Schwab gibt dort einen Überblick über einige Ereignisse des Hoflebens und befasst sich u.a. mit der Verbindung von Johann Mattheson zum Kieler Hof³⁴ – Mattheson hatte offiziell das Amt eines Gotorfer Hofkapellmeisters inne, ohne in Kiel dann tätig geworden zu sein. Außerdem wertet Schwab die Berichte zu den Feierlichkeiten aus, die in Kiel 1745 anlässlich der Hochzeit von Großfürst Peter (Herzog Carl Peter Ulrich) mit Sophie von Anhalt-Zerbst, der späteren Zarin Katharina, stattgefunden hatten.³⁵

Durch eine konkrete Anfrage im Jahr 2019 konnten zwei wichtige Neufunde zur Kieler Hofmusik gemacht werden, die in der Folge zu ausgiebigen Quellenstudien im umfangreichen Aktenbestand des Kieler Hofes führten.³⁶ Insbesondere die nicht nur äußerst gründlich geführten, sondern auch einschließlich der Belege vollständig erhaltenen Kammerrechnungen sind hier zu erwähnen.³⁷ Der erste Neufund betrifft den Kieler Hoforganisten Gerhard Rudolph Albrecht Sievers, der seit 1732 oder 1733 den Dienst an der Arp-Schnitger-Orgel³⁸ des Schlosses versah, dann im Jahr 1739 nach dem Tod des Herzogs Carl Friedrich für einige Monate nach Leipzig reiste, wo er nachweislich Schüler von Johann Sebastian Bachs war. Ende 1742 wurde er aus Kiel vom jungen Herzog Carl Peter Ulrich zu sich nach Petersburg beordert, wo sich seine Spur etwas abenteuerlich verliert.³⁹ Im Zuge der Recherche zu Sievers fand sich der zweite Neufund: Georg Philipp Telemann schrieb 1742 eine Fest-Serenata für den Kieler Hof, deren anonym überliefertes Textbuch bisher schon bekannt war, nun aber durch Aktenfunde Telemann zugeschrieben werden konnte.⁴⁰ Es ist versucht worden, im Zuge der Darstellung dieses Fundes auch die Hofkapelle insgesamt für das Jahr 1742 in ihrem Personalbestand zu charakterisieren. Dabei ergaben sich auch

³² Gudewill 1957. Der Artikel berücksichtigt die städtische Quellenüberlieferung des Stadtarchivs Kiel, nicht aber die höfischen Quellen des Landesarchivs.

³³ Schwab 1997.

³⁴ Schwab 1997, S. 149.

³⁵ Schwab 1997, S. 151.

³⁶ Der konkrete Anlass zu den vielfältigen Bemühungen des Verfassers um die Hofmusik, wie sie im hier vorliegenden Artikel dargestellt werden, ist im Bachjahrbuch 2019 kurz skizziert worden, vgl. Lassen 2019a, S. 83.

³⁷ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 8.2 Schleswig-Holstein-Gottorfische (Großfürstliche) Rentekammer zu Kiel 1720–1778, Kammerrechnungen.

³⁸ Zur Orgel vgl. Seebach 1965, S. 67.

³⁹ Lassen 2019a. Vgl. dort die genaueren Angaben zu allen biographischen Details. – Wollny 2019 (Wollny hebt am selben Ort die Bedeutung der Tätigkeit Sievers als Bach-Kopist hervor).

⁴⁰ Lassen 2019b. Wir drucken die Abbildung der Telemannschen Quittung aus dem Magdeburger Beitrag 2019 hier erneut ab. Telemann hatte die Kieler Aufführung allerdings nicht selbst geleitet.

Wij waren vader Sabine zum Schrifft Baynau. alles
soffens Goeden - Festen und Himmyn Herensta
mais heel in veneration gehaast, was nun
Wijne ist in Nederlandsche vroeden 50. en
Den van Kolissen die Partitur und uchron
Himmyn zu opeinen ————— ————— —————
7. XI. 29 B.

Abb. 2: Autograph Rechnung Telemanns. Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 8.2, Nr. 1552.

neue kleinere Quellenfunde zu Adolph Carl Kunzen und zum 1742 bereits verstorbenen Hofmusiker Louis Côteneuve und seine weiter zurückreichende Bekanntschaft mit Telemann.⁴¹ Die autographhe Rechnung Telemanns 1742 sei hier als Abbildung wiedergegeben, wenn auch nicht als Erstveröffentlichung (Abb. 2).⁴²

1742 wurde der junge Herzog Carl Peter Ulrich von seiner Tante, der Zarin Elisabeth, nach Petersburg berufen, um als Thronfolger am dortigen Hof zu leben. Doch die Hofkapelle hat in Kiel auch in der nachfolgenden Zeit weiter bestanden und durchaus große Festlichkeiten musikalisch ausgeschmückt, wie die Telemannaufführung und auch die bei Schwab genannten Festivitäten 1745 als Beispiele belegen.⁴³

Als Kapellmeister war in dieser Zeit bis zu seinem Tode 1755 Johann Ernst Semler tätig am Kieler Hof,⁴⁴ der noch kurz vor seinem Tode größere musikalische Festaufführungen organisierte und wohl auch leitete.⁴⁵ Hier kann festgestellt werden, dass sich die Kieler Kapelle in den späteren Jahren offenbar nicht weiterentwickelt hat, denn vakant gewordene Stellen wie die Semlers wurden nicht neubesetzt, so dass der Personalbestand stetig abnahm. Neben der natürlichen Ursache der Todesfälle gab es die andere, dass Großfürst Peter (Carl Peter Ulrich) Musiker aus Kiel nach Petersburg rufen ließ. Dafür ist G.R.A. Sievers ein signifikantes, aber nicht das einzige Beispiel. Insofern ist ein Endpunkt der Kapelle schwer festzustellen, da die Auflösung wohl sukzessive geschah.

Zu einem Gesamtbild der Hofmusik, besonders des Musikerpersonals, sind mittlerweile die Kieler Kammerrechnungen und zahlreiche weitere Akten vom Verfasser ausgewertet worden für den Zeit-

41 Lassen 2019b, S. 43-44

42 Lassen 2019b, S. 51.

43 Vgl. Gersdorff 1912, S. 251–269. – Schwab 1997. – Lassen 2019b.

44 Vgl. zu seiner Biographie: Reimer 2015, S. 145–149.

⁴⁵ Gersdorff 1912, S. 267–269. – Lassen 2020, S. 266–269. – Zum Todesjahr vgl. Reimer 2015, S. 148.

raum 1719–1761, also die Herrschaftsperioden des Herzogs Carl Friedrich und seines Sohnes Carl Peter Ulrich umfassend, allerdings sind diese Recherchen noch nicht veröffentlicht. Eine Darstellung der Hofmusik unter Herzog Carl Friedrich, beginnend mit der Reise 1719 von Stockholm über Wien nach Petersburg über den mehrjährigen Aufenthalt dort bis zur Rückkunft nach Kiel 1727, ist als erste Etappe am weitesten fortgeschritten in der Ausarbeitung.⁴⁶

Plön

Zur Hofmusik in Plön liegt die umfangreiche Arbeit von Nadine Heydemann vor, in der die Plöner Verhältnisse ausführlich dargestellt werden.⁴⁷ Wir wollen dazu einiges hier zusammenfassen und dabei auf weitere Studien verweisen. Plön ist zweifellos bisher am gründlichsten quellengestützt erfasst und beschrieben worden. Das bisherige musikwissenschaftliche Interesse liegt sicher auch in den Verbindung Georg Philipp Telemanns zum Plöner Hof begründet. Zum zweiten hat der Wegzug mehrerer Musiker nach Kopenhagen nach Auflösung der Plöner Kapelle 1761 und der maßgebliche Mitaufbau der königlichen Kapelle dort durch die Plöner Musiker und nicht zuletzt durch den für Kopenhagen wichtigen Komponisten Johann Ernst Hartmann für ausführlicheren Niederschlag in der Literatur gesorgt. Wir werden auf die genannten Aspekte im Folgenden eingehen.

Herzog Friedrich Carl von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Plön († 1761) übernahm die Regentschaft 1729 und begann in der Folgezeit mit dem Aufbau einer Hofkapelle und der sukzessiven Einstellung verschiedener Musiker.⁴⁸ Aus den Akten sind sowohl der Instrumentenbestand, die höfischen Gelegenheiten zu Musikdarbietungen als auch einzelne Musiker zu ermitteln.⁴⁹ Vier Konzertmeister waren in der Regierungszeit Friedrich Carls und damit insgesamt im 18. Jahrhundert in Plön beschäftigt, wie Heydemann ausführt: Tomaso Baroni verließ 1748 Plön in Richtung London, schickte aber von dort 1749 und 1750 dem Herzog eigene Kompositionen nach Plön.⁵⁰ Sein Nachfolger Georg Philip Kress aus Schwerin war ebenfalls als Komponist tätig und verließ Plön 1751 wieder, um ab 1755 in der Schweriner Hofkapelle als Musiker zu wirken.⁵¹ Nächster Konzertmeister in Plön ist Filippo Carlo Maria Pio, der die Stelle durch Vermittlung von Georg Philipp Telemann und Carl Heinrich Graun bekommen hatte und im Juli 1761 aus unbekannten Gründen entlassen wurde. Heydemann stellt in diesem Zusammenhang auch briefliche Kontakte zwischen Pio, Telemann und C.H. Graun dar.⁵² Vierter und letzter Konzertmeister für wenige Wochen vor dem Tod des Herzogs wurde Johann Ernst Hartmann, der dann als Komponist und Dirigent in Kopenhagen weitere bedeutsame Tätigkeiten entfaltete.⁵³

⁴⁶ Diese noch zu veröffentlichte Darstellung dürfte auch für die Petersburger Musikhistoriographie von Interesse sein.

⁴⁷ Heydemann 1993.

⁴⁸ Vgl. Heydemann 1993, S. 53.

⁴⁹ Heydemann 1993. – Vgl. auch Krämer 1997, S. 32–36.

⁵⁰ Heydemann 1993, S. 57.

⁵¹ Vgl. Heydemann 1993, S. 57–58.

⁵² Heydemann 1993, S. 58.

⁵³ Vgl. Heydemann 1993, S. 58 u. S. 74.

Aus den Kammerrechnungen der Jahre 1754–1760 hat Heydemann eine Liste der am Hof tätigen Musiker zusammengestellt.⁵⁴ Auf den Trompeter und Fourier Johann Ephraim Martini⁵⁵ sei dabei besonders hingewiesen, denn die Listen der von ihm kopierten Musikalien haben sich in den Kammerrechnungen erhalten und sind wichtige Quellen in Bezug auf das Musikrepertoire am Hof, auch wenn die Angaben dort häufig nur allgemein oder zusammenfassend sind.⁵⁶ Diese ergiebigen Musikalienlisten von Martini sind erfreulich angesichts der Tatsache, dass sich in Plön keinerlei Musikalien erhalten haben. Heydemann betrachtet ausführlich die in den Listen zu findenden Komponistennamen, dazu sind vom Verfasser Ergänzungen und Korrekturen gemacht worden, die sich aus der Biographierecherche zu Christian Andreas Rezel ergeben haben.⁵⁷ Die Verbindungen Georg Philipp Telemanns zum Plöner Hof sind von Heydemann dargestellt und von Krämer aufgegriffen wurden.⁵⁸ Dabei ist von Krämer nach Auswertung von Quellen die wichtige Korrektur gemacht worden, dass für 1738 Telemanns Anwesenheit und sein Dirigat in Plön nicht anzunehmen ist, sondern auf älteren, widerlegbaren Irrtümern beruht.⁵⁹

Ein in den Plöner Akten zunächst nur als ›Laka‹ erkennbarer Musiker hatte sich bei allen bisherigen Recherchen und Veröffentlichungen allerdings noch verborgen gehalten, konnte aber kürzlich quasi enttarnt werden: Gottfried Eusebius Nauert (1721–1800) war 1751–1755 in Plön musikalisch tätig, seine kompositorische Tätigkeit ist über zwei Liederdrucke fassbar, und die Beleuchtung seiner Biographie und seiner künstlerischen Bedeutung hat sich in drei Artikeln niedergeschlagen, die aus der Zusammenarbeit der drei Autoren erwachsen sind.⁶⁰ Auch ein bisher unbekannter Aufenthalt des Hamburger Liederkomponisten Johann Valentin Görner in Plön konnte dabei nachgewiesen werden.⁶¹ Der erste Teil von Nauerts *Oden und Lieder zum Singen bey dem Clavier* ist 1758 in Nürnberg erschienen und den drei Plöner Prinzessinnen gewidmet,⁶² diese Lieder sind also kurz nach Nauerts Plöner Tätigkeit veröffentlicht worden, so dass einige von ihnen durchaus noch in Plöner Zeit komponiert sein und damit den Plöner Musikgeschmack wiederspiegeln können.⁶³ Eine Edition der beiden Liedsammlungen von Nauert ist in naher Zukunft geplant und bereits konkreter ausgearbeitet.⁶⁴

In den Plöner Quellen begegnet unter den Komponistennamen ein weiterer Schleswig-Holsteiner: Der Rendsburger Stadtmusikant Jürgen Albrecht Appel hat den Plöner Hof verschiedentlich mit eigenen Kompositionen beliefert,⁶⁵ die Belege der Kammerrechnungen nennen u.a. 25 Konzerte

⁵⁴ Heydemann 1993, S. 58–59.

⁵⁵ Heydemann 1993 nennt keine Vornamen, diese nach dem Sterbeintrag: Kirchenkreisarchiv Plön-Segeberg Kirchengemeinde Plön-Altstadt, Sterbebuch 1691–1800, pag. 362–363.

⁵⁶ Heydemann 1993, S. 61–63. Die entsprechende Liste von Martini in der Kammerrechnung für 1755, datiert Plön 30.12.1752, fehlt allerdings bei Heydemann: Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abteilung Herzöge von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Plön, Nr. 1195 Kammerrechnung 1755, Beilagen 20–39, XXXVI, (3).

⁵⁷ Heydemann 1993, S. 63–72. – Lassen 2020, S. 262–263.

⁵⁸ Heydemann 1993, S. 63–64. – Krämer 1997.

⁵⁹ Krämer 1997, S. 41–42.

⁶⁰ Brusniak 2020. – Lassen 2020. – Sowie zur literarischen Perspektive: Münster 2020.

⁶¹ Vgl. Lassen 2020, S. 266.

⁶² Nauert 1758.

⁶³ Vgl. Brusniak 2020, S. 251–253. – Lassen 2020, S. 265.

⁶⁴ Zurzeit in Vorbereitung durch die Autoren Friedhelm Brusniak und Reinhold Münster.

⁶⁵ Vgl. Heydemann 1993, S. 68–70.



Abb. 3: Christian Hägemann: Clavier Versuche in sechs Sonaten, Sonata 1., Beginn. Ms. Eutiner Landesbibliothek, Mh17.

und 29 Sinfonien für 1743⁶⁶ und sechs Waldhornkonzerte für 1746⁶⁷. Appel ist nicht unter den Musizierenden bei Hofe nachzuweisen, aber sozusagen einer der ›Hofkomponisten‹.⁶⁸ Häufig wird sein Name als Georg Albert Appel angegeben, allerdings scheint dies auf den italienisierten Namen ›Giorgio Alberto Appel‹ in den Nürnberger Drucken bei Haffner⁶⁹ zurückzugehen, die Kirchenbuchquellen geben den Namen als Jürgen Albrecht Appel an.⁷⁰

Zur Darstellung der Plöner Hofkapelle gehört auch ihre Auflösung: Heydemann beschreibt den Lebensweg einiger Musiker nach 1761, für einige bedeutete dies eine Neubeschäftigung in der Königlichen Kapelle Kopenhagen oder aber eine Pensionierung,⁷¹ teilweise ausführlicher war die Wirksamkeit der Plöner Musiker in Kopenhagen schon früher bei Thrane geschildert worden.⁷² Als Beispiel sei Christian Franz Severin Hägemann genannt, der für die Zeit des Plöner Fürstentums als Trompeter und um 1770 in Kopenhagen begegnet.⁷³ In der Zeit, als der schon zu Beginn erwähnte ab-

⁶⁶ Vgl. Heydemann 1993, S. 69.

⁶⁷ Vgl. Heydemann 1993, S. 61.

⁶⁸ Seine Klaviersonaten sollen im Rahmen der zum Schluss dieser Arbeit erwähnten Notenedition erscheinen.

⁶⁹ Haffner 1757.

⁷⁰ Kirchenkreisarchiv Rendsburg-Eckernförde, Kirchengemeinde Rendsburg-Marienkirche, Taufbuch 1646–1738, Taufe am 20. November 1713. *Georg* als Entsprechung zum nördlicheren Namensgebrauch Jürgen, *Albert* möglicherweise aufgrund der Italienisierung ›Alberto‹ für Albrecht.

⁷¹ Heydemann 1993, S. 73–78.

⁷² Thrane 1908, S. 99–104 u. S. 111.

⁷³ Vgl. Heydemann 1993, S. 73.

gedankte Eutiner Herzog Peter Friedrich Wilhelm im Plöner Schloss residierte, ist er dort allerdings als Komponist nachzuweisen (Abb. 3).⁷⁴ Hägemann stirbt am 23. April 1812 in Plön.⁷⁵

Betrachtet man das bisherige Bild für Plön, so scheinen immer noch wichtige Funde und Ergänzungen des Bildes möglich, so dass auch hier eine neuerliche Durchleuchtung und zusammenfassende Darstellung sinnvoll wäre. Auch die synergetischen Effekte durch die Erforschung der benachbarten Höfe schaffen hierbei neues Erkenntnispotential, worauf wir im Biographie-Teil weiter unten dann noch kurz eingehen wollen.

Eutin

Ganz andere Überlieferungs- und damit Rezeptionsverhältnisse weist Eutin auf: Hier ist eine Musikaliensammlung vorhanden,⁷⁶ so dass in Konzerten bereits häufiger der Eutiner Hofmusik zuzuordnende Kompositionen hörbar geworden sind.⁷⁷ Die Fürstbischöfe von Eutin als Herzöge von Holstein-Gottorf waren musikinteressiert, und das Fürstbistum hat durch die Zusammenführung mit der Grafschaft Oldenburg zum Großherzogtum Oldenburg als einziges Kleinfürstentum in Schleswig-Holstein das 18. Jahrhundert überdauert. Es kommen hier hauptsächlich die Herzöge, d. h. Fürstbischöfe Adolf Friedrich und Friedrich August in Betracht, deren Verknüpfung mit dem Zarenhof in Petersburg und dem schwedischen Thron sowie die enge Verbindung zu den nah verwandten Gottorfer Herzögen in Kiel hier nicht weiter dargestellt werden sollen, auch wenn die familiären Verbindungen die musikalischen Gegebenheiten natürlich maßgeblich beeinflussten.

Ähnlich wie in Gottorf, wo noch bis kurz in das 18. Jahrhundert hinein eine Hofkapelle bestanden hatte und dann aufgelöst wurde, bestand auch die ältere Hofkapelle in Eutin zunächst nur bis 1705. Die dieser älteren Ära zugehörigen Komponisten Johann Philipp Förtisch (1652–1732) und Johann Nicolaus Hanff (1663–1711) sind bekannt und in ihrer Bedeutung gründlicher dargestellt worden.⁷⁸ Matthias Viertel hat sich in mehreren Veröffentlichungen mit der Eutiner Hofmusik beschäftigt und sowohl einen Überblick gegeben, als auch Aspekte der älteren Komponisten Förtisch und Hanff in musikalischer und textlich-theologischer Richtung beleuchtet.⁷⁹ Auch der etwas später amtierende Hofkantor und Hofkapellmeister Johann Heinrich Hesse († 1778) ist in der Literatur berücksichtigt worden: Er ist als Komponist hervorgetreten mit verschiedenen gedruckten Sammlungen.⁸⁰ Zu seiner Biographie konnte neu beigetragen werden seine musikalische Mitwirkung in Kiel 1755.⁸¹

⁷⁴ Vgl. Heydemann 1993, S. 78. Seine in Eutin erhaltenen *Clavier Versuche in sechs Sonaten* sollen ebenfalls in naher Zukunft in der am Schluss skizzierten Notenedition erscheinen, vgl. Abb. 3.

⁷⁵ Kirchenkreisarchiv Plön-Segeberg, Kirchengemeinde Plön-Neustadt, Sterbebuch 1801–1831, pag. 218 (210): hier in der immer etwas schwankenden Angabe der Vornamen als Frantz Christian Severin.

⁷⁶ Kindermann 1985. – Viertel 1991, S. 39.

⁷⁷ Martin Karl-Wagner mit seinen vielfältigen Konzerten ist hier zu erwähnen. – Vgl. Steenbeck 2019.

⁷⁸ Vgl. Maul 2001 (Förtisch). – Belotti 2002 (Hanff).

⁷⁹ Viertel 1991. – Viertel 2021.

⁸⁰ Vgl. Viertel 1991, S. 46–49. – Holm 2002.

⁸¹ Vgl. Lassen 2020, S. 266–268. Der Nachweis zu den verschiedenen Musikern dort nur allgemein, J.H. Hesse ist dokumentiert hier: Stadtarchiv Kiel, Magistrat Sign. 78, f. 142–146.

Es ist mithin die Eutiner Hofmusik bisher deutlich stärker erhellt worden als die Kieler oder gar die Glücksburger, aber nicht in der Weise quellenbasiert untersucht worden wie die Plöner Hofmusik. Leider ergibt sich dabei als Kehrseite zum erfreulichen Musikalienbestand eine problematische Überlieferung der Kammerrechnungen, die ganz im Gegensatz zur akkuraten Kieler Buchführung hier äußerst unübersichtlich erscheint. Aus den drei Gründen, dass es die genannten Veröffentlichungen bereits gibt, dass die Musikaliensammlung erschlossen und in Konzerten erfahrbar geworden ist, und dass sich zum dritten die Aktenüberlieferung als schwierig erweist, folgt das Geständnis des Verfassers, dass er sich mit der Eutiner Hofmusik bisher am wenigsten beschäftigt hat.⁸²

Ein wichtiger und bisher eher unbemerkt gebliebener Aspekt soll aber kurz skizziert werden, auch wenn er eine gründlichere Darstellung erfordern würde: Die Beschäftigung mit den Namen der Musiker in den Kirchenbüchern und teilweise in den Kammerrechnungen führte zunächst zu einigen Funden bei Jürgen Neubacher für das Hamburger Musikleben. Als Beispiele seien ausgewählt Frantz von den Enden, der auch als Kopist Telemannscher Musik beschrieben wird, und August Friedrich Jürgen Rabenalt, die beide in der Eutiner Kapelle gespielt hatten, aber dann mit Herzog Adolf Friedrich nach Schweden kamen, als dieser schwedischer Thronfolger (und nachmaliger König) wurde.⁸³ Neubacher bezieht sich für die schwedischen Nachweise auf Gunhild Karle, die zu diesen Musikern weitere Angaben bringt und auch die herzogliche Kapelle Adolf Friedrichs in Schweden in einem eigenen Kapitel beschreibt.⁸⁴ Die Erkenntnisse sind also bereits seit einer Weile veröffentlicht im Zusammenhang mit den Stockholmer und den Hamburger Musikverhältnissen, unter einer Eutiner Überschrift ist dies bisher nicht aufbereitet und versammelt worden.⁸⁵ Die Verlagerung der Residenz von Eutin nach Oldenburg unter Herzog Peter Friedrich Ludwig ab 1785 und die Einsparung der Hofkapelle ist bekannt wie auch in diesem Zusammenhang das berufliche Schicksal Franz Anton von Webers, der vom Hofkapellmeister zum Stadtmusikus wurde und sich in seinen Möglichkeiten stark eingeschränkt fühlen musste und Eutin darauf verließ.⁸⁶

Gottorf und Friedrichsruh-Drage

Für das 17. Jahrhundert ist die Gottorfer Hofmusik in ihrer musikhistorischen Dimension vielfach dargestellt worden, doch nicht nur die bedeutende Hofkapelle fand 1702 mit dem Tode des Herzogs Friedrich IV. ein Ende, sondern Schloss Gottorf fand 1713 im Zuge des Großen Nordischen Krieges als Residenz der Gottorfer Fürstendynastie, die nach Kiel ausweichen musste, ein Ende und unterstand fortan dem dänischen König. Das Schloss wurde Amtssitz der königlichen Statthalter für die Herzogtümer. Markgraf Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulmbach (Statthalter 1730–1762) wie auch Landgraf Carl von Hessen (Statthalter 1768–1836) führten ihrer fürstlichen Herkunft und ihrer engen Verwandtschaft mit dem dänischen Königshaus entsprechend, ein glanzvolles Hofleben während

⁸² Die Kammerrechnungen sind nur anfänglich, die Kirchenbücher allerdings bereits vollständig ausgewertet.

⁸³ Neubacher 2012, S. 418 (zu v. d. Enden) u. S. 447 (zu Rabenalt).

⁸⁴ Karle 2002, S. 406 (zu v. d. Enden) u. S. 444 (zu Rabenalt) sowie S. 443–450 (zu der herzoglichen Kapelle, Kapitel: Hertig Adolf Fredriks furstliga kapell ca 1735–71).

⁸⁵ Für einen Zusammenhang würde neben den leicht zusammenstellenden Literaturquellen dann allerdings noch eine aufwendigere Eutiner Aktenrecherche fehlen.

⁸⁶ Vgl. Linnemann 1956, S. 174–175. – Viertel 1991, S. 50–58.

ihrer Statthalterschaft. Für den Markgrafen wurde das repräsentative Barockschloss Friedrichsruh-Drage bei Itzehoe gebaut, das nach seinem Tode und dem seiner Witwe allerdings schon bald wieder als bereits baufällig abgerissen wurde.

Eine interessante Musikbegebenheit auf Schloss Friedrichsruh-Drage aus entlegenerer Quelle ist 2021 vorgestellt worden von Florian Jungmann in einem Artikel über die »Anti-Maßonianische Societaet« des Markgrafen Friedrich Ernst.⁸⁷ Das dänische Königspaar Christian VI. und Sophie Magdalene, die eine Schwester des Markgrafen war, besuchte im Mai Friedrichsruh-Drage, und der König notiert in seinem Tagebuch für den 23. Mai dazu:

»den Nachmittag war Musiqv und wurde eine Cantate abgesungen.«⁸⁸

Jungmann bringt dann für den 23. Juni 1742 – das Königspaar ist wieder abgereist und die genannte Societät hält ihre Sitzung ab – ein erhellendes Zitat aus den Tagebüchern des Obersekretärs der Societät, Heinrich XII. Graf Reuß zu Schleiz (1744–1784), das die musikalische Autorschaft beleuchtet:

»Nach der Tafel wurde eine Cantate aufgeführt, wozu ich die Verse und Behrwald die Composition gemacht hat. Hernach fuhren die Herrschaft in Thiergarten und war ein solennes Scheibenschießen. [...] Abends war wieder bunte Reihe und Tafel-Music.«⁸⁹

Der Komponist dieser und wohl auch der einen Monat vorher aufgeführten Kantate ist demnach Johann Friedrich Berwald (1711–1789), der vom Markgrafen selbst in Kopenhagen als Hofmusikus angeworben und außerdem ab 1740 Schleswiger Stadtmusikant geworden war.⁹⁰ Die markgräflichen Schatullkasserechnungen sind zumindest in einem Restbestand erhalten in Apenrade, auch hier tauchen häufiger Zahlungen an Berwald auf.⁹¹ Am 26. Oktober 1747 quittiert Berwald etwa das Beziehen von Saiten für Bratsche und Violoncello (Abb. 4).⁹²

Wenn in dieser Quittung von »Ew: Hochfürstl. Durchl: Bratsche und Violoncello« die Rede ist, könnte man annehmen, dass der Markgraf selbst diese Instrumente spielte. Wir können das an dieser Stelle weder bestätigen noch ausschließen, wollen aber hier auf sein Flötenspiel hinweisen: Aus den Tagebüchern des genannten Grafen Heinrich von Reuß wird berichtet, dass der Markgraf sehr musikalisch sei und in Konzerten der Societät auch selbst Flöte gespielt habe, so etwa am 12. Juli 1741.⁹³ Der Markgraf residierte auch in Schloss Gottorf als seinem statthalterlichen Amtssitz, und auch hier sind musikalische Veranstaltungen nachgewiesen,⁹⁴ es sind also für eine genauere Betrachtung der Musiksituation in dieser Zeit beide Örtlichkeiten – Friedrichsruh-Drage und Gottorf – zu berücksichtigen.

⁸⁷ Jungmann 2021.

⁸⁸ Zit. nach Jungmann 2021, S. 176.

⁸⁹ Zit. nach Jungmann 2021, S. 182. – Kretschmer 1919, S. 93.

⁹⁰ Vgl. Kretschmer 1919, S. 93 (Kretschmer geht dabei von einer festen und wiederkehrend aufgeführten Kantate pro Loge aus). – Schwab 1969, S. 53–60.

⁹¹ Rigsarkivet Aabenraa, Den Kgl. Statholder i Hertugdømmerne Slesvig og Holsten, 1731–1841 Tillæg. (Eine genauere Auswertung müsste hier noch vorgenommen werden).

⁹² Rigsarkivet Aabenraa, Den Kgl. Statholder i Hertugdømmerne Slesvig og Holsten, 1731–1841 Tillæg, 1732–1773 Markgreve Fridrich Ernst af Brandenburgs chatolkasseregnskaber. Umschlag 2: Bilag 1732–1773, Beleg No. 58.

⁹³ Vgl. Kretschmer 1919, S. 98.

⁹⁴ Vgl. Pies 1970, S. 45–46. – Koudal 2007, S. 40.

zu d. für. Jøffr. für. Vl. versch. Dräfche und
Violoncello zu bezirzen, auf und auf, sind
ansonsten, an Præisen vor 2. Attrib.

Friedrichs-Ruhe
d. 26. Octobr.
1747.

J. Berwaldt.

Obige 2. Attrib. sind mir
von H. Cammerdiem richtig aus
bezahlet worden.

Abb. 4: Quittung Johann Friedrich Berwalds. Gemeinfrei. Rigsarkivet Aabenraa, Den Kgl. Statholder i Hertugdømmerne Slesvig og Holsten, 1731–1841 Tillæg, 1732–1773 Markgreve Fridrich Ernst af Brandenburgs chatolkasseregnskaber, Beleg No. 58.

Landgraf Carl von Hessen wurde 1768 Statthalter und ist hier insbesondere als Initiator des bedeutenden Schleswiger Hoftheaters zu nennen, das damit auch zum Kosmos der höfischen Musik dieses Jahrhunderts dazugehört.⁹⁵ Hingewiesen sei auf die Biographie des hier tätigen (Theater-) Musikdirektors, Komponisten, Schülers von Christoph Willibald Gluck, und späteren Flensburger Stadtmusikanten Carl Hanke,⁹⁶ der als Komponist etwa die Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung des dänischen Thronfolgers Frederik (VI.) mit der Landgrafen Tochter und nachmaligen Königin Marie 1790 in Louisenlund musikalisch ausgestaltet und Teile dieser Musik kurz darauf auch im Druck veröffentlicht hat.⁹⁷ Für die Zeit des Statthalters Carl von Hessen sind also Gottorf und Louisenlund die musikalisch bedeutsamen Ereignisorte, während die Kompositionen Hankes aus dieser Zeit eigentlich das höfische Musikleben der Region weitgehend alleinig repräsentieren, denn nur für Eutin kann ansonsten wohl noch von einem – stark reduzierten – öffentlichen Musikleben an einem Fürstenhof gesprochen werden.

⁹⁵ Vgl. Pies 1970, S. 49–84.

⁹⁶ Kellner 2002. – Kellner 2003.

⁹⁷ Hanke 1791a. – Hanke 1791b.

Vom Anfang und Ende der Hofkapellen

Eine gründliche Erforschung des jeweiligen Anfangs oder Endes einer Hofkapelle kann erst ihre jeweilige Bedeutung erhellern, indem sie die Motivationen zu ihrem Aufbau und auch die entsprechenden – ob persönlichen oder großpolitischen – Motivationen zu ihrer Auflösung offenlegt. Letztlich geht es bei der Auflösung der höfischen Musikformen am Ende des Jahrhunderts auch um die zu Beginn erwähnte Übernahme durch die Bürger der Residenzstädte und damit soziologisch gesehen um eine Neubestimmung von Musik und um eine – durch den Abriss einiger Schlösser ganz wörtlich zu verstehen – Neuverortung von Musik. Die Erforschung der zeitlichen ›Ränder‹ bringt aber die ganz praktische Schwierigkeit mit sich, den jeweils anschließenden Aktenberg anderer Überlieferungen mitzuberücksichtigen, so wie parallele Überlieferungen in getrennten Archivbeständen zu bearbeiten sind. Als Beispiel diene Kiel: Es gibt personelle Überhänge in den Kieler Kammerrechnungen (Abt. 8) aus der Gottorfer Zeit vor 1720 – sie müssen in den Gottorfer Rechnungen (Abt. 7) recherchiert werden –, es gibt außerdem die Reisen Kieler Musiker nach Petersburg – hier müssten Spuren in Petersburger Beständen gesucht werden –, und es gibt die Auflösungserscheinungen quasi hinein in das bürgerliche Kieler Milieu, die z.B. im Stadtarchiv erschlossen werden können. Für Plön wurde das Ende mit einer Wanderbewegung der Musiker nach Kopenhagen, für Eutin eine Mitnahme der Musiker durch den Herzog nach Stockholm skizziert – die Recherchen in weiteren Beständen können da meist nur begrenzt stattfinden. Für Eutin gilt es außerdem neben einer Aktenüberlieferung in Schweden die umfangreichen Bestände in Oldenburg zu berücksichtigen.⁹⁸

›Anfang und Ende‹ bleiben wohl jeweils etwas mehr im Dunkeln als die belegbare Kernzeit vor Ort. Auch ›Privatisierungen‹ wie in Glücksburg oder bei der Nutzung des Plöner Schlosses sind da einschränkende Phänomene, wie zu Glücksburg schon angemerkt wurde. Zum Ende der Hofkapellen ließen sich auf der anderen Seite natürlich grandiose Perspektiven anschließen, indem man z. B. bekannte Söhne von ehemaligen Hofmusikern versammeln könnte. Wir verzichten hier darauf, der Versuchung einer Aufzählung diverser Namen zu erliegen und erinnern nur an das schon genannte Eutiner Beispiel Carl Maria von Webers und seines Vaters Franz Anton mit den bereits genannten Tätigkeitsverschiebungen.

Synergetische Biographik: Höfe – Reisen – Familien – Ämter

Mehrere Synergie-Effekte für die Forschung sind bereits deutlich geworden in den bisherigen Beispielen, die Perspektiven sollen hier – mehr inspirierend als systematisch gedacht – nochmals aufgezeigt werden, um den etwas hochtrabenden Begriff der ›synergetischen Biographik‹ – der spontan entstanden ist und auch nur so verstanden sein sollte – zu beleben. Es ergeben sich vielfältige Funde gerade durch die gemeinsame Erkundung unterschiedlicher Quellenbestände, z.B. der Kammerrechnungen und der Kirchenbücher. Auch können einige Biographien bzw. Identitäten von Musikern nur geklärt werden, indem ihre Reiseroute durch verschiedene Höfe ergründet wird. Die Identitätsfrage meint ja immerhin zunächst auch die Frage, ob es sich denn um eine oder um mehrere Personen eines Namens handelt.

⁹⁸ Die Oldenburger Akten behandeln teilweise sehr lokale Gegebenheiten, z.B. zu den Organisten im Ostholsteinischen. Niedersächsisches Staatsarchiv Oldenburg, Best. 30 Kabinettregistratur Lübeck, Zeit: 1561–1883 (1904–1930). Die schwedischen Quellen sind glücklicherweise durch Gunhild Karle sehr gründlich bearbeitet worden.

An mancher Stelle erscheint ein Musiker nur in dürrer Nachnamensnennung, wird aber über die Quellen der Nachbarresidenz viel ausführlicher fassbar. Die Biographien bekommen auch dadurch eine größere Bedeutung, dass Musikalien und auch lebensvolle Berichte zu Konzerten etc. relativ selten auftauchen. Die Biographien wiederum sind Phänomene der Vernetzung, d. h. entstehen für die Forschung auch wiederum nur durch die vernetzte Betrachtung, also etwa in der Ergründung aller Residenzen einer Region oder überregionaler Netzwerke.

Das Personalkarussel hat sich ständig gedreht im Lande, so dass Christian Andreas Rezel wie auch sein Schwager Leopold August Abel beide nicht nur in Glücksburg, sondern auch (nicht gleichzeitig) in Plön musiziert haben, um sich dort mit ihrer Kunst vorzustellen.⁹⁹ Bei Rezel war das nachweislich eine Bewerbung dort.¹⁰⁰ Bei Abel wäre der bloße Nachname, wie er in den Plöner Quellen auftaucht, nicht auflösbar ohne die Kenntnis der Zusammenhänge mit Glücksburg. Umgekehrt haben der Plöner Gottfried Eusebius Nauert wie auch der Eutiner Johann Heinrich Hesse an den Feierlichkeiten 1755 in Kiel mitgewirkt als Aushilfen.¹⁰¹ Für den in Eutin ortsfest angestellten Hesse war das eine biographische Episode, für Nauerts nach wie vor teilweise im Dunkeln liegende Biographie ist es allerdings ein wichtiger Erkenntnisbaustein, der nur über die Kieler – nicht über die Plöner – Quellen zu finden ist.

Des Weiteren sind Familienerforschungen ein wichtiger Aspekt. Das Thema ist aus der Bachforschung mit hellen und mit dunklen Seiten bekannt, als Hilfswissenschaft ist die Genealogie allerdings von unbestreitbarer Unverzichtbarkeit. Als Beispiel sei hier ein weiteres Mal auf Christian Andreas Rezel verwiesen, denn hier war das Knäuel der mehreren Brüder einer Familie nur durch das Studium der Taufeinträge, d. h. sogar erst einmal eine Recherche zu den Wirkungsorten des Vaters zu entwirren, bevor die erhaltenen Kompositionen in einem Werkverzeichnis zuzuordnen waren.¹⁰² Für die Familie Palschau ist entsprechendes oben dargestellt worden, manche Verwirrung kann sich da in einigen Quellen in Bezug auf Vater und Sohn finden. Ein weiteres Beispiel stellt die Familie Wandeler dar, Hoftrompeter bzw. Waldhornisten an den Höfen Gottorf, Glücksburg und Plön. Es sind hauptsächlich drei hier relevante Personen zu nennen, deren Biographie in sehr knapper Form skizziert sei. Vater Daniel Frantz Wandeler war hochfürstlich-gottorfischer Hoftrompeter und quittierte noch 1721 im schon unter dänischer Herrschaft stehenden Schleswig – allein das ist ein sehr bemerkenswerter Sachverhalt.¹⁰³ Zwei Söhne, Hinrich und Christian Ludwig, sind als Trompeter in Glücksburg nachzuweisen und wurden dort 1729/30 beabschiedet.¹⁰⁴ In den Plöner Quellen tauchen sie bald darauf wiederum auf: Hinrich Wandeler quittierte in Plön bis 1740 mit seinem Bruder Christian Ludwig zusammen die Zahlungen,¹⁰⁵ dann nach Dimittierung seines Bruders mit dessen Nachfolger, dem schon erwähnten Johann Ephraim Martini, und erscheint 1744 als beabschiedet.¹⁰⁶

⁹⁹ Vgl. Lassen 2020, S. 263–264.

¹⁰⁰ Vgl. Lassen 2023.

¹⁰¹ Vgl. Gersdorff 1912, S. 267–269. – Lassen 2020, S. 267–268.

¹⁰² Vgl. Lassen 2023.

¹⁰³ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 8.2, Nr. 1479: Beilagen zur Kammerrechnung 1721. Besoldungen. Beleg No. 53 (»Daniel Frantz Wandeler, Hochfürstl: Trompeter, Schleßwig d 3 July 1721«).

¹⁰⁴ Rigsarkivet København, De Sønderjyske Fyrstekraber Sønderborg, Hertuger af Glücksburg. B. Korrespondance og administration. 44. 1728–1730 Ekspeditionsprotokol. Decreta, Confirmationes, Quittungen, Vocationes, Bestallungen und Abschiede. pag. 59, opsl. 33: <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17291342#215821,41378592> (29.7.2023).

¹⁰⁵ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abteilung 20 Herzöge von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Plön, Nr. 1162 (1739), pag. 27; Nr. 1828 (Beilagen 1739), IX.Besoldungen, No.21; Nr. 1164 (1740), pag. 26.

¹⁰⁶ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abteilung 20 Herzöge von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Plön, Nr. 1166 (1741), pag. 29; Nr. 1168 (1742), pag. 28; Nr. 1170 (1743), pag. 32; Nr. 1172 (1744), pag. 28.

Ein Sterbeeintrag 1746 in Plön bezieht sich offenbar auf Christian Ludwig.¹⁰⁷ Damit erstrecken sich die Quellen zu dieser Musikerfamilie über drei Residenzen.

Wir wollen als letzten Aspekt die musikalischen Ämter thematisieren: Hofmusiker können gleichzeitig Organisten gewesen sein (Hesse in Eutin, Sievers in Kiel, die frühen Glücksburger Hofkapellmeister) oder außer Instrumentalisten auch Sänger (Hesse, Rezel, Melschede), und einige Male begegnet die Kombination aus Hofmusiker und Stadtmusikant – simultan oder sukzessive. Berwald war Stadtmusikant in Schleswig, also für den gesamten städtischen Musikbetrieb zuständig, und außerdem Hofmusikus (und quasi Hofkomponist) im Dienste des Statthalters. Appel als Rendsburger Stadtmusikus komponierte für den Plöner Hof. Carl Hanke war zunächst Musikdirektor am Schleswiger Hoftheater und dann Flensburger Stadtmusikus, Franz Anton von Weber ebenfalls in dieser Reihenfolge erst Hofkapellmeister, dann Stadtmusikant. Hier ist es eine große Hilfe, dass die Stadtmusikanten der Herzogtümer bereits gründlicher untersucht worden sind.¹⁰⁸ Die pädagogische Bedeutung des musikalischen Personals als Musiklehrer sowohl für die fürstlichen Familien als auch für die Residenzorte und damit für das bürgerliche Musikleben wäre eine wichtige Perspektive zu weiterer Untersuchung unter den vielen möglichen.

Solche biographischen Studien und Einzelfallrecherchen sind nötige Voraussetzung zur Schaffung eines Gesamtbildes der Musiksituation. Dies gilt natürlich auch für eine Erforschung unter einer Perspektive wie der Migrationsforschung¹⁰⁹ oder für andere soziologische Fragestellungen. Der Verfasser kann seinen Enthusiasmus hier nicht verhehlen und gesteht die Recherche zahlloser solcher Einzelfälle mit dem fernen Ziel einer Musikerprosopographie für das 18. und 19. Jahrhundert.

Ausblick

Die hier gegebene Darstellung als Überblick erscheint insofern etwas problematisch, weil die bisherigen Veröffentlichungen nur Einzelaspekte herausgreifen konnten und zusammenhängende Darstellungen bisher noch gar nicht existieren. Für solche gründlicheren Darstellungen ist aber eine große Fülle an Quellenmaterial zu berücksichtigen und auch nachzuweisen, was den Aufwand erheblich macht. Oder anders und etwas salopp ausgedrückt: Der Verfasser ist nach ausgiebigen Quellenstudien begeistert vom reichen personellen Beziehungsgeflecht der Fürstenhöfe des Nordens, auch in Verflechtung mit sämtlichen umliegenden Höfen, dies lässt sich aber ohne eine ›Materialschlacht‹, d. h. akribische Quellenauswertung, wohl kaum sinnvoll wissenschaftlich darstellen. Daher dienen auch in diesem Artikel wiederum nur Bruchstücke zur vorläufigen Charakterisierung eines zukünftigen, geschlosseneren Bildes.

Konkret erreichbar mit nahezu abgeschlossenen Vorarbeiten sind die Vorhaben des Verfassers zu einer Publikation zum Glücksburger Musikleben im 18. Jahrhundert sowie zur Hofmusik Herzog Carl Friedrichs im Zeitraum 1719–1727 in Petersburg und Kiel.

Außerdem besteht ein Plan in die andere Richtung, weg von den Aktenrecherchen hin zur Musik selbst. Es ist der Plan, unter dem Titel *Edition Cimbria sonet* eine Notenedition zu starten, die den

¹⁰⁷ Kirchenkreisarchiv Plön-Segeberg Kirchenbuch Taufen/Bestattungen 1688–1800 (Buch 1.7); pag. 73. Es sind damit nur einige wenige Nachweise zur Biographie der Wandeler-Brüder hier angegeben.

¹⁰⁸ Soll 2006.

¹⁰⁹ Vgl. Silke Leopold 2013. – Gratzer/Grosch 2018.

Zeitraum 1750–1850 umfassen soll, geplant und für die Herausgabe teilweise fertiggestellt sind dort aus dem Bereich der hier beschriebenen höfischen Musik des 18. Jahrhunderts die Klaviersonaten von Appel und Hägemann. Die Lieder Nauerts sind ebenfalls bereits im Fokus von Editionsbestrebungen und sollen in einem eigenen Rahmen herausgegeben werden. Diese Pläne sind bereits weiter gediehen und relativ konkret ausgearbeitet. Wünschenswert erscheint als weiteres, aber wohl ferneres Ziel auch ein Komponistenlexikon für Schleswig-Holstein, dem durch die hier umrissene Hofmusikforschung reiches Material zufließen könnte. Ein solches Kompendium würde aber sicherlich extensiver wie intensiver Anstrengungen mehrerer Beteiligter unterschiedlicher Expertise bedürfen.

Abstract

The state of research is very different for court music at the various Schleswig-Holstein princely (ducal) courts in the 18th century. As a result of contacts with Telemann, music at the Plön court has been dealt with more thoroughly, while only smaller works exist for the courts in Eutin and Kiel for the 18th century. To date, however, there is no literature available on musical life at the courts in Glücksburg and Friedrichsruh-Drage. The circumstances and source situations at the various courts differ significantly. The importance of individual biographical studies as preliminary work for the presentation of the respective courtly overall picture as well as the synergy effects of the joint research of the princely (ducal) courts in Schleswig-Holstein are emphasized. New findings are presented, e.g. on the biographies of the Glücksburg court music director and composer Christian Andreas Rezel (1713–1792), the Plön court musician and composer Gottfried Eusebius Nauert (1721–1800), and the family of the Glücksburg court musician Peter Jacob Palschau († 1793).

Literatur

- Belotti, Michael (Theodora Holm): Johann Nicolaus Hanff, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 8 Gri-Hil, Kassel 2002, Sp. 646–647.
- Brandenburg, Irene: Filippo Finazzi, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 6, Kassel 2001, Sp. 1169–1170.
- Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel: Verzeichniß Musikalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...], Erste Ausgabe, Leipzig 1761, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001501900000000>.
- Brusniak, Friedhelm: Gottfried Eusebius Nauert (1721–1800). Spuren suche zu Leben und Werk eines Plöner Hofmusikers, in: *Jahrbuch für Heimatkunde Plön* 50 (2020), S. 249–259.
- Eberl, Kathrin: Gottfried Kirchhoff, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 10, Kassel 2003, Sp. 150–152.
- Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, Bd. 8, Leipzig 1903.
- Gersdorff, Wolfgang von: Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp, (Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 27/28), Kiel 1912.
- Glauchen, Johann Georg/Alsen, Anthon: Glücksburgische Jammer-Klage über den Hochseligen Abschied Des weyland Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, HERRN PHILIPPI ERNESTI, Erben zu Norwegen, Herzogen zu Schleßwig, Hollstein, Stormarn und der Ditzmarschen, Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst, &c. &c. &c. Als Se. Hoch-Fürstl. Durchl. am Novembr. Ann. 1729. die Irdische Glücksburg mit der Himmlischen verwechselt hat-

- te, und Dero entseelter Körper am Januarii Ann. 1730. in Sein Hoch-Fürstl. Erb-Begräbniß eingesetzt wurde, in einer Trauer-CANTATA wehmüthig fürgestellet von JOH. GEORGE GLAUCHEN und in die Music gesetzet von ANTHON ALSEN. o.O., o.J. [1730]. Stadtarchiv Flensburg (D-FLa), XIII Bü – Archivbücherei. Sign. 2234 S18. Gelegentheitsgedichte und Reden, S18, G-J.
- Gramberg, Gerhard Anton: Etwas zur Geschichte der Musik in Oldenburg, in: Blätter vermischt Inhalts Bd. 6, Oldenburg 1797, S. 203–225.
- Gratzer, Wolfgang/Grosch, Nils (Hg.): Musik und Migration, Münster 2018.
- Gudewill, Kurt: Vom Kieler Musikleben zur Zeit der letzten Gottorfer Herzöge (1659–1773), in: Junges Kammerorchester Kiel 1952–1957, hg. vom Jungen Kammerorchester Kiel e.V., Kiel 1957, S. 17–21.
- Haffner, Johann Ulrich: Oeuvres Melees contenant VI. Sonates Pour Le Clavessin de tant de plus celebres Compositeurs, rangés en ordre alphabetique. Au depens de Jean Ulric Haffner, Nürnberg [1757].
- Hanke, Karl: Gesänge und Lieder welche bei Gelegenheit des Hohen Vermählungs-Festes Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen Friederich mit Ihro Königl. Hoheit der Kronprinzessin Maria Sophia Friederica aufgeföhret worden. In Musik gesetzt von Karl Hanke. Der Gesänge für Kenner und Liebhaber Dritter Theil, Hamburg 1791. [= Hanke 1791a]
- Hanke, Karl: Gesänge und Lieder welche bei Gelegenheit des Hohen Vermählungs-Festes Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen Friederich mit Ihr Königl. Hoheit der Kronprinzessin Maria Sophia Friederica aufgeföhret worden. In Musik gesetzt von Karl Hanke. Der Gesänge für Kenner und Liebhaber Vierter Theil, Hamburg 1791. [= Hanke 1791b]
- Heydemann, Nadine: Das Musikleben am Plöner Hof in der Zeit Herzog Friedrich Carls, in: Nordelbingen 62 (1993), S. 53–81.
- Heydemann, Nadine: Adolph Carl Kunzen (1720–1781) und seine Erfahrungen am Schweriner Hof, in: Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800, hg. v. Joachim Kremer und Heinrich W. Schwab, Neumünster 2018, S. 45–58.
- Holm, Theodora: Hesse, Johann Heinrich, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 8 (2002), Sp. 1482–1483.
- Jungmann, Florian: Die »Anti-Maßonianische Societaet« des Statthalters Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulmbach (1703–1762), in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 146 (2021), S. 165–194.
- Karle, Gunhild: Kungl. Hovmusiken i Stockholm och dess utövare 1697–1771, Uppsala 2002.
- Kellner, Cornelius: Carl Hanke, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 8 Gri-Hil, Kassel 2002, Sp. 649–650.
- Kellner, Cornelius: Carl Hanke (1749–1803). Ein böhmischer Musiker in Hamburg, Schleswig und Flensburg, in: Nordelbingen 72 (2003), S. 7–54.
- Kindermann, Jürgen: Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Die Musikalien der Kreisbibliothek Eutin und der Bibliothek des Mariengymnasiums Jever, Bd. 4,1 [= Heft 19], Kassel 1985.
- Koudal, Jens Henrik: Grev Rabens Dagbog. Hverdagsliv i et adeligt miljø i 1700-tallet, Odense 2007.
- Kremer, Joachim: Telemanns Beziehungen zum Plöner Hof unter Herzog Friedrich Carl (1729–1761), in: Telemann-Beiträge, Abhandlungen und Berichte 3. Folge (Magdeburger Telemann-Studien XV), Oschersleben 1997, S. 29–63.
- Kretschmer, Ernst Paul: Die Antimassonianische Sozietät und die Logen Heinrichs XII. Reuß-Schleiz, Hamburg 1919, https://www.freimaurermuseum.de/wp-content/uploads/Kretschmer-1919-AMS_1.pdf (1.9.2023).
- Lassen, Matthias: Der Kieler Hoforganist Gerhard Rudolph Albrecht Sievers – ein bislang unbekannter Schüler »des berühmten Herrn Capellmeister Bach«, in: Bach-Jahrbuch 106 (2019), S. 83–92. [= Lassen 2019a]
- Lassen, Matthias: Telemanns bisher unbekannte Serenata »Das neu belebte Rüland« (1742) für den Kieler Hof, in: Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft e.V. 33 (2019), S. 34–52. [= Lassen 2019b]
- Lassen, Matthias: Gottfried Eusebius Nauert am Plöner Hof, in: Jahrbuch für Heimatkunde Plön 50 (2020), S. 260–270. [= Lassen 2020]
- Lassen, Matthias: Der Glücksburger Hofkapellmeister Christian Andreas Rezel (1713–1792) und seine Brüder. Ein Beitrag zur höfischen Musikkultur Norddeutschlands im 18. Jahrhundert, hg. v. Burkard Rosenberger, Universitäts- und Landesbibliothek Münster (Edition Papier.Klänge), Druck in Vorbereitung. [= Lassen 2023]
- Leopold, Silke: Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen, in: Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte, hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold (Analecta musicologica 49), Kassel 2013, S. 30–39.
- Linnemann, Georg: Musikgeschichte der Stadt Oldenburg, Oldenburg 1956.
- Maul, Michael: Förtisch, Johann Philipp, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 6, Kassel 2001, Sp. 1516–1520.
- Müller [von Asow], Erich H.: Angelo und Pietro Mingotti: ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert, Dresden 1917.
- Münster, Reinhold: Höfische Anakreontik in Plön, in: Jahrbuch für Heimatkunde Plön 50 (2020), S. 271–287.
- Nauert, Gottfried Eusebius: Oden und Lieder Zum Singen bey dem Clavier. Erster Theil, Nürnberg 1758, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00139538>.
- Neubacher, Jürgen: Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767) Magdeburger Telemann-Studien XX), Hildesheim 2012.
- Norris, Geoffrey, rev./Koch, Klaus-Peter: Art. Johann Gottfried Wilhelm Palschau, in: NGroveD² 19 (2001), S. 18, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.artic-le.20787>.
- Pies, Eike: Das Theater in Schleswig 1618–1839, Kiel 1970.

- Reimer, Hans H.: Adolf Semler (1825–1899) – Ein Glückstädter mit Familiengeschichte in Schleswig-Holstein und Südtirol, in: Vorträge der Detlefsen-Gesellschaft 17, hg. v. Christian Boldt, Norderstedt 2015, S. 139–174.
- [Rezel, Christian Andreas:] Glücksburgische Trauer-Klage
| über das | Absterben | des weiland | Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, | Herrn Friederich, | Erben zu Norwegen, | Herzogen zu Schleswig, Holstein, Stormarn und | der Dithmarschen, Grafen zu Oldenburg und | Delmenhorst ec. ec. | Als | Se. Hochfürstl. Durchl. | am 10ten November Anno 1766. | die irdische Glücksburg mit der himmlischen verwechselt hatte [...], Flensburg 1767.
- [Rezel, Christian Andreas:] Die | in Freude verwandelte
Sehnsucht | eine Serenade | bey dem frohen Einzuge | des
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, | Herrn Friderich
Hinrich | Wilhelm [...] aufgeführt, Flensburg 1769.
- Rosenberg, Burkard/Schäfer, Harald; Retzel, Anton: La pastorella al prato. Arie der Lena aus dem 2. Akt von »Il filosofo di campagna«, hg. v. Burkard Rosenberg und Harald Schäfer (Edition Papier.Klänge 28), Münster 2018, <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-27139531542>.
- Schwab, Heinrich W.: Johann Friedrich Berwald sen., in: Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte 14 (1969), S. 53–60.
- Schwab, Heinrich W.: Schleswig-Holstein-Gottorfs Herzöge und die Musik, in: Die Gottorfer auf dem Weg zum Zarenthron: russisch-gottorfsche Verbindungen im 18. Jahrhundert; eine russisch-schleswig-holsteinische Archiv-
ausstellung im Landesarchiv Schleswig-Holstein, hg. v. Michail Lukitschev und Reimer Witt, Schleswig 1997, S. 149–152.
- Seebach, Carl: Das Kieler Schloß, Neumünster 1965.
- Seebach, Carl: Schloß Glücksburg, Neumünster 1979.
- Soll, Mirko: Verrechtlichte Musik: Die Stadtmusikanten der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Eine Untersuchung aufgrund archivalischer Quellen (Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte 5), Münster 2006.
- Steenbeck, Alexander: Martin Karl-Wagner hat einen Notenschatz gehoben, in: Schleswig-Holsteinische Landeszeitung (6.9.2019), <https://www.shz.de/lokales/eutin-ostholstein/artikel/martin-karl-wagner-hat-einen-notenschatz-gehoben-41775344> (1.9.2023).
- Thrane, Carl: Fra Hofviolinernes Tid, Copenhagen 1908.
- Viertel, Matthias: Die Musik am Eutiner Hof – Von der Reformation zur Revolution (Eutiner Bibliotheks-Hefte 4), Eutin 1991.
- Viertel, Matthias: Die Geburt der Kirchenkantate aus dem Geist der Oper: Wie ein Justizrat aus Eutin Musikgeschichte schrieb, in: Eutin im Barock. Kunst und Kultur am fürstbischoflichen Hof des 17. Jahrhunderts, hg. v. Oliver Auge und Anke Scharrenberg (Eutiner Forschungen 16), Kiel 2021, S.227–255, <https://doi.org/10.5771/9783529098000>.
- Wollny, Peter: Nachbemerkung zum Beitrag von Matthias Lassen, in: Bach-Jahrbuch 106 (2019), S. 93–98.

Autor

Matthias Lassen M.A.

Studienrat, Musiker und Musikforscher. In der künstlerischen Leitung des Lübecker Vereins ›Neue Musik im Ostseeraum e.V.‹ bildete die zeitgenössische Musik Nordeuropas den Schwerpunkt seiner musikalischen Tätigkeit, als Musikforscher widmet er sich der Edition schleswig-holsteinischer Musik und der Erforschung des schleswig-holsteinischen Musiklebens.

E-Mail: m.lassen@gymnasium-wentorf.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

MATTHIAS KIRSCH

Johann Christian Kittels *Choralbuch für Schleswig-Holstein*

Einige Bemerkungen zu den *Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen* von 1803

Johann Christian Kittel (1732–1809) gilt als einer der letzten Schüler Johann Sebastian Bachs. Er wurde überdies alt genug, um das aus dieser Bach-Schülerschaft herrührende Interesse an seiner Person (gespeist aus der sich langsam etablierenden allgemeinen Bach-Begeisterung um 1800) wahrzunehmen und für seine Zwecke einzusetzen. Dass es Kittel gelang, die geistliche und weltliche Obrigkeit des dänischen Gesamtstaats für seine Kunst zu interessieren, indem er ihr ein Choralbuch auf die Melodien der schleswig-holsteinischen Kirchengesänge anbot, ist zwar fester Bestandteil der Kittel-Biographik, und ohne die Lehre beim Vater des großen Hamburger Bachs (Carl Philipp Emanuel Bach rangierte damals vom Bekanntheitsgrad her noch deutlich über seinem Vater) hätte Kittel wohl kaum sein Choralbuch für Schleswig-Holstein durchsetzen können. Wie genau aber die damit verbundenen Vorgänge abliefen, und was es mit Kittels etwas dubiosem Aufenthalt in Altona 1800/01 auf sich hatte, war bislang nur in Umrissen nachvollziehbar. Mit diesem Text sollen neue Bausteine zu einer hoffentlich weiter ausbaubaren ›Erzählung‹ geliefert werden, die Kittels Choralbuch zum Gegenstand hat. Dafür bieten sich eine Reihe neuer Erkenntnisse an, durch die das Wissen um mehrere übergeordnete Themen (etwa den Kirchengesang und die Entstehungs- und Druckgeschichte umfangreicher Sammlungen von Kompositionen) bereichert wird.

Dokumente zum Choralbuchwesen im Schleswig-Holsteinischen Landesarchiv

Zur Geschichte der *Vierstimmigen Choräle mit Vorspielen* von Johann Christian Kittel¹ sind zahlreiche Dokumente überliefert, die bislang kaum ausgewertet wurden. So enthalten mindestens drei Bestände

¹ Der vollständige Originaldruck der *Vierstimmigen Choräle* ist inzwischen in mehreren vollständigen Scans leicht zugänglich, so etwa durch die Bayerische Staatsbibliothek (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV007823077> [16.6.2023]). – Zur ersten vollständigen Neuausgabe der *Vierstimmigen Choräle* vgl. Kirsch 2021.

im Schleswig-Holsteinischen Landesarchiv Informationen zu den Choralbüchern der Herzogtümer.² Während ein kleinerer Teil kirchenarchivalischer Herkunft ist und die administrativen Vorgänge bei der »Einführung« der *Vierstimmigen Choräle* dokumentiert,³ bringt ein umfangreicherer Bestand Schriftstücke zu Liefer- und Bezugsbedingungen sowie zur konkreten Verteilung der Bücher im Land.⁴ Schließlich enthält ein ähnlich gegliederter Bestand ebenfalls größeren Umfangs Dokumente der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen zu genau jenen Choralbüchern, die schon Carl von Winterfeld als Gruppe betrachtete,⁵ nämlich zu den Büchern von Johann Balthasar Rein, Johann Christian Kittel und Georg Christian Apel.⁶ Darin befindet sich aber auch ein ziemlich umfangreiches Konvolut mit der Korrespondenz über ein Choralbuch des dänischen Musikers Niels Schiörring (1743–1798). Kurz nach der Einführung des *Cramerschen Gesangbuchs* 1780 hatte Schiörring mit der Arbeit an einem darauf angepassten Choralbuch begonnen,⁷ das dann allerdings von der Kirchenleitung eigenmächtig durch eine schließlich anonym publizierte Sammlung des Schleswiger Domorganisten Bendix Friedrich Zinck (1743–1801) ersetzt wurde,⁸ was wiederum Schiörring zu letzten Endes vergeblichen Protesten bei den zuständigen Stellen veranlasste.⁹ Gerade dieser Vorgang, in der Literatur mehrfach diskutiert und dort auch als »Choralbuchstreit« bekannt, ist für die Verbreitung der *Vierstimmigen Choräle* Kittels von einiger Bedeutung: Die Arbeit des Schleswiger Organisten Zinck galt den Zeitgenossen trotz seines anonymen Erscheinens als das »Schiörringsche Choralbuch«, was bis heute für einige Verwirrung sorgt.¹⁰

Bei Durchsicht des Konvoluts Zinck/Schiörring fanden sich die irrtümlich dort eingelegten Notenbeilagen zu Kittels erstem Gesuch um die Gewährung eines Privilegs für seine *Vierstimmigen Choräle*. Mit diesen Arbeitsproben Kittels rundet sich die Überlieferung ab und flankiert ganz im Sinne des »Supplicanten« Kittel auch den heutigen Blick auf das gesamte Vorhaben: Kittel verließ sich nicht bloß auf seinen guten Ruf als Musiker, sondern wollte diesen offenbar durch geeignete Arbeitsproben untermauern. Ob diese Arbeitsproben bislang noch unbekannte Kompositionen Kittels enthalten, müsste eine breiter angelegte Untersuchung des nach wie vor unübersichtlichen Bestands an choralgebundener Orgelmusik Kittels zeigen. Zumindest zwei in Schleswig überlieferte

² Im Folgenden bezeichnet der Ausdruck ›Herzogtümer‹ immer die beiden Landschaften Schleswig und Holstein, von denen letztere erst 1773 durch den Vertrag von Zarskoje-Selo in den dänischen Gesamtstaat integriert wurde. Kittel überschritt also mit seiner Reise nach Altona (dazu unten mehr) die Grenzen des Alten Reichs und gelangte ins Königreich Dänemark.

³ Dies ist der Bestand im Landesarchiv Schleswig-Holstein (im Folgenden LASH), Abt. 11, Nr. 3571.

⁴ Im Zusammenhang mit Kittels *Vierstimmigen Chorälen* ist hier vor allem die Korrespondenz des Verlegers Johann Friedrich Hammerich mit dem Oberkonsistorium von Interesse. Vgl. dazu LASH, Abt. 19, Nr. 1110.

⁵ Vgl. dazu von Winterfeld 1850, S. 316–370.

⁶ Dieser Bestand LASH, Abt. 65.2, Nr. 421.I ist unter rein musikgeschichtlichem Gesichtspunkt am ergiebigsten.

⁷ Der Kieler Professor für Theologie Johann Andreas Cramer (1723–1788) hatte dieses erste Gesangbuch für die deutschsprachigen Gemeinden im dänischen Gesamtstaat nach 1773 über mehrere Jahre hinweg ausgearbeitet. Sein Gesangbuch blieb bis weit ins 19. Jahrhundert im Gebrauch und erfuhr in dieser Zeit nur geringfügige Umarbeitungen.

⁸ Tatsächlich diskutierte Carl von Winterfeld auch das Choralbuch Zincks an gleicher Stelle, allerdings nur knapp und mit negativem Urteil. Vgl. dazu von Winterfeld 1850, S. 370 f.

⁹ Die erste breite Darstellung dieser Vorgänge findet sich schon bei Busch 1957, S. 159.

¹⁰ Vgl. z.B. Küster 2015 [2014], S. 6, Anm. 1. Liest man den Text des königlichen Rescripts in der Choralbuchsache genau, so bestand – anders als bei Küster dargestellt – keine »Ersetzungsbeziehung« zwischen Zinck/Schiörring und Kittel: Im einschlägigen Dokument ist vielmehr die Rede davon, dass »jede mit einer Orgel versehene Kirche, neben [Hervorhebung M. K.] dem eingeführten und bisher gebrauchten Schiörringschen Choralbuche, sich auch das jetzt vom Organisten Kittel herauskommende Werk« (vgl. LASH, Abt. 11, Nr. 3571) anschaffen sollte.

Choralvorspiele lassen sich momentan nicht anhand der vorliegenden Literatur identifizieren und könnten deshalb unikat (und überdies autograph) sein.¹¹

Die Schriftdokumente der Schleswiger Choralbuchdokumentation bieten zunächst ein kaum geordnetes Bild, da das erhaltene Material offenbar noch weitgehend in der administrativ bedingten Einlage-Anordnung der beschriebenen Bögen vorliegt. Die Überlieferung der Vorgänge an diesem Ort ist trotz aller Reichhaltigkeit (hier sind es über vierzig Seiten Text, die Arbeitsproben nicht eingerechnet) zwangsläufig lückenhaft, da wesentliche Informationen z.T. in den ausgehenden Briefen der königlichen Behörde enthalten gewesen sein dürften. Die Gegenbriefe der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen an Kittel, weitere Schreiben der Waisenhausdirektion in Schleswig sowie der mit dem Vorgang befassten Stellen der Kirchenleitung müssen bis auf weiteres als verschollen gelten. Dennoch zeichnet sich ein plausibles Bild des gesamten Vorgangs ab.¹² Kittel wandte sich demnach Ende Januar 1801 von Altona aus an den dänischen König (bzw. an die Deutsche Kanzlei in Kopenhagen) und stellte seinen Plan eines Choralbuchs für die Kirchengesänge der Herzogtümer vor [1].¹³ Ein Gutachten über seine Person und die Zweckmäßigkeit seines Vorhabens [2] lag bei (datiert auf den 27. Januar 1801). Eine erste Antwort [3] auf dieses Gesuch (verschollen, datierbar auf den 26. Februar 1801) erwähnt Kittel in seinem zweiten ausführlichen Schreiben vom 3. März 1801 nach Kopenhagen [4], in dem er die aktuellen Choralbücher der Herzogtümer kritisiert und noch einmal für sein Anliegen wirbt. Am 10. März 1801 wandten sich die *pia corpora*, ein Zusammenschluss mehrerer wohltätiger Einrichtungen in den Herzogtümern unter Führung der Schleswiger Waisenhausdirektion an die Deutsche Kanzlei [5] und nahmen gegen Kittels Plan Stellung, da sie um den Absatz der bei ihnen noch vorrätigen Exemplare des Zinck/Schiörringschen Choralbuchs fürchteten, dessen Druck und Verlag sie übernommen hatten. Offenbar meldete sich aber schon 14 Tage später als Kittels Fürsprecher der Schleswiger Superintendent Jacob Georg Christian Adler (1756–1834) mit einem Brief vom 24. März 1801 zu Wort [6], in dem er Kittels Plan mit konkreten Vorschlägen für einen Interessenausgleich nachdrücklich unterstützte: Der König möge die *pia corpora* mit 200 Rthl. abfinden, Kittel das erbetene Privileg erteilen und zugleich den Kirchen im Land Kittels neues Choralbuch zur Anschaffung nahelegen, sofern dort jeweils eine Orgel vorhanden wäre. In der Zwischenzeit griff Kittel selbst am 27. März 1801 noch einmal mit einem dritten Schreiben [7] in den Vorgang ein und erläuterte, dass die Verfahrensvorschläge der *pia corpora* für ihn unannehmbar seien. Weitere Fürsprache fand Kittels Plan in einem drei Wochen später datierten Schreiben des Schleswiger Oberkonsistoriums auf Gottorf [8], das noch einmal auf die Vorschläge des Superintendenten Adler als gangbares Verfahren Bezug nahm. Ein ebenso knappes wie offenbar wirkungsvolles Schriftstück [9] stellt schließlich die kurze Bitte um eine zügige Entscheidung dar, mit der Georg Christian Adler (1724–1804, der Vater des genannten Schleswiger Superintendenten), Kirchenprobst und Pastor an St. Trinitatis in Altona, sich am 28. April 1801 direkt an die Deutsche Kanzlei in Kopenhagen wandte, um Kittels Sache zu befördern. Adler d.Ä. wies darauf hin, dass Kittel sich eine zeit-

¹¹ Für die Bestimmung des Schleswiger Notenfundes als Kittel-Autograph sei Herrn Peter Wollny vom Bach-Archiv Leipzig herzlich gedankt. Eine vollständige Umschrift der Kittelschen Arbeitsproben ist über die Website des Musikwissenschaftlichen Instituts der CAU Kiel zugänglich.

¹² Die folgenden Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich auf die unten gegebene Tabelle 1.

¹³ Die Veröffentlichung eines Choralbuchs scheint bis auf weiteres also Kittels eigener Plan gewesen zu sein. Die Vorstellung aber, Kittels Vierstimmige Choräle könnten von Kopenhagen aus oder sogar direkt vom dänischen König (hier König Christian VII., 1749–1808) in Auftrag gegeben worden sein, mag vom königlichen Privileg des Drucks und dessen Widmung an den Kronprinzen, den späteren König Frederik VI. (1768–1839) inspiriert worden sein. Eine solche »Auftrags-These« findet sich mehrfach auch in neuerer Literatur: Vgl. dazu etwa Kube 2004, S. 238. – Küster 2008, S. 3.

nahe Entscheidung in der Sache wünsche, denn der Organist habe »nun aus Erfurth die Nachricht erhalten, daß er innerhalb 14 Tagen mögte zurück [nach Erfurt] kommen«.¹⁴ Nur eine gute Woche später datiert schließlich das Konzept für eine (positive) Resolution bei der Deutschen Kanzlei (8. Mai 1801) mit Ausführungsanweisungen an die Finanzkasse [10].

Ein knappe Übersicht zu den genannten Dokumenten gibt folgende Tabelle:

Nr.	Schreiben	Datum und Inhalt
[1]	Kittel (I)	-?- , Ende Januar 1801, Gesuch um ein Privileg
[2]	Altonaer Gutachten	27.01.01
[3]	Deutsche Kanzlei	26.02.01, verschollen [Antwort an Kittel]
[4]	Kittel (II)	03.03.01, nähere Erläuterungen des Choralbuch-Plans
[5]	pia corpora	10.03.01, Bedenken gegen das Projekt
[6]	Superintendent Adler	24.03.01, Fürsprache für das neue Choralbuch durch Adler d.J.
[7]	Kittel (III)	27.03.01, Kittels Meinung zu den Hindernissen
[8]	Oberconsistorium	17.04.01, Fürsprache und Bekräftigung von Adlers Vorschlag
[9]	Kirchenprobst Adler	28.04.01, Adler d.Ä. bittet um Resolution
[10]	Deutsche Kanzlei	08.05.01, Konzept der Kanzlei für die Resolution

Tabelle 1: Übersicht zur Choralbuch-Korrespondenz in LASH.

Weitere Schriftstücke, darunter ein nicht datiertes Gutachten des Kopenhagener Musikgelehrten Peter Grönland (1761–1825) zu Kittels Arbeitsproben und dem Choralbuchplan als Ganzes sowie behördeninterne Kommunikation liegen ebenfalls vor.¹⁵ Ein Vermerk über die positive königliche Entscheidung datiert als Zusatz auf [10] vom gleichen Tag. Demnach brauchte es vom ersten Gesuch Kittels an gerechnet kaum fünf Monate, um in der Sache zu einer Entscheidung zu kommen und die nötigen Schritte zu veranlassen. Kittel bekam sein Privileg und damit war der Weg frei für ein qualitativ hochwertiges Choralbuch der schleswig-holsteinischen Kirchengesänge, dessen zügige Fertigstellung Kittel angekündigt hatte und das nun eigentlich sofort hätte in Druck gehen können. Dass die Auslieferung aber noch weitere 14 Monate auf sich warten ließen, war also keine Frage administrativer Vorgänge oder langwieriger Verhandlungen mit den unmittelbar beteiligten Stellen. Zwar hatten sich die *pia corpora* mit ihren Bedenken zeitweise als ernstes Hindernis erwiesen, sie konnten aber wie es scheint recht zügig (allerdings zu ihrem Nachteil) abgefunden werden. Weshalb

¹⁴ Da Kittel sich aber wohl noch Ende Mai 1801 in Norddeutschland aufgehalten hat (vgl. dazu Anm. 29), könnte es sich bei dieser Formulierung Adlers um eine bewusst eingesetzte falsche Behauptung handeln.

¹⁵ Vgl. die vollständige Wiedergabe des Grönland-Gutachtens im Anhang. Die außerordentliche Wertschätzung der Bach-Schule und die Charakterisierung Kittels als eines Musikers jenseits der »Kritik« stechen in diesem Text zweifellos besonders hervor. Grönlands Gutachten rückt aber auch auf geschickte Weise noch einmal die Notwendigkeit einer organistischen Bildungsinitiative für die Herzogtümer in den Blick und betont die doppelte Eignung von Kittels Kompositionen sowohl zum Gebrauch als auch zum Studium.

also Kittels *Vierstimmige Choräle* erst zum Februar 1803 vollständig ausgeliefert wurden, erschließt sich aus den archivalisch überlieferten Dokumenten allein nicht. Hier gab es offenbar noch weitere Hindernisse.

Kittels *Vierstimmige Choräle* – Ein Choralbuch auf Pränumeration

Die heute nicht mehr auf den ersten Blick zu erfassende Tatsache, dass auch Kittels Choralbuch auf Pränumeration herauksam, entspricht einer zeitgenössisch häufigen Praxis von Absatzkontrolle und Minderung des verlegerischen Risikos. Auch während der gerade dargestellten Planungsphase im Frühjahr 1801 spielten Kostenargumente bereits eine Rolle: Sammlungsumfang, Druckkosten und Ladenpreis machten dabei einen gewissen Wandel durch, der schließlich in die Auflage an Kittel mündete, den Endpreis für die Kirchengemeinden möglichst niedrig zu halten.

Tatsächlich wurde der Band dann aber doch mehr als doppelt so teuer wie ursprünglich geplant, sein Preis betrug am Ende fünf Rthl. statt der vom Superintendenten Adler d.J. in [6] geschätzten zwei Rthl., und diesen Betrag nannte Adler zu einem Zeitpunkt, als noch nicht gegen das traditionelle Verlagsrecht der *pia corpora* entschieden worden war. Auch der von Kittel in [1] als Planungsstand genannten Bandstärke von etwa 200 Chorälen (die sich am Ende aber um fast ein Viertel reduzierte) war noch nicht widersprochen worden.¹⁶ Von vornherein hätte klar sein müssen, dass niemals 200 Choräle mit Vorspielen in einem Choralbuch zum anvisierten Preis Platz finden würden, wenn man auch die beiden »Langlieder« *Herr Gott dich loben wir* und die *Litaney* (diese sogar in zwei Fassungen) miteinbeziehen würde. Hier stellt sich deshalb die Frage, ob insgesamt eine strategische Argumentation mit dem Ziel verfolgt wurde, die Entscheidungsträger günstig zu stimmen und Widerstände über die offensichtlichen Hinderungsgründe hinaus möglichst nicht aufkommen zu lassen. Zweifellos ist das gesamte Vorgehen mit der doppelten Fürsprache der Gelehrtenfamilie Adler wohl eher typisch für obrigkeitstaatliche Verhältnisse, und es stellt sich die Frage, ob ein ausschließlich von privater Initiative geleitetes Vorgehen für Kittels Vorhaben überhaupt erfolgreich gewesen wäre.

Welcher – auch geschäftliche – Erfolg aber genau sich später einstellte, ist heute schwer abzuschätzen: Immerhin hatte ein so renommierter Verleger wie Johann Friedrich Hammerich in Altona ausreichend Interesse, den Verlag der *Vierstimmigen Choräle* zu übernehmen.¹⁷ Das von Kittel schon in [4] gegenüber der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen betonte überregionale Interesse an seinem Choralbuch dürfte aber tatsächlich bestanden haben, und Hammerich warb in seinen Pränumerationsanzeigen folgerichtig mit dem Renommee Kittels (hier wiedergegeben ein Ausschnitt aus der Pränumerationsanzeige aus dem *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Juni 1802, Nr. 15, Sp. 59):

¹⁶ Tatsächlich stimmt die Anzahl der in den *Vierstimmigen Chorälen* gezählten Nummern (155 Sätze) nicht mit der Anzahl der tatsächlich enthaltenen Choräle überein: Berücksichtigt man die Doppelung unter den Nr. 31, 93, 104, 108 und 145 sowie die Verdreifachung unter Nr. 120, so enthält der Band insgesamt 162 Sätze. Dieser Umstand stellt keine Besonderheit dar, denn auch in vielen anderen Choralbüchern finden sich derartige ›Sammelzählungen‹.

¹⁷ Die gesamte Seite der Distribution und geschäftlichen Abwicklung zwischen Hammerich und der Kirchenleitung ist gut dokumentiert in LASH, Abt. 19, Nr. 1110. In diesem Bestand finden sich die meisten Dokumente zur verfahrensgeschichtlichen Seite des vorliegenden Beitrags.

»[...] Der berühmte Organist, Herr Kittel in Erfurt, der einzige noch lebende Schüler des grossen Sebastian Bach, hat während seines Aufenthalts in Altona, ein solches Meisterwerk [ein Choralbuch mit den zuvor ausführlich beschriebenen Eigenschaften M. K.], zwar eigentlich für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen ausgearbeitet, demselben aber auch eine solche Einrichtung gegeben, dass es, von allen Organisten mit Nutzen gebraucht werden kann [...].«

Hammerichs Pränumerationsanzeigen erschienen jedoch erst zwischen Juni und Juli 1802 in einigen überregionalen Zeitungen und in der *Allgemeinen Musikzeitung*. Die Eröffnung der Pränumeration wäre aber schon deutlich früher möglich gewesen, hatte Kittel doch bereits im Mai 1801 das erbetene Privileg aus Kopenhagen erhalten.¹⁸ Was genau die Drucklegung verzögerte lässt sich vorerst nicht feststellen. Vielleicht nahm die Neukalkulation des Bandes, dessen ursprünglich geplanter Preis bzw. Umfang letztlich nicht gehalten werden konnten, mehr Zeit als beabsichtigt in Anspruch.

Mit den Anzeigen vom Sommer 1802 machte Hammerich die Pränumerationsbedingungen bekannt, versprach ein »Verzeichnis der Pränumeranten« und kündigte die Auslieferung des Bandes für Anfang September desselben Jahres an. Tatsächlich scheint Hammerich den Termin fast genau gehalten zu haben, denn im *Genius des Neunzehnten Jahrhunderts* erschien im Oktober 1802 folgende Mitteilung (*Intelligenzblatt zum Genius des 19ten Jahrhunderts. October 1802*, S. 3):

»Das auf Pränumeration angekündigte Kittelsche Choralbuch ist bis auf die Vorrede ganz fertig. Ein angesehener Geschäftsmann, der es übernommen hat, diese zu schreiben, ward bisher durch seine wichtigen Berufsarbeiten an die [sic] Erfüllung dieses Versprechens gehindert, demungeachtet hoffe ich daß das Werk vor Ende Octobers an die Pränumeranten wird versandt werden können. [...]«

Diese Mitteilung Hammerichs löst Zweifel aus, ob Kittel selbst den *Vorbericht der Vierstimmigen Choräle* verfasst hat. Tatsächlich ist dieser Textteil des Choralbuchs weder gezeichnet, noch trägt er eine Angabe zu Ort oder Datum. Hammerichs Formulierung vom »angesehenen Geschäftsmann« als ironisch-distanzierte Wendung anzusehen, mit der eine gewisse Unstimmigkeit zwischen Verleger und Autor zum Ausdruck kommen könnte, kostet jedenfalls etwas Mühe. Dass Hammerich die Pränumeration bis Ende Januar 1803 offenhielt,¹⁹ vermag die endgültige Datierung des Bandes auf das Jahr 1803 gut zu erklären. Da aber wohl noch vor der Jahreswende mit der Auslieferung begonnen wurde, konnte das im Titel gedruckte spätere Erscheinungsjahr für Verwirrung sorgen.

Im Verlauf einer Exemplar-Recherche während der Arbeiten an der Neuausgabe der *Vierstimmigen Choräle* konnte kein Exemplar mit dem von Hammerich angekündigten »Verzeichnis der Pränumeranten« ermittelt werden.²⁰ Vielleicht kam es gar nicht mehr zu einem solchen Nachtrag, dessen

¹⁸ Vgl. dazu das in Tabelle 1 unter [10] genannte Kanzlei-Konzept in LASH, Abt. 65.2, Nr. 421.I.

¹⁹ Vgl. dazu die Anzeige Hammerichs im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Januar 1803, Nr. 12, Sp. 49.

²⁰ Die regional überlieferten Exemplare aus Kiel, Lübeck, Flensburg und Bornhöved wurden (z.T. anhand von Scans) in dieser Hinsicht überprüft. International konnte das Fehlen der Liste auch an den Exemplaren in London, Copenhagen, München, Basel, Utrecht und New Haven festgestellt werden.

Versendung zweifellos mit einem Aufwand verbunden gewesen wäre. Dieser wertvolle und aussagekräftige Teil des Bandes muss deshalb bis auf weiteres als verloren gelten.

Kittels Altonaer Aufenthalt – Fama und Fakten

Die Reise Kittels nach Altona im Jahr 1800 und sein Aufenthalt dort bis wahrscheinlich zum Juni 1801 werfen einige Fragen auf, die z.T. nur mit begründeter Spekulation behandelt werden können. Schon der Zeitpunkt von Kittels Eintreffen in Altona ist nicht genau anzugeben. Eine ungefähre Eingrenzung ermöglichen aber auch hier noch einmal Daten aus Periodika des zeitlichen Umfelds. Kittels *Angehender Practischer Organist* war für die Ostermesse 1800 mit seinem ersten Teil angekündigt, und Anfang Februar 1801 erschien dann in der *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* (vom 4. Februar 1801, Nr. 19, Sp. 19) folgende Notiz:

»Die Maring und Baiersche Buchhandlung in Erfurth hat sich auf ein Werk vom Herrn Organist Kittel – ›der gehende Organist‹ betitelt, – pränumerieren lassen und versprochen, selbiges Ostern 1800, zu liefern; allein noch ist nichts dergleichen zum Vorschein gekommen; es wird diese Buchhandlung aufgefordert, die Ursache dieser Verzögerung anzugeben und ihr Versprechen den Pränumeranten baldigst zu erfüllen.«

Die einfache Erklärung, dass Kittel im Jahr zuvor das Erscheinen seiner Orgelschule nicht vorangetrieben, sondern wohl früh im Jahr nach Altona aufgebrochen war, liegt deshalb recht nahe.²¹ In Altona selbst aber ist Kittel erst Anfang September nachweisbar, als der *Altonaische Mercurius* ein Orgelkonzert für den vierten September ankündigt.²² Ob Kittel schon deutlich früher in Altona eintraf, lässt sich mit den bisher bekannten Dokumenten nicht aufklären. Die Durchsicht lokaler Archive und weiterer Periodika der Städte Erfurt und Altona könnte hier eventuell noch etwas beitragen.

Fest steht aber, dass Kittels Altonaer Aufenthalt für seine allgemeine Publikationstätigkeit von größter Bedeutung ist. In einem Fall wird das besonders deutlich: Kittel komponierte offenbar eine *Hymne auf das scheidende und das werdende Jahrhundert*, die der bekannte Altonaer Erfolgs- und Skandalautor Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1814) gedichtet hatte.²³ Albrecht, der neben seiner Autorentätigkeit auch Theaterbetreiber war, gilt bis heute als eine besonders schillernde Figur des Literarturbetriebs, der man sicher auch den großen Erfolg seiner Romane neidete. Die genannte *Hymne* in Kittels Komposition ist bis auf weiteres verschollen, und ihr Erscheinen im Programm des Hamburger Verlagshauses Mahncke ist nur noch anhand von Verlagsanzeigen rekonstruierbar. Ein

²¹ Sieht man Orgelschule und *Vierstimmige Choräle* von ihrem wahrscheinlichen Entstehungszeitraum her als wechselseitige »Seitenstücke« zueinander an, dann fällt auf, dass es unter den kurzen Orgelvorspielen beider Veröffentlichungen keine gemeinsamen Sätze gibt. Hatte Kittel seine aktuellen Arbeitsmaterialien in Erfurt zurückgelassen und schrieb für das Choralbuch (vielleicht ganz bewusst) vollkommen neue Vorspiele?

²² Die Anzeige für ein Orgelkonzert findet sich im *Altonaischen Mercurius* (vom Jahr 1800, Nr. 140, S. 2199) und hat folgenden Wortlaut: »[Dienstag, den 2 September] Orgelconcert. Am Donnerstage, den 4ten September, Nachmittags um 4 Uhr, wird der berühmte Orgelspieler, Herr Kittel aus Erfurt, die Ehre haben, zum Besten der Armen ein grosses Orgelconcert in der hiesigen Hauptkirche aufzuführen. Man ersucht die resp. Herren Subscribers, ihre Billets beym Herausgehen an den Becken abzugeben. Der Ordnung wegen wird nur die Hauptthür an der Norderseite geöffnet.«

²³ Ein Exemplar der Hymne konnte noch nicht ermittelt werden. Eine Verlagsanzeige findet sich jedoch im *Intelligenzblatt der Allg. Literatur-Zeitung* vom 5. September 1801, Nr. 166, Sp. 1339.

Kontakt Kittels zu Albrecht könnte aber schon in Erfurt bestanden haben, wo Albrecht, der auch im Kampf mit der Zensur ein unstetes Leben führte, zwanzig Jahre zuvor Medizin studiert hatte und mit Unterbrechungen bis Anfang der 1790er Jahre lebte. Der direkte Kontakt bzw. die Zusammenarbeit zwischen dem dichterisch extrem produktiven Albrecht und dem Bachschüler Kittel ist in der einschlägigen Literatur bisher nicht verzeichnet und sollte daher unbedingt vermerkt werden. Ob Kittel mit Auftragsarbeiten wie der Komposition der Albrecht-Hymne Geld verdiente, wovon genau der nur karg besoldete Erfurter Organist in Altona überhaupt lebte (wo er wahrscheinlich keine ständigen Einkünfte aus musikalischer Tätigkeit ziehen konnte), ist unklar. Tatsächlich wurden seine Organistenbezüge in Erfurt aber auch während seiner Abwesenheit weiter ausgezahlt.²⁴ Ob dieses Geld für die in Kittels Abwesenheit »vicarierenden« Schüler des Organisten aufgewandt wurde ist ebenfalls bisher unbekannt.²⁵ Einnahmen konnte Kittel am ehesten durch Unterrichten und eventuell auch durch Konzertieren erzielen. Vor allem Letzteres müsste in irgendeiner Form Spuren hinterlassen haben, und wahrscheinlich gab Kittel in Altona und Hamburg mehrere Orgelkonzerte, das legen jedenfalls die Bemerkungen eines anonymen Rezensenten in der *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* (vom 10. Februar 1802, Nr. 20, Sp. 334) nahe, der zuvor ein Orgelkonzert des Hamburger Katharinenorganisten Georg Christoph Kollmann (1758–1827) besprochen hatte. Im Rahmen einer mehrteiligen Serie von *Briefen aus Hamburg* berichtet der Schreiber,

»[...] dass sich hier, oder vielmehr in Altona, der bekannte Organist Kittel aus Erfurt ohngefähr ein ganzes Jahr hindurch aufgehalten hat. Man war, als er herkam, sehr begierig, ihn und seine Künstlertalente kennen zu lernen. Die Erwartungen von einem Schüler des einzigen Sebastians waren, ihm selbst zum Nachtheil, sehr hoch gespannt. Er liess sich einmal in Altona und auch hier in der St. Catharinenkirche auf der Orgel hören, missfiel aber, einige wenige seiner ehemaligen Schüler etwa ausgenommen, fast allen – und gefiel auch mir nicht. Er ist ein alter, eigner und eitler Mann, ohne Geschmack und Gewandtheit.«

Die grundsätzlich negative Einschätzung von Kittels Orgelspiel, das zweifellos in Konkurrenz und stilistischer Opposition zum Spiel anderer Zeitgenossen stand, markiert den Standpunkt des herrschenden Geschmacks, und dem dürfte Kittels Improvisationskunst (die den kontrapunktisch anspruchsvollen Satz einschloss) kaum entsprochen haben.

Dass Kittel im Verlauf seiner Karriere kaum etwas drucken ließ und vergleichsweise spät überhaupt mit der Herausgabe eigener Kompositionen begann, war schon in den 1780er Jahren Thema. Georg Peter Weimar (1734–1800), Kantor und Musikdirektor in Erfurt, würdigte im Rahmen seines Beitrags zu Cramers *Magazin der Musik* (vom Januar 1785) über die Musikverhältnisse in Erfurt auch seinen Kollegen Kittel, über den er unter anderem schrieb:²⁶

»Gedruckt ist bis jetzt noch nichts von ihm, welches ich für einen kleinen Eigensinn halte; denn er hat viele und gute Sache im Manuscripte liegen, die eher des Drucks würdig

²⁴ Lt. freundlicher Mitteilung des Archivs der Erfurter Predigergemeinde durch H.J. Dörner vom 7. Oktober 2020.

²⁵ Vgl. dazu den nur mit »P.P.« gezeichneten Nachruf auf Kittel, verfasst offenbar anlässlich von dessen 100. Geburtstag, in der Zeitschrift *Hesperus. Encyclopädische Zeitschrift für gebildete Leser* vom 28. September 1832, Nr. 233, S. 929–931, hier S. 31.

²⁶ Cramer 1971 [1784], S. 403.

wären, als manche mit Sirup beträufelte Sachen vieler jetzigen Componisten. Vorzüglich haben mir seine ins Quatro gesetzte Choräle und seine Orgel- und Pedalstücke gefallen, wovon ich ihm einige habe spielen hören. Jetzt höre ich aber, daß ehestens etwas von ihm zum Drucke wird angekündigt werden, davon er sich sicher des Beifalls der Kenner zum voraus versichert halten kann, die gut Gold von Flittergolde zu unterscheiden wissen.«

Ebenfalls in Cramers *Magazin* ergänzt J.C. Pistorius mit einem Nachtrag zu diesem Text (vom November 1786) die Angaben Weimars und erwähnt dabei auch ein Choralbuch Kittels: »Von seinen übrigen Sachen, im Manuscrite, sind mir folgende bekannt: 26 Choräle mit 8 Bässen; ein 4stimmig Choralbuch; verschiedene Vorspiele und Fugen.«²⁷

Damit lässt sich Kittels Plan für ein gedrucktes Choralbuch bis in die zweite Hälfte der 1780er Jahre zurückverfolgen. Dass dieser Plan aber offenbar erst in Altona zur Ausführung kam, hat wohl mehrere Gründe. Nachvollziehen lassen sie sich anhand der traditionellen Kittel-Biographik, für die Gustav Focks Auffinden der ›Scherderschen Chronik‹ (in Auszügen veröffentlicht im Bach-Jahrbuch 1962) eine wichtige Rolle spielt.²⁸ Die vom Chronisten Scherer referierten Vorgänge bei der Organistenwahl in Altenbruch bei Cuxhaven Ende Mai 1801 gehörten aber schon im mittleren 19. Jahrhundert zu den für historisch interessierte Musikfreunde populär aufgearbeiteten Versatzstücken. So konnte man im ersten Jahrgang der *Urania*, dem *Musikalischen Beiblatt zum Orgelfreunde* vom Jahr 1844 folgende Kurzfassung der »Altenbruch-Episode« lesen:

»J.C. Kittel in Altenbruch an der Niederelbe bei Cuxhaven

Als Kittel sich in seinen späteren Jahren eine Zeitlang in Altona aufhielt und das Choralbuch für Schleswig-Holstein schrieb, hörte er von der Vacanz der Organistenstelle im Flecken Altenbruch. Da selbige ungefähr 800 Thaler eintrug, wobei noch eine gute Wohnung nebst Garten und Weiden war, so beschloß er, sich zu melden, um daselbst zurückgezogen seine Tage beschließen zu können. Seine Person machte aber keinen günstigen Eindruck bei den Wahlherren (Landschöppen und Schultheißen), und er sah ein, daß er die Stelle nicht erhalten würde, weshalb er zu seinem Competenten Bach (keineswegs verwandt mit Seb. Bach), einem gewöhnlichen Musiker des Ortes, sagte: daß, wenn es nach der Kunst ginge, er, dagegen nach Gunst, Bach die Stelle erhalten würde; wenn B. aber auf die Stelle verzichten wolle, so sollte er zu ihm ziehen, und er wolle ihn für die Kunst anbilden, und demnächst dafür sorgen, daß er sein Nachfolger werde. Worauf B. aber nicht einging. [...] Kittel bekam aber die Stelle nicht, sondern man wählte den Musiker Bach – der zu dem Behuf erst anfing, sich für nothdürftiges Orgelspiel selbst anzubilden.«²⁹

Zweifellos ist die ausführlichere Darstellung der gleichen Vorgänge beim Chronisten Scherer wegen ihrer seitenlangen Schilderung von Erscheinung und Person Kittels die reichhaltigere Quelle.

²⁷ Cramer 1971 [1786], S. 958.

²⁸ Vgl. dazu Fock 1962, S. 97–104.

²⁹ Vgl. dazu Körner 1844, S. 11.

Dort kann man lesen, dass Kittel in Altona bei seinem ehemaligen Schüler Andreas Peter Sabelon (1772–1838) logiert habe, der Organist an der dortigen Hauptkirche St. Trinitatis war. Vielleicht wird schon darin eine schwache Verbindung zu dänisch-obrigkeitlichen Strukturen sichtbar, denn Sabelon hatte mit Hilfe eines königlich-dänischen Stipendiums bei Kittel in Erfurt studiert. Auf Kittels Aufenthalt im Norden aber und schließlich auf seine Rückkehr nach Erfurt bezogen ist eine andere Persönlichkeit von erheblicher Bedeutung: Der Koadjutor und spätere Fürstprimas Carl Theodor von Dalberg (1744–1817) nimmt offenbar eine zentrale Rolle im Leben Kittels ein. Nach den Aussagen der ›Scherderschen Chronik‹ hat Dalberg nicht nur Kittel eine Pension ausgesetzt, sondern auch dessen aktuelle Schulden in Höhe von 200–300 Rthl. beglichen und ihm damit die Rückkehr ins Erfurter Organistenamt ermöglicht. In der Darstellung Scherders waren Kittels Schulden in Erfurt der Hauptgrund für dessen vorübergehendes Ausweichen nach Altona. Zumindest die von Dalberg ausgesetzte Pension für Kittel ist ein fester Bestandteil der traditionellen Kittel-Biographik. Von einem Begleichen der Schulden dagegen spricht bislang nur die ›Scherdersche Chronik‹. Folgerichtig ist das Verhältnis Kittel-Dalberg ein Leitmotiv vieler einschlägiger Texte um Kittel und ein Beispiel äußerst weitgehenden Mäzenatentums, das zahlreiche Kittel-relevante Texte der Zeit ausdrücklich erwähnen. Der Fürstprimas Dalberg wird dadurch zu einer Schlüsselfigur in der Biographie Kittels.

Kittels »Kunstreise«

Dass Kittel nicht ausschließlich zur Bearbeitung seines Choralbuchs nach Altona gekommen sei, sondern sich vielmehr auf einer Konzertreise befunden habe, bei der (mindestens) die Stationen Göttingen und Hannover berührt wurden, gehört zu den immer wieder nachzulesenden Bemerkungen über diese Episode in der Biographie des Erfurters. Vielleicht geht diese ›Konzertreise-These‹ auf Ernst Ludwig Gerber zurück, der in seinem einschlägigen Lexikon-Artikel (erstmals erschienen im Jahr 1813) folgende Bemerkungen machte:

»Im J. 1800, noch im Spätherbst seines Lebens unternahm er [Kittel] eine große Reise über Göttingen, Hannover u.s.w. nach Hamburg und Altona, an welchen Orten er sich wechselseitig beynahe ein ganzes Jahr lang, zum großen Vergnügen der dasigen Orgelfreunde, aufhielt. Daß er daselbst aber nicht bloß seinem Vergnügen gelebt habe, beweist das Choralbuch, welches er zu Altona für die Schleswig = Hollsteinischen Kirchen ausgearbeitet hat, und welches nach der Zeit bey Breitkopf gedruckt worden ist.«³⁰

Eine ähnliche Charakterisierung von Kittels Reise brachte später Carl Ludwig Hilgenfeldt (1806–nach 1852) in seinem Bach-Buch von 1850. Es war Hilgenfeldt, der – womöglich angeregt durch die Bemerkungen Gerbers – die Reise Kittels zur »Kunstreise« erklärte.³¹ Öffentliche Orgelkonzerte mit Kittel aber hätten um 1800 mit großer Sicherheit Resonanz in den Fachzeitschriften (etwa der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*) gefunden. Nur konnten bisher aus der zeitgenössischen Presse keine Hinweise auf irgendwelche Konzerte des Organisten Kittel während des fraglichen Zeitraums an den

³⁰ Vgl. dazu Gerber 1813, Sp. 57.

³¹ Vgl. dazu Hilgenfeldt o.D. [1850], S. 161.

genannten Orten (Hamburg und Altona ausgenommen) ermittelt werden. Hier sind mehr Daten und Beobachtungen nötig. Erneut hilft dabei die Altenbruch-Episode weiter. Die ›Scherdersche Chronik‹ lässt nämlich Kittel auch über seine Reiseroute nach Altona sprechen: »In Weymar war ich auf einen Sonntag. Ich spielte des Mittags zum Ausgang in der Kirche.«³²

Von einem regelrechten Orgelkonzert ist dabei also nicht die Rede. Viel wichtiger ist hier die Schilderung eines Zusammentreffens mit dem »alten Freund« Christoph Martin Wieland, der sich für ein Wiedersehen zu Kittel auf die Orgel begab. Tatsächlich lässt die ›Scherdersche Chronik‹ Kittel nirgends über irgendwelche Orgelkonzerte berichten. Stattdessen fährt Scherder fort, die Reiseroute Kittels mit einer weiteren Station zu beschreiben: »Den Kapellmeister Türk in Halle hatte er auf seiner Reise von Erfurt nach Altona besucht [...].«

Von Erfurt aus wandte Kittel sich also offenbar nicht nach Westen, um über die von späteren Autoren behaupteten Stationen Göttingen, Braunschweig und Hannover nach Hamburg zu kommen. Stattdessen führte sein Weg vielmehr in östlicher Richtung zunächst über das Erfurt recht nahe gelegene Weimar nach Halle, was der Vermutung Raum gibt, Kittel könnte weiter bis zur Elbe und dann per Schiff nach Hamburg (bzw. Altona) gelangt sein. Ein solcher Weg aber erschwert noch weiter die Deutung von Kittels Altonaer Episode als Kunst- oder Konzertreise. Die genannten Hauptstationen einer solchen Reise wären dann gar nicht berührt worden. Bis auf weiteres spricht deshalb deutlich mehr gegen die Konzertreisen-These als dafür.³³ Und auch die verbürgten Auftritte Kittels in Altona bzw. Hamburg fanden ja offenbar – wie oben bemerkt – kein ungeteiltes Echo. Dennoch begegnet die Ansicht, Kittel habe mit seiner Reise nach Altona auch mehrere Konzerte an weiteren Orten (gleichsam »auf dem Weg«) gegeben, immer wieder auch in der jüngsten Literatur.³⁴ Hier sollten aber die starken Argumente gegen eine solche Reise unbedingt berücksichtigt werden.

Kritik an einigen Melodien: Kittels »Verbesserungen« aus der Nähe

Die unter den Choralbuch-Dokumenten des Landesarchivs Schleswig-Holstein wiederaufgefundenen Arbeitsproben Kittels sind aufschlussreich für die Durchsetzung von Kittels Choralbuch-Plan bei den zuständigen Stellen des dänischen Gesamtstaats.³⁵ Es dürfte sinnvoll sein, diese Dokumente auch unter einem strategischen Blickwinkel zu betrachten, denn im Kontext der später gedruckten Sammlung werfen Kittels Äußerungen zu einigen Melodien des Kirchengesangs durchaus Fragen auf.³⁶

³² Vgl. zum Scherder-Nachweis Anm. 28.

³³ Im zeitgenössischen Konzertbetrieb hatte Kittel starke Konkurrenz, denn die ›Nische Orgelmusik‹ lässt sich in dieser Zeit als eindeutig besetzt durch den Abt Vogler ansehen: Georg Joseph Vogler (1749–1814), dessen streitbare musiktheoretische Schriften von einem breiten Fachpublikum rezipiert wurden, gab als Organist zahlreiche Konzerte, deren Dramaturgie die elitären Bach-Zirkel an verschiedenen Ort zweifellos herausgefordert haben dürfte. Musikalisch-programmatische Darbietungen auf großen Instrumenten waren Voglers Spezialität.

³⁴ So findet sich der Hinweis, Kittels Konzertreise sei mit genauen Stationen »belegbar« (unter Hinweis auf Hilgenfeldt, s. Anm. 31) etwa bei Evers 2018, S. 574.

³⁵ Zur vollständigen Wiedergabe dieser Arbeitsproben vgl. Anm. 11.

³⁶ In diesem Text liegt der Akzent für nähere Betrachtungen auf Melodiekritik und »Verbesserungen« bei Kittel. Zu einer satztechnisch eingehenderen Diskussion der in Kittels Sätzen häufigen Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Bass vgl. folgenden voraussichtlich im Frühjahr 2024 erscheinenden Aufsatz im Bach-Jahrbuch: Matthias Kirsch: Werkmonographische Beiträge zu Johann Christian Kittels *Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen*.

Neben dem »Ausblick« Kittels auf den Inhalt seines neuen Choralbuchs (in den Arbeitsproben unter Buchstabe »A.«) bringt der darauffolgende umfangreichere Teil (unter Buchstabe »B.«) einige Hinweise auf hymnologisch relevante Positionen, deren Äußerung Kittel wichtig waren. Kritisiert werden die offenbar in Altona üblichen Melodien der Lieder *Lobt Gott ihr Christen allzugleich, Jesu meines Lebens Leben* und *Christus, der uns seelig macht*. Damit waren zwei ältere Lieder des 16. Jahrhunderts und eines aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts betroffen. Neuere Lieder spielten in diesem Zusammenhang also keine Rolle. Wie aus der folgenden Übersicht zu entnehmen, brachte Kittel sein Anliegen allerdings nicht systematisch und geordnet vor, sondern streute seine Bemerkungen und Beispiele ohne erkennbaren Plan in eine breiter angelegte Demonstration seiner kompositorischen Fähigkeiten ein:

	[Nr.]	Titel	Gattung	Beziehung zu den <i>Vierstimmigen Chorälen</i> 1803
Littera A.	[Nr. 1]	<i>Befiel du deine Wege</i>	Vorspiel + Choral	dort Nr. 22, geringe Abweichungen
	[Nr. 2]	<i>Begrabt den Leib</i>	Vorspiel + Choral	dort Nr. 23, geringe Abweichungen
	[Nr. 3]	<i>Christe du Lamm Gottes</i>	Vorspiel + Choral	dort Nr. 25, geringe Abweichungen
Littera B.	[Nr. 4]	<i>Lobt Gott ihr Christen allzugleich</i>	Choral Melodiekritik	anderer Satz
	[Nr. 5]	<i>Dieß ist der Tag an welchem deine</i>	Choral	-
	[Nr. 6]	<i>Liebster Jesu, wir sind hier</i>	Choral	anderer Satz
	[Nr. 7]	<i>Jesu meine Freude</i>	Choral	geringe Abweichungen
	[Nr. 8]	<i>Herr Jesu Christ dich zu uns wend'</i>	Choral	starke Abweichungen
	[Nr. 9]	<i>Herr Jesu Christ meins Lebens Licht</i>	Choral	anderer Satz
	[Nr. 10]	<i>Fugetta über Ach Gott und Herr</i>	Fughetta	ähnliche soggetto- Disposition wie bei Nr. 3
	[Nr. 11]	<i>Ach Gott und Herr - Von diesem Chorale den ersten Vers mit Ausdruck</i>	Choral mit Zwischenspielen	-
	[Nr. 12]	<i>O Haupt voll Blut und Wunden, mit einigen harmonischen Veränderungen - Erste Veränderung - Zweyte Veränderung - Dritte Veränderung - Vierte Veränderung</i>	Choral, mit [4] harmonischen Veränderungen	-
	[Nr. 13]	<i>Jesus meine Zuversicht Alio modo</i>	Choral (Vokalsatz)	-

	[Nr. 14]	<i>Jesus meines Lebens Leben Altonaer Melodie. Verbesserte neue Melodie mit 4 Singstimmen</i> <i>Alio modo. Canto fimo in Alto.</i>	Choral (Vokalsatz) Melodiekritik	-
	[Nr. 15]	<i>Christus der uns selig macht. Altonaer Melodie, die wahre hierzu verfertigte Melodie ganz verdorben, und immer einerley. Wahre genuine Melodie</i>	Choral Melodiekritik	dort Nr. 31 anderer Satz
	[Nr. 16]	<i>Machs mit mir Gott, nach deiner Güt'</i>	Vorspiel	ähnliches motivisches Material wie bei Nr. 99
	[Nr. 17]	<i>Du bist erblaßt [die Verse 2., 7. u. 9.] mit ausdrucksvoßen Harmonien</i>	Choral mit Zwischenspielen	-

Tabelle 2: Übersicht zum Inhalt der Kittelschen Arbeitsproben.

Die unter Buchstabe A. gegebenen drei Satzpaare zeigen, dass Kittel auch nach einem ersten Kontakt mit der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen weiter an diesen Sätzen arbeitete, denn die hier gegebenen Versionen stimmen nicht vollständig mit den letztlich gedruckten Sätzen überein. Auch die Tatsache, dass Kittel in diesem Abschnitt nur Beispiele aus den ersten 25 der später alphabetisch geordneten 155 Nummern wählte, könnte dafürsprechen, dass die Arbeit Ende Januar 1801 noch keineswegs abgeschlossen war oder (wie der Autor es in seinem ersten Schreiben behauptete) »in einigen Wochen« beendet sein würde. Voraussetzung für diese Annahme wäre allerdings, dass Kittel »rational« vorging und die Ausarbeitung der erforderlichen Vorspiele und Sätze in alphabetischer Reihenfolge vornahm (es gibt aber weder für dieses, noch für ein anderes Vorgehen derzeit echte Belege). Deutlich interessanter dürften die unter Buchstabe B. versammelten Sätze sein: Während ein erster Abschnitt mit sechs Choralsätzen nur lockere Anbindung an die später gedruckten Kompositionen aufweist (das Lied *Dieß ist der Tag, an welchem deine wurde* z.B. nicht in den Druck aufgenommen), zeigt ein zweiter Abschnitt, was Kittel an liturgischem Orgelspiel und an der Begleitung des Gemeindegesangs vermutlich wichtig war: Ein klares Abstimmen der Vorspiele und der nach Strophen differenzierten Begleitung auf die Liedtexte. Der oft mit Kittel assoziierte »harmonische« Zug dabei fällt sofort ins Auge. Und so mag dieser zweite Teil der Arbeitsproben den gesamten Komplex der vom Kirchenlied abhängigen Spielpraxis der Kittel-Schule veranschaulichen. Erneut zeigt sich hier, welche Rolle die Erfindung unterschiedlicher Bässe auf die gleiche Melodie auch in Kittels musikalischem Selbstverständnis gespielt haben dürfte. Vergleichsweise weniger energisch fiel dagegen die hymnologisch zu verstehende Präsentation melodischer »Reformvorschläge« aus, bei denen überdies Kittel sich als nur mäßig mit den örtlichen Verhältnissen vertraut zeigt. Die Kritik an der Melodie zu *Lobt Gott ihr Christen allzugleich* etwa bedient einen um 1800 nicht mehr ganz neuen Trend zur Verkürzung gerade dieser Liedmelodie um die Wiederholung des letzten Halbverses. Kittels »Aufhänger« dabei ist das angeblich »unangenehm« klingende Melisma auf dem Wort »Sohn«, dass allerdings in keiner ursprünglichen Beziehung zur Verswiederholung steht. Hier Kittels schriftliche Fassung seiner Melodie-Kritik aus den Arbeitsproben:³⁷

37 Zur Gliederung der Arbeitsproben vgl. oben die Übersicht von Tabelle 2.

Lobt Gott ihr Christen allzugleich.

The image shows a handwritten musical score for three voices. The top staff is in common time (C), the middle staff in common time (C), and the bottom staff in common time (C). The key signature is one sharp (F#). The vocal parts are labeled with numbers below them: 6, 6, 8 7 8 7, 3 4 6, 8 7; 5, 6, 6, 6, 5, 3, 8 7; and So o o o ohn, NB. und schenkt uns, sei nen So - ohn. There are also some rests and a fermata mark. A note in the middle section is annotated with 'NB. klingt unangenehm. und doch wird es an vielen Orten so gesungen.'

Abb. 1: Kittels Arbeitsproben: Kritik an der Melodie des Lieds *Lobt Gott ihr Christen allzugleich*. Abschrift des Autors nach: LASH, Abt, 65.2, Nr. 421.I (Konvolut Schiörring).

Die Tradition der hier ablesbaren Verkürzung reicht jedoch auch in den Herzogtümern zu diesem Zeitpunkt schon mindestens eine Generation zurück, wie die Verwendung der gekürzten Version bereits im Zinck/Schiörringschen Choralbuch für Schleswig-Holstein von 1785 zeigt.

Verwirrend ist daran, dass zwar die drei bekanntesten Kittel-Schüler Rinck, Umbreit und Fischer in ihren Choralbüchern bei diesem Lied ganz genauso die verkürzte Fassung brachten, Kittels eigenes handschriftliches Material aber mindestens in einem Fall konsequent bei der traditionellen Langfassung blieb.³⁸ Auch das offenbar ziemlich gleichzeitig mit den *Vierstimmigen Chorälen* entstandene *Weimar-Choralbuch* von 1803 brachte mit klarem Kittel-Bezug die ursprüngliche Version.³⁹ Kittels Kürzungsvorschlag gegenüber den dänischen Behörden könnte also auch als strategisches Vorgehen des Erfurters gesehen werden, der mit der aktuellen Diskussion über die »Verbesserung« von Kirchenliedern doch grundsätzlich vertraut gewesen sein dürfte und mit Sicherheit die einschlägigen »Fälle« kannte. Womöglich dachte Kittel daran, sich mit einer Kritik just an dieser Liedmelodie einer unbekannten Leserschaft gegenüber am sichersten als fortschrittlich orientiert ausweisen zu können. Jedenfalls waren kritische Auseinandersetzungen mit anderen Liedern wohl nicht im gleichen Maße geläufig.

³⁸ Von den zahlreichen handschriftlich überlieferten Choralbüchern mit Kittel-Bezug bringt auch die bekannte Handschrift aus dem Besitz Carl Ferdinand Beckers (»Choral Buch von Johann Christian Kittel 1790 geschrieben«, Sign. Becker II. 1. 4°.69, D-LEM; Nr. 624, S. 138) diese traditionelle »Langfassung« von *Lobt Gott ihr Christen*.

³⁹ Die Vorgänge um das *Weimar-Choralbuch* wurden bereits in dessen Vorrede selbst zum Thema gemacht. Wie Kittel zu der hier vorliegenden, wahrscheinlich nicht autorisierten Nutzung seines in Erfurt verbliebenen Materials stand, ist bislang nicht bekannt. Vgl. dazu Weimar o.D. [1803], besonders S. VII-VIII.

69. Gott welcher das Vermögen

Mel. nun freut euch lieben Christen

Gott, wel cher das Ver mö gen schafft, das gu te zu voll brin gen

Nun freut euch lie ben Chri sten g'mein, und lasst uns fröh lich sprin gen

107. Nun freut euch lieben Christen g'mein

Abb. 2: *Nun freut euch lieben Christen g'mein* – »verbesserte« Melodie (oben) und traditionelle Form (unten).

Noch ein anderes Detail weist in Richtung eines mehr strategischen Umgangs mit dem zeitüblichen Trend zur »Verbesserung« von Melodien, ist allerdings nicht Gegenstand der Arbeitsproben: Es ist die Behandlung der Melodie des Lieds *Nun freut euch lieben Christen g'mein*, die in den *Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen* als eher spannungsvoll aufscheint.⁴⁰ Ganz offensichtlich behandelte Kittel diese Melodie in Abhängigkeit vom Liedtext, der als Neudichtung einmal zu einer geglätteten Version führte (Nr. 69, dort mit dem rationalistischen Titel *Gott welcher das Vermögen*), und bei einer erneuten Bearbeitung der gleichen Melodie (Nr. 107) – nun mit dem traditionellen Text Martin Luthers – sozusagen folgerichtig auch die traditionelle Fassung des ersten Verses mit zwei aufeinanderfolgenden Quartsprüngen in gleicher Richtung.

Fast widerständig erscheint nun aber das Vorspiel zur geglätteten Fassung (Nr. 69), in dem Kittel ohne Rücksicht auf das nachfolgende Lied und dessen melodische »Neufassung« bei der traditionellen Melodie mit seinen charakteristischen Quartsprüngen blieb. An kaum einer anderen Stelle erscheint deshalb der Gedanke, Kittel selbst könnte das gesamte (Un-)wesen der »Verbesserungen« von Liedmelodien zutiefst suspekt gewesen sein, so naheliegend wie hier:

69. Gott welcher das Vermögen

Mel. Nun freut euch lieben Christen

Vorspiel.

Abb. 3: Vorspiel zu Nr. 69 mit traditioneller Melodie (zwei konsekutive Quartsprünge im ersten Volltakt).

⁴⁰ Tatsächlich ist das Lied *Nun freut euch lieben Christen g'mein* im Cramerschen *Gesangbuch* von 1780 (das den *Vierstimmigen Chorälen* zugrunde lag) überhaupt nicht mehr enthalten. Dass Kittel es dennoch in sein Choralbuch aufnahm und sogar mit einer vollkommen selbständigen Nummer versah macht deutlich, dass die gängige Kritik, Kittels *Vierstimmige Choräle* seien »unvollständig« nicht vollkommen zutrifft und mit Verweis auf gerade dieses Lied differenziert werden muss.

Weitere Melodie-kritische Zusätze Kittels in den Arbeitsproben öffnen die Diskussion über die ästhetischen und eventuell auch gesangspraktischen Bemerkungen zur Melodie von *Lobt Gott ihr Christen allzugleich* hinaus. Hier sind es die Attribute »wahr« und »genuine«, die Kittels Kritik um eine weitere Komponente ergänzen: Authentizität und Altehrwürdigkeit. Die in Altona vorfindlichen Melodien von *Jesu meines Lebens Leben* bzw. von *Christus, der uns seelig macht* konnten aus Kittels Sicht demnach »verbessert« oder sogar »wiederhergestellt« werden. Offenbar wollte Kittel die notierten Versionen dieser Lieder in seinen Arbeitsproben auf diese Weise verstanden wissen.

Schließlich bleibt noch der bemerkenswerte Fall des Liedes *Christus der uns selig macht* darzustellen, der Spekulationen über mutmaßliche redaktionelle Vorgänge herausfordert: Kittel hatte die Melodie des Liedes mit entsprechender Kritik in seine Arbeitsproben aufgenommen und der angeblich in Altona üblichen Version eine eigene gegenübergestellt, die er als »wahre genuine« Form bezeichnete. Die *Vierstimmigen Choräle* bringen nun allerdings unter der Nr. 31 zuerst einen Satz über die kritisierte Melodie und erst danach einen weiteren Satz auf die Melodie in »verbesserter« Form. Leider muss hier offenbleiben, was genau zu der beschriebenen Doppelung geführt hat, die ja der Kittelschen Kritik die Spitze nimmt und eventuell als Zugeständnis an eine tiefer wurzelnde lokale Singgewohnheit aufgefasst werden kann. Vielleicht war Kittel also zumindest nicht ganz auf sich gestellt und vollkommen frei in der Wahl der Melodieformen, sondern musste sich regionalem Sachverstand fügen. Solche Erwägungen spielen auch noch einmal im Zusammenhang mit der Rezeption der *Vierstimmigen Choräle* eine gewisse Rolle, denn gerade die konkrete Gestalt der Kirchenliedmelodien konnten ja – nicht nur unter historisierenden Gesichtspunkten – durchaus kritisch beobachtet werden.

Zum Gutachten Peter Grönlands

Das im Anhang vollständig wiedergegebene Gutachten Peter Grönlands,⁴¹ seine Einschätzung der Kittelschen Initiative und der eingereichten Arbeitsproben, gibt mehrere Hinweise auf die zeitgenössischen Verhältnisse beim Kirchengesang in den Herzogtümern und auch auf die Möglichkeiten, tatsächlich Verbesserungen in diesem Bereich herbeizuführen. Grönland, der selbst aus Wilster stammte, war als nicht nur in Kopenhagen bekannter Musikgelehrter und zeitweiliger Mitarbeiter der Deutschen Kanzlei sicherlich eine höchst geeignete Person für die Einschätzung von Kittels Plan. Liest man seine Ausführungen jedoch genau, so entsteht der Eindruck, dass auch hier nicht ganz ohne Strategie an die Aufgabe herangegangen wurde. Grönland stellt den choralbuchmäßigen Ist-Zustand der Herzogtümer nämlich insofern falsch dar, als dass er die Existenz der Sammlung von Zinck/Schiörring (aus dem Jahr 1785) verschweigt und stattdessen das Vorgängerchoralbuch von Johann Balthasar Rein (von 1755) als kritikwürdig in den Blick nimmt. Dass aber der Choralbuchstreit dem Wahl-Kopenhagener Grönland unbekannt gewesen sein sollte,⁴² ist wohl nicht anzunehmen: Eher könnte Grönlands Darstellung darauf zurückzuführen sein, dass er die mäßige Informiertheit Kittels in den Dingen des regionalen Kirchengesangs erkannt hatte. So trifft etwa die oben dargelegte Melisma-Kritik Kittels an einer traditionellen Melodieform des Lieds *Lobt Gott ihr Christen allzugleich* wohl noch auf die Fassung bei Rein, nicht aber mehr auf die bei Zinck/Schiörring zu.

⁴¹ Zur Person Grönlands vgl. die einschlägigen Personenartikel, vor allem auch Mackensen 2016 [2012], o.S.

⁴² Zum Choralbuchstreit vgl. Anm. 10.

Der Vergleich zwischen Kittels Arbeitsproben und dem aktuell gültigen Choralbuch Zinck/Schiörring hätte jedem Leser sofort zeigen müssen, dass die Kritik des Erfurters bei dieser Sache ins Leere ging. Nur im Vergleich mit Reins Melodiefassung von 1755, die das bemängelte Melisma vor dem wiederholten letzten Halbvers bringt, sind Kittels Anmerkungen berechtigt. Sollte also Grönlands verkürzende Darstellung nicht bloß eine Folge fehlender Information sein, dann wäre sein Fokus auf das (eigentlich inaktuelle) Reinsche Choralbuch nachvollziehbar.⁴³ Grönland hätte dann die Kenntnis des Choralbuchs von Zinck/Schiörring einfach unterdrückt.

Mehr allgemein auf die Zustände beim Kirchengesang bezogen geben Grönlands Ausführungen aber auch wichtige Hinweise auf (wohl nicht nur) seine Sicht der Dinge: Das von ihm gezeichnete Panorama bringt eine Verfallsgeschichte, die mindestens zwei Generationen zurückreicht, wobei der Bedeutungsverlust der Kurrenden, die sozial schlechte Stellung der Lehrer-Organisten und die deutliche Abnahme musikalische-kreativer Fähigkeiten in diesem Berufsstand die Hauptrolle spielen.⁴⁴ Vor allem diesen letzten Punkt machte Grönland stark, denn für ihn gehörte eine gewisse Erfindungsgabe (und damit eine selbstverständliche Beherrschung des Handwerks) zum eigentlichen Anforderungsprofil für den Organisten. Grönland dürfte also vor allem das Bildungspotential eines neuen Choralbuchs gesehen haben, das durch die Person seines Autors Kittel eine direkte Anbindung an die Bach-Schule garantierte. Deren Bekanntheit war wohl auch bei den zuständigen Behörden in Kopenhagen vorauszusetzen. Dass Grönland aber offenbar die Choralsätze Johann Sebastian Bachs recht pauschal als »für Meister zum Studium« gedacht ansah und sie damit einer aktuellen liturgischen Relevanz entnahm, ist ein bemerkenswertes Detail und rundet den Gesamteindruck von Grönlands kurzem aber gehaltvollen Gutachten ab.

Die *Vierstimmigen Choräle* und ihre Rezeption

Die Aufnahme von Kittels *Vierstimmigen Chorälen* war uneinheitlich. In der Literatur überwiegt – trotz der verhältnismäßig frühen und sehr umfangreichen Besprechung der Sammlung durch Carl von Winterfeld – bislang eine eher negative Sicht, die immer wieder den geringen praktischen Nutzen der Sammlung in den Herzogtümern akzentuiert.⁴⁵ Wahrgenommen werden sollte aber auch das ›professionelle‹ Echo auf Kittels Choralbuch, gegenwärtig in den Reaktionen der Fachpresse.⁴⁶ Zwei anonyme und im Ganzen positive Rezensionen der *Vierstimmigen Choräle* erschienen relativ zeitnah

⁴³ Die hier vorgeführte Argumentation funktioniert so allerdings wirklich nur im Zusammenhang mit dem von Kittel so prominent behandelten Lied *Lobt Gott ihr Christen allzugleich*. Für seine Kritik an der Melodiegestalt des Liedes *Jesu meines Lebens Leben* dagegen (s. Tabelle 2, Nr. 14) hätte ein Vergleich mit den entsprechenden Melodien bei Rein und Zinck sofort eine weitgehende Übereinstimmung mit Kittels ›Verbesserung‹ ergeben. Dort waren die approbierten Melodiegestalten des schleswig-holsteinischen Kirchengesangs also absolut auf gleicher Höhe mit Kittels Vorstellungen. Woher genau Kittel aber die bemängelte Version dieses Liedes hatte (er bezeichnete sie unspezifisch als »Altonaer Melodie«), konnte noch nicht ermittelt werden.

⁴⁴ Zu der Sicht Kittels auf Bildungsstand und Arbeitsbedingungen vieler Organisten vgl. die Ausführungen in Edler 1982, S. 201–202.

⁴⁵ Vgl. dazu z.B. Kube 2004, S. 238.

⁴⁶ Vgl. die folgende Anm. 47. In keinem direkten Zusammenhang mit den *Vierstimmigen Chorälen* steht eine Rezension des *Weimar-Choralbuchs* (vgl. dazu Anm. 39), die einige Jahre nach Kittels Tod in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien. Sie ruft auch die geläufige Kittel-Fama des großen Harmonikers auf, die dort allerdings auf bemerkenswerte Weise differenziert wird. Vgl. dazu *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 3. Juni 1812, Nr. 23, Sp. 371.

und an prominenter Stelle.⁴⁷ Beide Texte behandeln zunächst die Qualität der vierstimmigen Choralsätze und allgemeine Fragen des Kirchengesangs, bevor deutlich nachgeordnet die Beschaffenheit der Vorspiele zur Sprache kommt. Interessant ist ferner, dass beide (anonymen) Rezensionen die offensichtlich unterschiedlichen Eignungen und Bestimmungen der Choralsätze zur vokalen Ausführung nicht in Erwägung ziehen, sondern recht pauschal von vokaler Bestimmung sämtlicher Sätze auszugehen scheinen. Einige Kritikpunkte werden erst dadurch verständlich, und vielleicht neigte man insgesamt der Meinung zu, ein Choralbuch müsse grundsätzlich – wie schon die bedeutenden Gattungsbeiträge eines Doles oder Hiller – ausschließlich Sätze bringen, die sich auch für eine Ausführung mit Singstimmen eignen. Genau das ist bei Kittel aber längst nicht durchgängig der Fall, und im Vorbericht der *Vierstimmigen Choräle* findet sich leider kein Hinweis auf diesen Umstand. Beide Rezessenten verzichten auch auf eine Kritik der unübersehbar mangelhaften Druckqualität, wodurch der Verdacht entsteht, hier könnte noch stärker als üblich eine ›Gefälligkeits-Perspektive‹ eingenommen worden sein. Vielleicht stammen beide Texte aus dem weiteren Umfeld Kittels, dessen gute Vernetzung sich bereits an der erfolgreichen Durchsetzung seiner Sammlung bei der dänischen Obrigkeit gezeigt hatte.

Die prominenteste kritische Reaktion auf Kittels Choralbuch stellen mit Sicherheit die Äußerungen seines Schülers Georg Christian Apel (1775–1841) dar. Apel ging gleich zwei Male auf Kittels Sammlung ein, nämlich einmal bei Veröffentlichung seines *Choral-Melodieenbuchs* 1817 und dann noch einmal in der Vorrede zu seinem eigenen großen Choralbuch von 1832.⁴⁸ Apel legte dar, dass der von Kittels Sätzen häufig explizit geforderte Pedalgebrauch bei den zahlreichen pedallosen Orgeln in den Herzogtümern ein Problem darstellte. Auf die notatorische Eigenheit der Stimmkreuzungen (s.o.) als grundsätzliches konzeptionelles Problem ging Apel dabei allerdings nicht ein. Apel hob die hohe musikalische Qualität der Sätze Kittels hervor und ließ keinen Zweifel daran, dass diese Sammlung ihm als »eins der ersten Choralbücher, die je geschrieben worden sind« galt. So bezieht sich seine Kritik vor allem auf die mangelhafte Abstimmung von Kittels Sätzen auf das *Cramersche Gesangbuch* sowie auf die rhythmisch-metrische Behandlung der Texte durch Kittels Melodien. Zahlreiche Beispiele in Noten gibt Apel zu diesem Bereich und spart nicht mit Erläuterungen zu den auffälligsten Stellen. Eine solche differenzierte Kritik war zweifellos nur demjenigen möglich, der genaue Kenntnisse des lokalen Gesangbuchs besaß und zugleich über hinreichend Urteilskraft verfügte, wenn es um die Choralvorspiele ging (hier war Apel als direkter Kittel-Schüler natürlich im Vorteil).

Andere zeitnahe Reaktionen können nur verstreut und zufällig recherchiert werden, so etwa die Meinung des Lensahner Pastors und Herausgebers der *Schleswig-Holsteinisch-Lauenburgischen Provinzialberichte* Georg Peter Petersen (1771–1846), der sich bei einer Besprechung von Apels *Choral-Melodieenbuch* auch kurz Kittels Choralbuch zuwandte:

»Mit innigem Leidwesen hören wir (denn auch Rezensent ist wohl Freund der Musik und übt sie, aber kein Orgelspieler) von einem Kunstskenner wie dem Hrn. Verf. das Kittelsche Choralbuch bei allen anerkannten Vorzügen, für die Kirchen unserer Herzogthümer unbrauchbar nennen. Und wir glauben, dass der Hr. Verf. die Wahrheit redet,

⁴⁷ Eine erste Rezension brachte die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (vom 29. Februar 1804, Nr. 51, Sp. 401–403), eine zweite dann die *Allgemeine Musikalische Zeitung* (vom 29. August 1804, Nr. 48, Sp. 797–803).

⁴⁸ Apel nannte dort seinen einleitenden Text »Statt einer Vorrede« und handelte darin Kittels Choralbuch nur noch kurz ab, nachdem er sich bereits 15 Jahre zuvor in seinem *Choral-Melodieenbuch* mit dessen Sammlung auseinandergesetzt hatte. Vgl. dazu Apel 1817, S. II–VI. – Apel 1832.

weil es nirgends gebraucht wird. Wir fragen aber mit Fug hiebei: Warum hat man denn den Kirchen die Ausgabe der Anschaffung dieses Werkes machen wollen? Bekanntlich ward es, wenigstens in der Gegend, wo Referent wohnt, ex aerario unbedingt bezahlt.«⁴⁹

Die Meinung Christian Friedrich Callisens (1777–1861), des späteren Generalsuperintendenten für das Herzogtum Schleswig, führt dagegen bereits auf die Frage, wie eng der Choralbuchplan Apels mit dem vielfältigen Nicht-Gebrauch der Kittelschen Sammlung zusammenhang und auf welche Weise sich überhaupt die Choralbücher des Nordens als eine gemeinsame Linie darstellen:

»Das Choralbuch zu diesem Gesangbuch wurde von Kammermusikus Schiörring verfaßt, und mit dessen Herausgabe auch die oben genannten 5 Stiftungen privilegiert, bis der Organist Joh. Christ. Kittel zu Erfurth ein neues vollständiges Choralbuch zu diesem Gesangbuch verfasste, welches bey allen Kirchen der Herzogthümer angeschafft werden musste, und mit dessen alleinigem Druck und Verlag der Verf., nach einem Rescr. d.d. Gottorf den 16. July 1801, privilegiert ward. Da dies Choralbuch indessen weniger geübten Organisten zu schwer schien, und deshalb vielfältig nicht gebraucht ward, entwarf der Organist Apel in Kiel ein neues völlig ausgesetztes Choralbuch, [...].«⁵⁰

Auch hier scheint die Sichtweise durch, Kittels Choralbuch wäre von vornherein als vollwertiges Glied einer Kette von Choralbüchern anzusehen, die in ihrem verordneten Gebrauch aufeinander folgten. Der zugegebenermaßen bemühte Gedanke, Kittels gewichtige Sammlung lediglich als »Studienmaterial« anzusehen, erscheint aber hier und auch an anderer Stelle nicht. Das Vorhaben der Kirchenleitung, wie es aus dem Text des einschlägigen Reskripts hervorgeht,⁵¹ kann schon aus diesem Grund als fehlgeschlagen betrachtet werden: Von einem breiten Bildungsschub bei den Organisten infolge des Kittelschen Choralbuchs ist nichts bekannt.

Wenn auch insgesamt Äußerungen überwiegen, die den praktischen Nutzen der *Vierstimmigen Choräle* Kittels behandeln, so gibt es doch auch – zumindest in Spuren – den zeitgenössischen Blick auf Kittels hymnologischen Kontext. Es war der Hamburger Theologe August Jacob Rambach (1777–1851), der mit seiner Studie zu Luther und dem protestantischen Kirchengesang noch einmal in Fühlung mit der verzwickten Schleswig-Holsteinischen Choralbuch-Frage kam:

»Eine vorzüglich ehrenvolle Erwähnung aber verdienen in dieser Hinsicht [...] unter den neueren Choralbüchern die von [...] Georg Peter Weimar, Cantor und Musikdirector zu Erfurt (Erfurt 1803), und von Johann Christian Kittel, Organist an letzgedachtem Orte (Altona 1803) zunächst zum Gebrauche der Schleswig-Holsteinischen Kirchen, wiewohl in dem letztern auf die provinziellen Abweichungen von den Originalmelodien gar zu viel Rücksicht genommen ist.«⁵²

⁴⁹ Petersen 1817, S. 590.

⁵⁰ Callisen 1834, S. 98, Anm. 26.

⁵¹ Vgl. dazu den in Anm. 10 wiedergegebenen Passus aus dem königlichen Reskript.

⁵² Rambach 1813, S. 251.

Offenbar hätte Rambach dem Thüringer Kittel eine revisionistische »Reinigung« des mangelhaften Kirchengesangs in den Herzogtümern zugetraut.⁵³ Es sollte aber noch viele Jahrzehnte dauern, bis auch im Norden eine Bewegung rezipiert wurde, die etwa ab den 1830er Jahren den protestantischen Kirchengesang im deutschsprachigen Raum zu reformieren begann: Die Abkehr vom »isometrischen Choral« und die Hinwendung zu älteren Melodieformen, die man aus primären Quellen schöpfte, war bekanntlich zuerst eine Angelegenheit der evangelischen Kirche in Bayern.⁵⁴ Eine umfassende Erkundung, auf welche Weise das rationalistisch-begradierte Liedgut sich auch im Norden den ursprünglichen Formen (oder dem, was man dafür hielt) rhythmisch und melodisch wieder annäherte, steht noch aus. Ein Meilenstein dürfte in dieser Hinsicht aber das Choralbuch von Hermann Stange (1835–1914) und Emil Fromm (1835–1916) sein, das 1884 herauskam und das erstmals den »rhythmischen Choral« mit umfangreichem Repertoire auch im Norden wieder zum Thema machte.⁵⁵ Mit dem Choralbuch von Stange/Fromm vollzieht sich endgültig eine gewisse Historisierung des Liedbestands, indem darin auch für den Norden vollkommen neue ›alte‹ Melodien aus der Zeit der Kentalianen auftreten, die anderen regionalen Ursprungs sind und fortan auch in der nördlichsten Provinz des Deutschen Reichs bekannt wurden.⁵⁶

Schließlich gehört zum Bereich der Rezeption noch ein letzter Blick auf die genannten Arbeitsproben Kittels, die offenbar ein ganz eigenes ›Nachleben‹ hatten. Bei den Recherchen zur Kieler Neuausgabe zeigte sich,⁵⁷ dass Kittels Gastgeber in Altona, sein ehemaliger Schüler Andreas Peter Sabelon, einige Sätze daraus noch einmal in eigener Sache verwertet hat: Immerhin fünf Kompositionen aus Kittels Arbeitsproben von 1801 nahm Sabelon – z.T. leicht umgearbeitet – in seine *Kleine practische Orgelschule* von 1822 auf. Von diesen fünf Übernahmen bringt allerdings nur die Bearbeitung von *Jesu meines Lebens Leben* einen Hinweis auf Kittel. Bei den vier übrigen Kompositionen (den Nr. 10, 12, 16 u. 17 in Tabelle 2) muss ein gutgläubiger Leser dagegen Andreas Peter Sabelon als Autor vermuten. Auch die 2008 erschienene Neuausgabe dieser Sätze in einem von Konrad Küster vorgelegten Band bringt keine entsprechende Bemerkung.⁵⁸ Der Zweifel an der Autorschaft bei diesen Kompositionen (die man aber doch wohl sinnvoll Kittel zusprechen muss) stellt deshalb wohl einen neuen Kenntnisstand dar.

Kittels Korrespondenz: ›Schatten‹ einer zeitgenössischen Debatte?

Aus der erhaltenen Korrespondenz um Kittels *Vierstimmige Choräle* geht hervor, dass hier zumindest am Rande auch aktuelle Vorgänge um den Kirchenliedsatz, als Teil einer musiktheoretischen Debatte von Fachleuten, ihren Niederschlag im sonst eher administrativen Schriftwechsel fanden: So nutzte Kittel offenbar die Gelegenheit, Stellung zu Georg Joseph Voglers *Choralsystem* zu nehmen, das im

⁵³ Ein wichtiger Text mit zeitgenössischen Einschätzungen der Verhältnisse beim schleswig-holsteinischen Kirchengesang (auch rückblickend auf die Zeit vor 1800 bezogen) findet sich bei Harms 1837 [1831], S. 79–84 u. 108–151.

⁵⁴ Auf die Choralbücher bezogen vgl. dazu Petzold 1935, S. 33–43.

⁵⁵ Stange/Fromm 1884.

⁵⁶ Zu nennen sind hier die Weihnachts- bzw. Adventslieder *Es ist ein Ros entsprungen* (Stange/Fromm Nr. 37, dort sogar mit dem bekannten Praetorius-Satz) und *Macht hoch die Tür* (Stange/Fromm Nr. 80), deren Melodien offenbar erst mit diesem Choralbuch offiziell ins regionale Repertoire eingeführt wurden.

⁵⁷ Vgl. dazu Anm. 1.

⁵⁸ Vgl. Küster 2008.

Jahr 1800 in Kopenhagen erschienen war, und das einige Bearbeitungen Bachscher Choralsätze von Voglers Hand enthält, die bis heute provozierend wirken können.⁵⁹ Kittel dürfte Voglers Bach-Bearbeitungen studiert haben:

»Übrigens sind meine Choräle, wie ich überzeugt bin, nach richtigen Grundsätzen der Harmonie und Melodie ausgearbeitet. Ob diese Grundsätze Bachsche oder Voglersche genannt werden, kann mir gleich gelten. Nur so viel muß ich gestehen, daß ich die mehren Verbesserungen, die Herr Vogler in den Bachschen Chorälen hat anbringen wollen, nicht billigen kann, weil ich sie den Regeln einer guten Harmonie nicht gemäß finde.«⁶⁰

Hier muss mitbedacht werden, dass die zurzeit vorliegenden Dokumente nur einen Teil des Briefwechsels repräsentieren. Es ist also momentan nicht sicher erkennbar, ob diese Äußerung Kittels spontan von ihm getätigter wurde, oder ob dafür ein konkreter Anlass bestand. Der Gedanke, dass ein heute verschollenes Kopenhagener Antwortschreiben auf Kittels ersten Brief von Ende Januar 1801 (in Tabelle 1 die Nr. [1]) einen Hinweis auf das gerade erst (in Kopenhagen) erschienene *Choralsystem* Voglers enthielt, vielleicht mit einer Aufforderung an Kittel, sich dazu zu äußern, erscheint deshalb verlockend, bleibt aber bis auf weiteres Spekulation. Kittel dürfte sich allerdings im Rahmen seiner Bemühungen um ein Druckprivileg auch an anderer Stelle noch einmal zu alternativen Konzepten des Kirchenliedsatzes positioniert haben. Jedenfalls deutet indirekt ein Passus darauf hin, der sich im Bericht der Waisenhausdirektion an die Deutsche Kanzlei findet (in der Tabelle 1 mit Nr. [5] aufgeführt). Der Kontext dieser Bemerkung ist schwierig zu ergründen, aber wahrscheinlich hatte Kittel (vielleicht in Nr. [3] der obigen Tabelle 1) die Existenz modernerer Alternativen zu dem von ihm vertretenen traditionellen Kirchenliedsatz zugegeben und die möglichen Folgen einer solchen Äußerung nicht bedacht. Tatsächlich könnte Kittel also seinen Choralbuch-Plan durch einen Hinweis auf Voglers neues Konzept ins Wanken gebracht haben. Außerdem war bereits aufgefallen, dass Kittel nichts von dem ab 1785 in den Herzogtümern eingeführten Zinckschen Choralbuch und den Rechten der *pia corpora* wusste. So schrieb die Waisenhausdirektion an die Deutsche Kanzlei am 10. März 1801:⁶¹

»Nachdem hierbey mit den Anlagen zurückfolgenden Gesuche schiene es, daß Suppli-
cant [d.i. Kittel] nicht davon unterrichtet war, daß in dem Jahr 1785 allhier ein neues
Choralbuch eingeführt worden, und daß einige Pia corpora in den Herzogthümern
mit einem Privilegio, solches alleindebitiren zu können, begnadigt sind. Es wurde
ihm daher solches freundschaftlich angezeigt, mit den Bemerkungen, daß, da bey
Einführung des letzten Choral buchs man Bedenken getragen, den Kirchen Vorstehern
es vorzuschreiben, daß für jede Kirche ein Exemplar genommen werde, er itzo darauf
nicht rechnen könne, daß das (2) neue Choral buch von den Mängeln, die er bemerkte

⁵⁹ Aus der großen Menge an Vogler-Publikationen sei hier herausgegriffen der direkt auf Voglers Bach-Bearbeitungen bezogene Beitrag von Veit 1987, S. 500–512. Zweifellos könnte Kittel Voglers Art der Bach-Bearbeitungen zu diesem Zeitpunkt aber auch schon aus älteren Vogler-Publikationen bekannt gewesen sein.

⁶⁰ Aus dem zweiten erhaltenen Schreiben Kittels an die Deutsche Kanzlei vom 3. März 1801, LASH, Abt. 65.2, Nr. 421.I.

⁶¹ Der wiedergegebene Abschnitt stammt aus dem »allerunterthänigsten Bericht« der Waisenhausdirektion an die Deutsche Kanzlei vom 10. März 1801, LASH, Abt. 65.2, Nr. 421.I.

gereinigt, und daß es zwischen der Bachschen und der andern im Bericht gerathenen Parthey noch nicht entschieden sey, ob die ältere mehr einfache für die neue mehr gekünstelte Art nicht den Vorzug verdiene, wobey man ihm rieth, es in nähtere Erwägung zu ziehen: Ob er bey diesen Umständen nicht lieber Verzicht auf seinen Plan thue, als die Kosten einer Auflage, wovon der Absatz hier im Lande nicht zu erwarten stünde, daran wagen wolle.«

Die Skepsis der *pia corpora* (vertreten durch die Waisenhausdirektion) gegenüber dem Choralbuch-Plan Kittels war also gleich doppelt begründet: Zum einen konnte man auf »Gewohnheitsrecht« in den Herzogtümern verweisen, nach dem es im Lande eben nicht möglich war, für einen breiten Absatz von Choralbüchern per Dekret zu sorgen. Zum anderen aber, und dies ist wohl noch bemerkenswerter, nahm die Waisenhausdirektion eine offenbar von Kittel selbst getätigte Äußerung auf, als sie sich auf die laufende »Debatte« über die Konkurrenz zwischen traditionellem (Bachschen) Satz und einer »anderen Art« (wahrscheinlich derjenigen Voglers) bezog. Der Schleswiger Hinweis auf diese unentschiedene »Debatte« war ebenso geschickt wie berechtigt. Sollte tatsächlich die »Voglersche« Art des Choralsatzes der Bezugspunkt gewesen sein, dann ist diese Spur einer fachlichen Auseinandersetzung unter Musikern mit Auswirkungen bis in den kirchenadministrativen Bereich ein bemerkenswertes Detail des gesamten Vorgangs. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass hier offenbar – am Rand des Alten Reichs und im Königreich Dänemark – ein Echo auf die letztlich nord- und mitteldeutsch geprägte Auseinandersetzung mit Voglers Choralsystem entstanden war. Mit Kittels Choralbuch-Plan aber wirkte die mächtige Vogler-Kritik zurück nach Kopenhagen, wo der schwedische Hofkapellmeister Vogler mit seiner Publikation kurz zuvor ein neues Register in der Auseinandersetzung mit dem (an Bach geschulten) Establishment des strengen Satzes gezogen hatte.

Ein Kieler Exemplar der *Vierstimmigen Choräle*

Zahlreiche, wenn nicht sogar die meisten noch erhaltenen Exemplare der *Vierstimmigen Choräle* weisen nahezu keine Benutzungsspuren auf,⁶² und schon damit könnte man ein umfassendes Scheitern der *Vierstimmigen Choräle* in der regionalen zeitgenössischen Praxis zu belegen versuchen. Ziemlich klar von der Menge der unbunutzt erscheinenden Exemplare hebt sich allerdings der Band ab, den die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel aufbewahrt:⁶³ Zahlreiche Eintragungen von mehreren Händen sind darin nachweisbar. Ein erster Eindruck spricht für mindestens drei unterschiedliche Schichten von Zusätzen. Die zeitlich frühesten Eintragungen dürften im Zusammenhang mit dem Besitzvermerk »J. L. Selle« stehen, was sehr wahrscheinlich für Jasper Ludwig Selle (1782–1854) steht. Selle war Organist in Wesselburen und Gelting und ist deshalb wohl auch dienstlich mit den *Vierstimmigen Chorälen* in Kontakt gekommen. Ob das Kieler Exemplar deswegen vielleicht auch aus kirchlichem Besitz stammt und von Selle vereinnahmt wurde, lässt sich vorerst nicht entscheiden. Auf einen zumindest beabsichtigten

⁶² Nahezu unbenutzt erscheinen die bei Anm. 20 genannten regionalen Exemplare, und eine summarische Bemerkung zu den ebenfalls weitgehend »verlagsfrischen« Exemplaren in mehreren Kirchengemeinden Schleswig-Holsteins machte auch Konrad Küster 2015 [2014], S. 6.

⁶³ Signatur VK 875 (Rara III).

Gebrauch weist die Tatsache hin, dass die Errata (»Verbesserungen«) des Kieler Exemplars nahezu vollständig im gesamten Band mit Bleistift korrigiert wurden. Der handschriftliche Zusatz »verbes-sert« am Ende der insgesamt 116 Errata zeugt jedenfalls von einer gewissen Ernsthaftigkeit bei dieser Nachbearbeitung. Möglicherweise gehören diese Eintragungen auch schon einer zweiten Schicht von Zusätzen an, die auf den ebenfalls zeitweise organistisch tätigen Sohn Selles, Leonhard Selle (1816–1884) zurückgehen. Von Leonhard Selles Hand stammt eine umfangreiche Spartierung der *Sabbathischen Seelenlust* des zumindest namensverwandten Thomas Selle (1599–1663) auf Texte Johann Rists, die in einem Teilnachlass Leonhard Selles in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek erhalten ist und die Schriftvergleiche ermöglicht. Der handschriftliche Zusatz »Thomas Selle« bei dem Choralsatz *Begrabt den Leib in seine Gruft* (*Vierstimmige Choräle* Nr. 23, S. 24) dürfte demnach von Leonhard Selle stammen. Eine dritte Schicht belegt schließlich auch hymnologische Interessen: Der relativ häufig im Kieler Exemplar zu findende Zusatz »Melodie kommt nicht mehr vor« nimmt wohl den Betrachterstandpunkt des späteren 19. oder frühen 20. Jahrhunderts ein. Zu dieser Schicht dürften zeitlich auch eine Reihe aufführungspraktischer Anmerkungen über Transpositionen, Gattungsmerkmale (»Trio für zwei Claviere«) und Ausschreibebeanweisungen (»3 Syst.«) gehören. Wer auch immer die Schreiber waren, zusammengenommen belegen diese Zusätze eine intensive Auseinandersetzung mit dem Inhalt der *Vierstimmigen Choräle*. Es ist wohl kein Zufall, dass ein offensichtlich auch Liturgie-fern genutztes Exemplar dieser Sammlung seinen Weg in eine wissenschaftliche Bibliothek gefunden hat.

Schluss

Die Entstehungs- und Druckgeschichte von Kittels *Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen* erweist sich bei näherer Betrachtung als komplexer Vorgang, dessen Darstellung wegen der vielen eher »verstreuten« Dokumente und Hinweise nicht leicht zu überschauen ist. Dabei zeigen sich aber gerade am Kontextgeschehen dieser Sammlung zahlreiche strukturgeschichtlich relevante Erträge, die hinter dem rein musikalisch-editorischen Gewinn einer umfassenden Beschäftigung kaum zurückstehen: Vieles war in der dargestellten Reichhaltigkeit nicht unbedingt zu erwarten, und besonders die Überlieferung der Kittelschen Arbeitsproben stellt ein Detail dar, das im Vergleich mit anderen Choralbuch-Unternehmungen der Zeit bislang kaum Parallelen hat. Wie gut es Kittel tatsächlich gelang, seinen wie auch immer motivierten Altonaer Aufenthalt »zum allgemeinen Besten« und auf eine seinen »Fähigkeiten angemessene Weise anzuwenden«,⁶⁴ zeigen in eindrucksvoller Weise die Kompositionen dieser Sammlung. Zurecht galten die *Vierstimmigen Choräle mit Vorspielen* bereits den Zeitgenossen als herausragendes Choralbuch, wie das hymnische Lob Georg Christian Apels zeigt, dass der Kieler Kittel-Schüler auf merkwürdige Weise mit herber musikpraktischer Kritik vermischt.⁶⁵ Den Wert dieses Choralbuchs aber allein am tatsächlichen gottesdienstlichen Gebrauch der Zeitgenossen messen zu wollen, wäre mit Sicherheit verfehlt. Vor allem die für jedes enthaltene Lied beigegebenen Choralvorspiele haben trotz ihrer gelegentlichen Knappheit einen hohen kom-

⁶⁴ Beide Formulierungen stammen aus Kittels erstem Brief an die Deutsche Kanzlei in Kopenhagen. Eine vollständige Umschrift dieses Briefs befindet sich im Anhang der Neuausgabe (vgl. Anm. 1).

⁶⁵ Georg Christian Apel bezeichnete die *Vierstimmigen Choräle* als »unbrauchbar«, wo es um ihre Verwendung im Gottesdienst ging. Vgl. dazu Apel 1817, S. II.

positorischen Rang, den man nicht leicht in anderen Choralbüchern findet. Hier wird (an einer fest mit Schleswig-Holstein verbundenen Sammlung!) überdeutlich, dass das liturgische Orgelspiel der Bach-Schule auch fünf Jahrzehnte nach dem Tod des großen Thomaskantors immer noch in Übung war. Schließlich zeigt die Untersuchung der überlieferten Dokumente zu Kittels Choralbuch, dass an diesem Fall zahlreiche Vorgänge in Einzelheiten nachvollzogen werden können, die – sicher nicht untypisch – im Zusammenhang mit Planung und Drucklegung größerer Musikdrucke abliefen. Die Zusammenarbeit von Musikern, Kirchenleitung und Verlagswesen ist es, über die anhand der Aktenlage wertvolle Details sichtbar werden und die eine Reihe ganz realer Probleme des Publizierens in der Zeit um 1800 vor Augen stellt. Und so ragt mit der Person Kittels eine Figur der (späten) Bachzeit in das 19. Jahrhundert, wo sie in Kontakt mit einem sich neu ausdifferenzierenden Musikmarkt kommt. Auch hier liegt ein wesentlicher Reiz des gesamten Vorgangs und seiner Darstellung.

Anhang

Peter Grönland (*1761 Wilster, gest. 1825 Kopenhagen)
 Gutachten zu Johann Christian Kittels Choralbuchplan
 und zu den in Kopenhagen eingereichten Arbeitsproben (undatiert, Frühjahr 1801)

(LASH, Abt. 65.2, Nr. 421.I, Einzelblatt unpaginiert)

[recto]

»Oeffentliche Choralbücher sind nicht immer ein Landesbedürfniß gewesen; durch den Verfall der Singschulen aber, und weil Cantoren- und Organisten-dienste zu kümmerlich ihren Mann nähren, sind sies geworden. In vorigen Zeiten war es nur ein kleiner Theil derjenigen öffentlichen Probe, die ein zur Wahl sich stellender Organist bestehen mußte, daß er einen vierstimmigen Choral gut ausarbeitete und vortrug. Natürlicherweise gab man die schwersten Choräle zur Probe auf, und es war kein Zweifel, daß derjenige der einen solchen Choral gut auszuarbeiten wußte und vorzutragen geübt war, Autor eines ganzen Choralbuchs seyn konnte. Heut zu Tage muß man in solchen fällen gegen Eins vorlieb nehmen, wenn der Organist nur Geschicklichkeit des Vortrags besitzt: die Kunst, selbst zu erfinden, und wissenschaftliches Studium der Musik, sind große Seltenheiten. In den Herzogthümern Schleswig u. Holstein wurde vor vielen Jahren die Einführung eines öffentlichen Choralbuchs als ein Bedürfniß gefühlt. Joh. Balth. Rein in Altona ist der Herausgeber des im Jahr 1755 mit einem privilegio excl. auf 83 Seiten im Querquart erschienenen Choralbuchs. Dieses paßte zu dem vorigen Struenseischen Gesangbuch; zu dem neuen Cramerschen bedarf es nur eines neuen Registers und eines Zusatzes derjenigen Gesänge die eine eigene neue Melodie erfordern; dann wäre dies Choralbuch noch immer brauchbar, wenn es sonst nur gut wäre. Aber sein innerer Gehalt ist äußerst gering, und zur Ehre des Landes hätte es nie eingeführt, oder schon längst durch ein besseres verdrängt seyn sollen. Wenn der Erfurther Organist Kittel ein neues ausarbeiten und auf seine Kosten herausgeben will, so muß der Freund des edlen Kirchen ge [verso] sanges sich doch freuen. Kittels Lehrer, Johann Sebastian Bach, war der größte Harmoniker der Zeit und wird es bleiben für alle Zeiten. Er war selbst Organist, und der per excellentiam größte Orgelspieler

seiner Zeit. Er hat auch ein Choralbuch geschrieben, aber nicht für Anfänger und zum öffentlichen Gebrauch, sondern für Meister zum Studium. Von allen groß und berühmt gewordenen Schülern des alten Bach, ist, selbst nach dem mir bekannten Urtheil seines berühmten Sohns, des hamburger Bachs, der Organist Kittel dem Alten am nächsten im Orgelspiele und den Künsten der Harmonik gekommen. Ich kenne keinen einzigen, der ein vortheilhafteres Renommee hätte, ihm die Ausfertigung eines Choralbuchs zu übertragen. Seine Arbeiten unter Kritik nehmen – wer kann das wohl, aber ich wüßte doch keinen, der sich die Autorität doch anmaßen dürfte; – was aus dem Kopf eines solchen Mannes kommt, das ist gut, denn die Kritik steht seinem Genie immer zur Seite.

Sein Plan, den Choralmelodien Vorspiele beyzufügen, macht das Werk voluminöser und theurer; aber es wäre Schade, wenn die Vorspiele wegbleiben, und der Konsequenz wegen gehören sie nothwendig dazu. Denn welcher Organist einen beziefernten Baß nicht gehörig zu behandeln versteht – (und ex tempore lässt sich das auch von den besten nicht fordern) – der versteht noch weniger ein passendes Vorspiel zu erfinden. Die Probestücke aus Kittels Choralbuch sind aber sehr meisterhaft und, innigst auf den Choral sich beziehend, erfunden und gearbeitet; sie dienen nicht bloß zum Gebrauch, sondern nutzen auch zum Studium.

Grönland«

Abstract

In 1800 and 1801 Johann Christian Kittel from Erfurt worked (during a sojourn in Altona) on a Chorale Book for Schleswig and Holstein. Well-known nowadays as a collection of small preludes and four-part Chorale-settings, the circumstances of the book's publication were not very clear and more a subject of speculation. However, the regional archives are hosting a considerable amount of documents on Kittel and his project, so it is possible to get more insight in the conditions of Kittels work on this collection, as well as on its publication and distribution. Also remarkable are some hints on conditions of reworking melody and setting in respect of enlightenment-thought about congregational singing and church melodies in general. A friendly report on some work samples, which Kittel sent to the royal administration, was written by the music scholar Peter Grönland in Copenhagen and reveals the pro-Bach connection or network between Berlin, Hamburg and Northern Europe. However, the reception of Kittels Chorale Book failed the aims of author and administration: Especially the Nikolai-organist in Kiel, Georg Christian Apel, criticized Kittels book in detail and found reasons to work out an own collection over the following decades.

Literatur

- Anthony, John Philip: *The Organ Works of Johann Christian Kittel*, Diss. New Haven 1978.
- Apel, Georg Christian: *Vollständiges Choral-Melodieenbuch zu dem Schleswig-Holstein'schen Gesangbuche*, Kiel 1817.
- Apel, Georg Christian: *Vollständiges Choralbuch zu dem Schleswig-Holstein'schen Gesangbuche, für die Orgel mit und ohne Pedal, für's Pianoforte, auch für vier Singstimmen bearbeitet [...]*, Kiel 1832.
- Busch, Gudrun: C.[arl] P.[hilipp] E.[manuel] Bach und seine Lieder (Kölner Beiträge zur Musikforschung XII), Regensburg 1957.
- Dreetz, Albert: *Johann Christian Kittel, der letzte Bach-Schüler*, Leipzig 1932.
- Callisen, Christian Friedrich: *Anleitung für Theologie Studirende und angehende Prediger in den Herzogthümern Schleswig und Holstein, mit den Landesherrlichen Kirchenverordnungen zur Wahrnehmung ihrer Pflichten bekannt zu werden*, Altona 1834.
- Carl Friedrich Cramer (Hg.): *Magazin der Musik III*, Zweiter Jahrgang, Erste Hälfte, reprogr. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1784, Hildesheim 1971.
- Carl Friedrich Cramer (Hg.): *Magazin der Musik IV*, Zweiter Jahrgang, Zweite Hälfte, reprogr. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1786, Hildesheim 1971, 958.
- Edler, Arnfried: *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, hg. v. Friedhelm Krummacher (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII), Kassel 1982.
- Evers, Timo: «... to rescue the Science of Music from the mysterious Darkness in which it was wrapped.» August Friedrich Christoph Kollmann und seine Schriften: Biographie, Theorie und Expertise im Kontext musikalischer Wissensvermittlung um 1800, Hildesheim 2018.
- Fock, Gustav: *Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel*, in: *Bach-Jahrbuch*, hg. v. Alfred Dürr und Werner Neumann 49 (1962), S. 97–104.
- Gerber, Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...], Dritter Theil*. K.-R., Leipzig 1813.
- Harms, Claus: *Pastoraltheologie. In Reden an Studierende. Zweytes Buch: Der Priester*, Kiel 1837 [1831].
- Hilgenfeldt, C.[arl] L.[udwig]: *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig o.J. [1850]. Körner, Gott. [hilf] Wilh.[elm] (Hg.): *Musicalisches Quodlibet. J.C. Kittel in Altenbruch an der Niederelbe bei Cuxhaven*, in: *Urania. Musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde 1* (1844), S. 11.
- Kirsch, Matthias (Hg.): *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besonderen Gebrauch für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel (1732–1809)* (Denkmäler Norddeutscher Musik 7), München 2021.
- Kube, Michael: «... das hieraus entstandene Chaos zu ordnen». Zur Bedeutung von Georg Christian Apels «Choral-Melodienbuch» (1817/37) und «Choralbuch» (1832), in: Ekkehard Ochs u.a. (Hg.): *Das geistliche Lied im Ostseeraum*, hg. v. Ekkehard Ochs, Walter Werbeck und Lutz Winkler (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 13), Frankfurt a.M. 2004, S. 233–246.
- Küster, Konrad (Hg.): Andreas Sabelon: *Choralvorspiele. Kleine praktische Orgelschule* (1822) (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit 2), Stuttgart 2008.
- Küster, Konrad (Hg.): Christian Calsen (und andere): *Orgelchoräle im Gardinger Choralbuch von 1803* (Musik zwischen Nord- und Ostsee 14), Revision der Erstausgabe 2014, Hamburg 2015.
- Mackensen, Karsten: Art. »Grönland, Peter«, in: MGG Online, hg. v. Laurenz Lütkepen, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372526> (16.6.2023).
- Matyl, Ulrich: *Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs* (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 18), Kassel 1996.
- Petersen, Georg Peter (Hg.): *Schleswig=Holstein=Lauenburgische Provinzialberichte 7* (1817).
- Petzold, Joachim: *Die gedruckten vierstimmigen Choralbücher für die Orgel der deutschen evangelischen Kirche (1785–1933)*, Halle 1935.
- Rambach, August Jacob: *Über D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang [...]*, Hamburg 1813.
- Stange, Hermann/Fromm, Emil: *Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus*, Kiel 1884.
- Veit, Joachim: Abt Voglers »Verbesserungen« Bachscher Choräle, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen Kongress Stuttgart 1985*, hg. v. Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Bd. 1, Kassel 1987, S. 500–512.
- Weimar, Georg Peter: *Vollständiges, rein und unverfälschtes Choral-Melodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland, mit Johann Christian Kittels harmonischer Begleitung [...]*, Erfurt o.D. [1803].
- Winterfeld, Carl von: *Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen*, Leipzig 1850.

Autor

Dr. Matthias Kirsch

Lehrbeauftragter für Elementare Musiklehre und Tonsatz am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine bevorzugten wissenschaftlichen Arbeitsfelder sind zurzeit die Geschichte der Musiktheorie, digitale Musikanalyse und regionale Musikgeschichte in Schleswig-Holstein.
E-Mail: mkirsch@musik.uni-kiel.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

NADINE WASCHULL

Die Architektur der Sternwarte auf Gut Bothkamp von 1869

Das menschliche Interesse, den Sternenhimmel zu beobachten, ist sicherlich so alt wie die Menschheit selbst. Nachdem 1608 das Fernrohr von dem niederländischen Brillenschleifer Hans Lipperhey erfunden worden war, steigerten zunehmende Linsengrößen und Brennweiten die Möglichkeiten der Observation, machten die Fernrohre aber immer störungsanfälliger gegenüber Bewegungen, Stößen und thermischen Einflüssen. Schnell fand man deshalb zu festen Montagen der Refraktoren, zuerst auf Dachplattformen, dann auf eigenen Gebäuden, den Sternwarten, die oft aufgrund ihrer hohen Kosten bei herrschaftlichen Anlagen oder aufgrund ihres wissenschaftlichen Interesses an Universitäten erbaut wurden.

Friedrich Gustav von Bülow (1817–1893), mecklenburgischer Kammerherr, errichtete im Jahr 1869 am Rande seines Gutes Bothkamp in Holstein eine der wenigen privaten Sternwarten (Abb. 1).



Abb. 1: Postkarte ›Gruss aus Bothkamp‹ (ohne Datum). Gemeinfrei. Im Besitz der Autorin.

Bereits 1872 wurde »mit Hilfe der dort vorhandenen ausgezeichneten Instrumente das Herannahen eines gewaltigen Naturereignisses, das eine Woche später als große Sturmflut eintrat«, beobachtet.¹ Das Fernrohr selbst galt als der »damals [...] größte Refraktor Deutschlands, ja Europas, dessen Öffnung nur von den großen Reflektoren Englands übertroffen wurde«.² Die Astronomen Hermann Carl Vogel (1841–1907) und Wilhelm Oswald Lohse (1845–1915) machten die Bothkamper Sternwarte mit ihren Entdeckungen so bekannt, dass diese als die »Wiege der deutschen Astrophysik« gilt.³ Epochal waren seinerzeit nicht zuletzt ihre spektralanalytischen Untersuchungen. Erst mit dem Ersten Weltkrieg endeten auf Bothkamp die astronomischen Forschungen und so schenkte 1931 der damalige Besitzer Harry von Bülow den Refraktor und andere Instrumente sowie die wertvolle Bibliothek der zur Christian-Albrechts-Universität gehörenden Kieler Sternwarte. Dort zerstörte ein Luftangriff die Geräte 1942, während die Bibliothek zuvor ausgelagert worden war.⁴ Das Gebäude der Bothkamper Sternwarte wurde 1936 abgerissen. Von ihm ist heute nur noch der Unterbau erhalten.

Seit 2005 trägt die Gemeinde Bothkamp die Sternwarte in ihrem Wappen. Dabei steht das Blau für den Bothkamper See, die goldene Spitze für die in den See hineinragende Landspitze des Herrenhauses, die Haferrispe für den Haupterwerbszweig der Gemeinde und der 14-strahlige Stern für die 13 Orte der Gemeinde und den Planetoiden *Athamantis*, der auf Bothkamp entdeckt wurde.⁵

Während die Geschichte der Sternwarte nicht zuletzt auch wegen ihrer Verbindungen zur Kieler Sternwarte bereits mehrfach Gegenstand der Forschung wurde,⁶ fehlt bisher eine architekturhistorische Einordnung des Gebäudes selbst. Als Grundlage für die Beschäftigung mit der Architektur der Sternwarte dienen die Abbildungen in den Veröffentlichungen unmittelbar nach ihrer Eröffnung aus der Feder der ersten Bothkamper Astronomen Vogel und Lohse von 1871 und 1872 in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* und dem Band *Beobachtungen angestellt auf der Sternwarte des Kammerherrn von Bülow zu Bothkamp*⁷ sowie historische Aufnahmen insbesondere auf frühen Postkarten. Das zugehörige Planmaterial scheint 1942 in Kiel zerstört worden zu sein.⁸ Zudem gibt es einige kleinere Erwähnungen und Darstellungen der Sternwarte,⁹ teilweise auch aus heimatgeschichtlicher Perspektive.¹⁰ Das als Rotunde mit Kegeldach auf einer Halbinsel im See errichtete Gebäude wird dabei jedoch kaum thematisiert, obwohl es sich erheblich von der Architektur anderer Sternwarten unterschied, wie bereits Lohse feststellte:

»Das Aeußere dieses Bauwerks, welches von dem üblichen Sternwartenstile nicht unwesentlich abweicht, macht mehr den Eindruck eines Bollwerkes als den eines astronomischen Observatoriums.

1 Strohmeyer 1905, S. 18.

2 Staats 1995, S. 139.

3 Staats 1995, S. 140.

4 Vgl. Wedemeyer 1987, S. 152–159.

5 Vgl. Kommunale Wappenrolle Schleswig-Holstein, https://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/LASH/Benutzung/Wappenlandschaft/_documents/kommunaleWappenrolle.html (5.4.2022).

6 Vgl. insbesondere Lühning 2007. – Staats 1995, S. 137–150.

7 Lohse 1871. – Lohse 1872. – Vogel 1872.

8 Nachforschungen sowohl in den Archivalien der Stadt Kiel als auch der Universität blieben genauso erfolglos wie im Bestand der Familie von Bülow auf Bothkamp. Herrn Conrad von Bülow sei für seine Unterstützung herzlich gedankt.

9 Vgl. Winterhalter 1889. – Stobbe 1935. – Möller 1938. – Schmidt-Schönbeck 1965. – Classen 1972. – Wedemeyer 1987. – Janle/Kortum 1988. – Lühning 2008. – Wolfschmidt 2009.

10 Vgl. Strohmeyer 1905. – Kock/Pöhls 1953. – Pöhls 1977. – Bubert/Walter 1989. – Theens 1999. – Theens 2003.

Selbst Fachkundige waren bei ihrer Ankunft in Bothkamp in Zweifel, ob dieser Bau wohl die Sternwarte sei oder nicht.¹¹

Die Frage eines passenden Aussehens einer Sternwarte hatte schon Georg H. Borheck (1751–1834), den Erbauer der königlichen Universitäts-Sternwarte in Göttingen (1803/16), umgetrieben: »Aber welchen Charakter muß eine Sternwarte haben? Diese Frage finde ich nirgends beantwortet; ich glaube aber daß ein edler fester Charakter, der auf die Einbildungskraft wirkt, und Stoff zum Nachdenken gibt, der Bestimmung dieses Gebäudes am angemessensten seyn dürfte.¹² Und so resümiert er schließlich:

»Die architektonischen Regeln, die bei den Entwürfen einer Sternwarte in Betracht kommen, weichen im Allgemeinen von den, für jedes andere Gebäude zu einem bestimmten Zweck, in nichts ab. Festigkeit, Bequemlichkeit und Schönheit, sind die Haupteigenschaften eines jeden öffentlichen Gebäudes, und diese müssen sich besonders bei einer Sternwarte vereinigen.« Ziel dieses Beitrags ist es deshalb, die Architektur des Bothkamper Gebäudes anhand der alten Ansichten vorzustellen und innerhalb der Sternwarten sowie der zeitgenössischen Bauformen einzurordnen.

Das Gebäude der Sternwarte auf Gut Bothkamp

Der Erbauer der Sternwarte, Friedrich Gustav von Bülow, war selbst kein Astronom, sondern ein an der Astronomie interessierter Laie. Bereits in den 1860er Jahren, als die Erforschung der Planetenoberflächen noch im Anfangsstadium war, hatte sich von Bülow ein kleines, auf die Terrasse schiebbares Fernrohr mit fünf Zoll Objektivöffnung angeschafft, später erwarb er ein sechszzolliges Fernrohr, das er im Park in einem Holzgebäude mit Drehdach aufstellte.¹³ Wohl auf Empfehlung des mit ihm bekannten Leipziger Astronomen Karl Friedrich Zöllner (1834–1882), der 1861 gerade seine *Grundzüge einer allgemeinen Photometrie des Himmels* veröffentlicht hatte, erwarb er 1867 auf der Pariser Weltausstellung ein Objektiv mit 11,5 Zoll Objektivöffnung als Rohguss, aus dem der Optiker Hugo Schröder in Hamburg einen Refraktor herstellte. Um das Fernrohr nun adäquat nutzen zu können, errichtete er nahe des Kieler Tores seines Gutes auf einer künstlich aufgeschütteten Halbinsel eine Sternwarte. Dem Autor des *Schleswig-Holsteinischen Wander- und Reisebuches* von 1905, Ernst Strohmeyer, nach beließen sich die Kosten für das Fernrohr auf 156.000 Mark und die für den Bau des Gebäudes auf 700.000 Mark.¹⁴

Über die Errichtung der Sternwarte selbst ist mangels archivalischer Quellen oder Originalpläne nur wenig überliefert. Den ausführenden Handwerker benennt 1872 Lohse:

»In Folge mehrerer an uns gerichteter Anfragen theilen wir heute nachträglich noch mit, daß der Bau des in Nr. 47 der ›Gartenlaube‹ v. J. geschilderten Sternwartengebäudes in Bothkamp dem Zimmermeister J. Ellerbroch daselbst übertragen war, der, obgleich er noch nie Gelegenheit gehabt hatte, einen derartigen Bau auszuführen, allen gestellten Anforderungen auf das Vollständigste gerecht wurde.¹⁵

¹¹ Lohse 1871, S. 789.

¹² Borheck 2005, S. 75, das folgende Zitat S. 71.

¹³ Vgl. Staats 1995, S. 139.

¹⁴ Vgl. Strohmeyer 1905, S. 18.

¹⁵ Lohse 1872, S. 68.

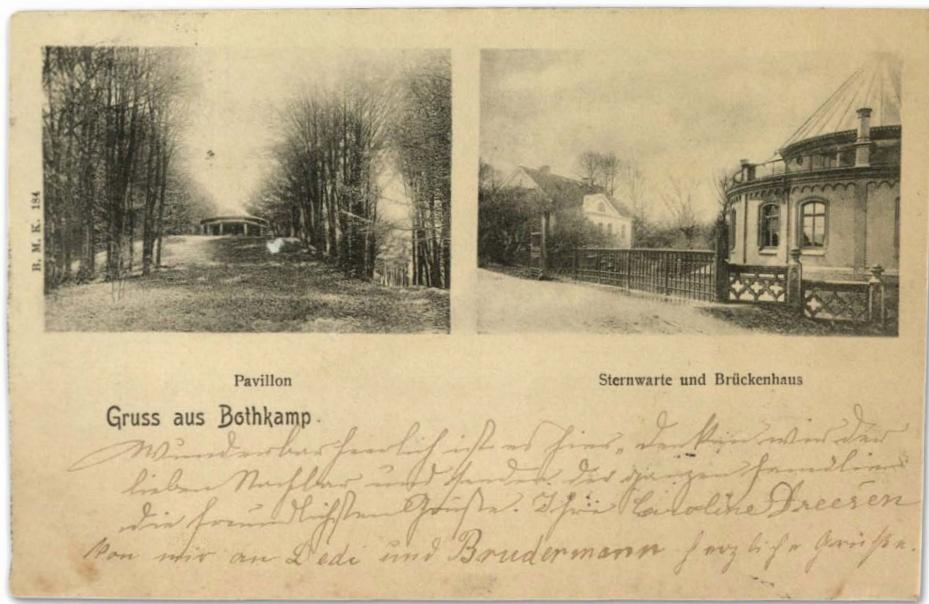


Abb. 2: Postkarte »Gruss aus Bothkamp« (gelaufen 1902). Sammlung: Hans-Jürgen Jeß.

Dies bestätigen die Todesanzeigen für Ellerbroch im *Holsteiner Courier* vom 27. Mai 1903 und vom 30. Juni 1903 sowie das *Schleswig-Holsteinische Wander- und Reisebuch* von 1905.¹⁶ Auch wenn hier verschiedene Schreibweisen auftreten, so dürfte es sich dabei um den in der Grundsteuer-Mutterrolle des Gemeindebezirks Eiderstede des Kreises Kiel-Land, Katasteramt Neumünster, von 1886/87 geführten Zimmermannsmeister Joachim Ellerbrook handeln.¹⁷ Die Wahl eines Zimmermanns für diesen Bau mutet zwar sehr ungewöhnlich an, dürfte aber durch die besondere Dachkonstruktion zu erklären sein.

Errichtet wurde die Sternwarte auf dem nordöstlichen Ende des Bothkamper Sees und zwar so, dass in alle Richtungen die Sicht auf den Horizont frei war. Das umgebende Areal wurde als Parkfläche angelegt. Die Sternwarte erhob sich direkt aus dem Wasser des Sees, angrenzend an den Bach Helsen. Zu erreichen war sie über eine aufgeschüttete Landzunge, die gemeinsam mit der Sternwarte eine in den See hineinragende Halbinsel bildete. Diese Lage sollte nach einem Brief Friedrich von Bülow (1885–1914) aus dem Jahr 1911 eine sichere Instrumentenaufstellung ermöglichen, da so eine Durchstoßung der ersten Grundwasserschicht vermieden werden konnte, die ein Instabilität bedeutet hätte.¹⁸ Auch pufferte die Wassellage Erderschütterungen beispielsweise durch vorbeifahrende Wagen ab, die den Weg durch das Kieler Tor nach Kirchbarkau nahmen. Eine erste Brücke über den Helsen war spätestens 1786 erbaut worden und wurde anlässlich des Neubaus der Sternwarte erneuert (Abb. 2).¹⁹

Bis heute trägt die Brücke die Initialen F.G.v.B. für den Bauherren. Flankiert wird die Brücke von einer steinernen Brüstung, welche die gotisierenden Formen, wie sie sich im Inneren der Sternwarte fanden, wieder aufnimmt; so etwa der stehende Vierpass in der Balustrade oder das Maßwerk auf den Pfosten.

¹⁶ Vgl. Strohmeyer 1905, S. 18. – Theens 2003, S. 49.

¹⁷ Vgl. Theens 1999, S. 15–16.

¹⁸ Vgl. LASH Abt. 301 Nr. 1214, Schreiben Friedrich von Bülow vom 8. Mai 1911, S. 2.

¹⁹ Vgl. Aufzeichnungen Christa Wagener, Kirchbarkau.

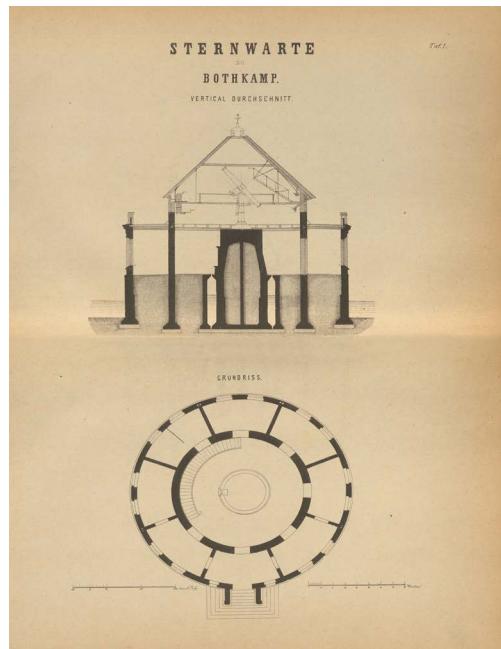


Abb. 3: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Querschnitt und Grundriss. Gemeinfrei. Aus: Vogel 1872, [Tafel 1](#).

Vogel veröffentlichte 1872 einen Schnitt und einen Grundriss des zweigeschossigen Backsteinbaus (Abb. 3).

Das Sockelmauerwerk der im Durchmesser etwa 18 m messenden Sternwarte stand auf zwei 1,8 m auseinanderstehenden, konzentrisch angelegten Ringfundamenten aus Beton. Der äußere Fundamentring befand sich 2,5 m unter dem Wasserspiegel des Sees, der innere Fundamentring sogar 3,0 m. Mittig wurde ebenfalls in 3,0 m Tiefe eine 30 cm starke Betonplatte gegossen, deren Durchmesser 7,5 m betrug. Auf ihr wurde ein Pfeiler für das Fernrohr aufgemauert, der im Abstand von 60 cm eine konzentrische Backsteinummantelung erhielt.²⁰ Der Fernrohrpfeiler selbst hatte einen Durchmesser von gut 4,0 m und war innen hohl, wurde jedoch ausgesteift durch zwei sich kreuzende Mauerscheiben. Der Pfeiler, der sich nach oben hin verjüngte, schloss unterhalb des Fußbodens im Beobachtungsraum mit einer Betonplatte von 1,2 m Stärke ab. Die hohle Struktur des Trägerpfeilers hatte sich nach von Bülow bei anderen Sternwarten als Schwachpunkt erwiesen und wurde hier deshalb durch die Kreuzmauern ausgesteift – eine Bothkamper Besonderheit.²¹

Um eine konstante Temperatur des Sockels zu gewährleisten und so Schäden durch Wärmeausdehnung zu verhindern, wurde zwischen Pfeiler und Ummantelung eine Wassersäule, die aus einer benachbarten Quelle gespeist wurde, in einer Höhe von 3,0 m eingelassen.²² Das Wasser stand damit höher als der Wasserspiegel des Sees. Sowohl der Pfeilersockel als auch die Räume zwischen äußerem und mittlerem Mauerring wurden bis zur Fußbodenhöhe mit Sand aufgefüllt und oben durch eine mit einer dünnen Schicht Gussbeton abgedeckten Lage Backstein bedeckt.

²⁰ Zu den Maßen und der Bautechnik vgl. Lühning 2007, S. 260–264; zu Grundrissen, Querschnitten und Gebäudeansichten der Bothkamper Sternwarte vgl. die Rekonstruktionen in Lühning 2007, S. 260–271. – Vogel 1872, S. 1, Tafel I.

²¹ Vgl. LASH Abt. 301 Nr. 1214, Schreiben Friedrich von Bülow vom 8. Mai 1911, S. 2.

²² Vgl. Lühning 2007, S. 264.



Abb. 4: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Ansicht von Südwesten, Fotografie um 1890. Aus: Staats 1995, S. 138.

Das hochliegende Erdgeschoss setzte über einem horizontalen Band auf dem heute noch erhaltenen Sockel an. Die Außenwand war durch acht flache Lisenen in einzelne, leicht zurücktretende Achsen gegliedert, in denen jeweils zwei flachbogige, vierflügelige Fenster mit Kämpferriegel in profilierten Gewänden angeordnet waren. Das nach Westen gerichtete Feld enthielt ein risalitartig vorstehendes Oberlichtportal mit seitlichen, schmäleren Fenstern, das über eine zehnstufige Freitreppe erschlossen und von fialartigen Türmchen flankiert war, die je auf einem Sockel in etwa mittig der Höhe des Sockelgeschosses ruhten. Die Türmchen trugen pyramidale Helme mit Kreuzblumen und rahmten einen Giebel, der auf einem dünnen Gesims ansetzte, unterhalb dessen ein Rundbogenfries das gesamte Gebäude umrundete und so seine Zweigeschossigkeit markierte.

Gegenüber dem Erdgeschoss sprang das Obergeschoss um 3,0 m zurück und ermöglichte so oberhalb des Rundbogenfrieses eine begehbarer Galerie, die ursprünglich von einer feingliedrigen Kunsteinbrüstung umrandet war (Abb. 4).

Diese Balustrade war über den Lisenen als quadratische Pfeiler ausgebildet, von denen vier als Schornsteine fungierten. Sie wurde im Laufe der Jahre mehrfach verändert und zuletzt durch einen einfachen Drahtzaun ersetzt. Die Galerie diente als Plattform zur Beobachtung mit kleineren Instru-

menten, die in einer Abstellkammer hinter dem Treppengiebel des Portals aufbewahrt wurden.²³ Der rote Backsteinbau wurde durch den weißen Verputz der Lisenen, Rundbogenfriese, Galeriepfosten und Schornsteine akzentuiert.

Das niedrigere Obergeschoss verzichtete mit Ausnahme eines Trauf- und Kranzgesimses auf eine architektonische Gliederung. 15 Rundfenster, die in ihrer Anordnung gegenüber den Achsen des Erdgeschosses um eine halbe Achse versetzt wurden, belichteten den Innenraum. Sie waren als sechssstrahlige Gusseisenrosetten ausgebildet und entstammten der Serienproduktion einer Gießerei.²⁴ Über einem breiten Gesims erhob sich das kegelförmige, mit Zinkblech beschlagene Dach aus Kiefernholz, dessen Kuppe von einem Luftsauger mit Windfahne abgeschlossen wurde.²⁵ Die Traufkante und die Kante des Luftsaugers waren mit einem Wellenband aus Zinkblech verziert und fungierten als Pendant des Rundbogenfrieses.

Im Inneren bildeten acht gleich große Räume – wie Vogels Grundriss zeigt – einen äußeren Ring, der den Kernraum mit dem das Fernrohr tragenden Pfeiler umschloss. Im westlich gelegenen Vestibül befand sich ein fünfzölliges Fernrohr. Jedes Zimmer verfügte über zwei Fenster und – außer dem nördlichen Zimmer – über eine Tür zur Mittelrotunde. Mit Ausnahme der drei östlichen Zimmer waren die anderen durch Zwischentüren miteinander verbunden. In der Mittelrotunde befanden sich der Substruktionspfeiler für das Fernrohr und eine flache Wendeltreppe in den Beobachtungsraum im Obergeschoss, der einen Durchmesser von 10,5 m aufwies.

Aus dem Vestibül heraus hatte man die Auswahl zwischen drei Türen: geradeaus in die Rotunde oder links und rechts in das jeweils nächstgelegene Zimmer. Nach links lagen zwei Repräsentationsräume, von denen vermutlich der hintere als Konferenzzimmer diente, das zwar über keine Tür direkt zur Rotunde verfügte, jedoch ein rundes, gusseisernes Fenster dorthin ein besaß. Von dort aus schlossen sich im Uhrzeigersinn folgende Räume an, die Reinhard Staats nach den Aufzeichnungen des ebenfalls auf Bothkamp tätig gewesenen Astronomen Möller beschreibt:

»Da war außer einem kleinen Zimmer, das nur schön geschnitzte Stühle, eben solchen Tisch und ein Harmonium enthielt, das gar nicht benutzt wurde, zunächst ein kleines chemisches Laboratorium, durch das man in die Dunkelkammer gelangte. [...] Weiter war da ein Raum, der zu allerhand Klüter- oder Bastelarbeiten diente, neben diesem das Arbeitszimmer des Astronomen mit schönem grünen Saffiasopha, zwei Tischen, lederüberzogenen Stühlen (ebenfalls grün), einem Stehpult und Bücherborden und einem herrlichen Ausblick auf die schmale Au, die den Bothkamper See mit einem kleineren verband, [...]. Das letzte Zimmer enthielt nichts weiter als zwei riesige Globen, einen Erd- und einen Himmelsglobus. Alle Zimmer hatten mit Ausnahme der Dunkelkammer und des Laboratoriums seidene Gardinen, schön geschnitzte Türen und Parkettfußboden.«²⁶

Sämtliche Räume waren durch in den Außencken stehende Kachelöfen beheizbar; ihre Rauchabzüge führten durch die Außenwände nach oben und wurden als Schornsteine in die Balustrade integriert.

²³ Vgl. LASH Abt. 301 Nr. 1214, Schreiben Friedrich von Bülow vom 8. Mai 1911, S. 4.

²⁴ Vgl. Lühning 2007, S. 262.

²⁵ Vgl. LASH Abt. 301 Nr. 1214, Schreiben Friedrich von Bülow vom 8. Mai 1911, S. 3.

²⁶ Staats 1995, S. 142.



◀ Abb. 5: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Zimmer mit Erd- und Himmelsglobus, Fotografie ohne Jahr. Archiv des Geschichtsvereins für das ehemalige Amt Bordesholm e.V.

↑ Abb. 6: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Empfangszimmer, Fotografie ohne Jahr. Archiv des Geschichtsvereins für das ehemalige Amt Bordesholm e.V.

← Abb. 7: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Rotunde, Fotografie ohne Jahr. Archiv des Geschichtsvereins für das ehemalige Amt Bordesholm e.V.

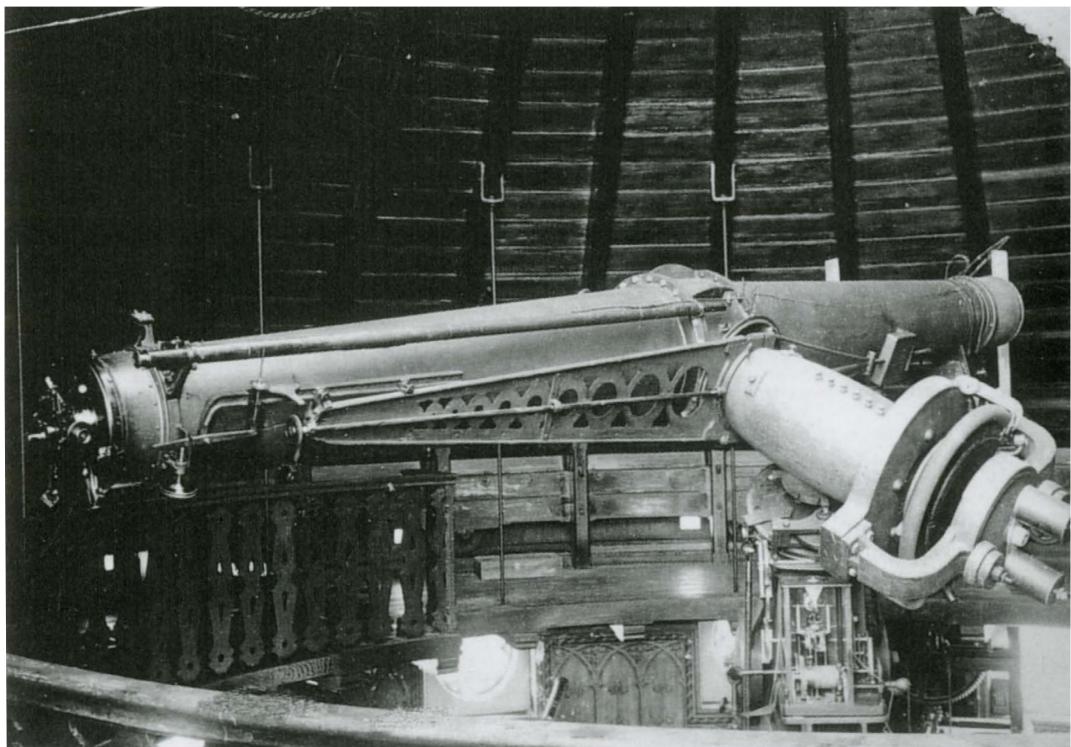


Abb. 8: Sternwarte Gut Bothkamp, Joachim Ellerbrook (1869): Refraktor, Fotografie von 1905. Besitz: Felix Lühning.

Die Ausstattung der Räume stand der repräsentativen äußerlichen Gestaltung des Sternwartengebäudes in nichts nach: »Die Räume waren durchweg brusthoch mit Paneelwerk ausgekleidet, auf denen trompe-l’œil-artige Schablonenmalereien gotisierende Eichenholzschnitzereien vortäuschten; die Türfüllungen und -rahmen waren dahingegen richtig geschnitzt und profiliert (Abb. 5).«²⁷

Das Holz stammte von Bothkamper Eichen und das »schöne Schnitzwerk«²⁸ sowie die »kunstvollen Täfelungen«²⁹ fertigte Joachim Ellerbrook an. Derselbe Joachim Ellerbrook, der mit dem Bau der Sternwarte betraut war und der als Gutszimmermann von Bothkamp fungierte. Während die Fußböden in den Zimmern parkettiert waren (Abb. 6), erhielt die Rotunde einen Dielenboden aus quadratischen Feldern (Abb. 7).

Das Vestibül hingegen verfügte hinter dem Eingang über weiße und rote Kunststeinfliesen. Der Pfeiler des Fernrohrs im Mittelraum wurde von einer Polsterbank umrundet, in welche die Hauptuhr des Observatoriums eingebunden war. An der Außenwand entlang führte die Wendeltreppe mit gotisierendem Ziergeländer in den Beobachtungsturm. Um die Lasten des Balkenfußbodens im Turm abzuleiten, befanden sich in der Rotunde vier schmale, achtkantige Gusseisensäulen. Die Innenwand des Obergeschosses war in einer Höhe von 1,8 m mit Paneelen verkleidet. Durch eine niedrige Tür im Südosten konnte man auf die Galerie hinaustreten; eine kleine Treppe erschloss das Dachgeschoss.

²⁷ Lühning 2007, S. 267.

²⁸ Möller 1938, S. 56.

²⁹ Strohmeyer 1905, S. 18.

Das Dach lagerte auf drehbaren Rollen, die auf einer dem Mauerwerk aufliegenden Schiene liefen (Abb. 8).³⁰ Die Drehung der Kuppel erfolgte durch ein Zahnrad, das in einen unterhalb der Schiene befestigten Zahnkranz einging. Eine Konstruktion von mehrfachen Zahnradübertragungen erleichterte die Übersetzung des zwanzig Tonnen schweren Daches auf eine Handkurbel. Im Inneren des Daches ermöglichte eine Galerie die Beobachtung tiefstehender Gestirne und steifte zudem das Gebilde aus.³¹ Der in das Dach eingelassene Beobachtungsschlitz wurde wie eine Art Flügeltür von zwei die gesamte Dachlänge einnehmenden Klappen verschlossen. Sie konnten von innen ebenfalls mit einer Handkurbel, deren Welle schräg nach oben zur Dachtraufe reichte, wo zwei Schnecken am unteren Ende der Dachklappen eingingen, geöffnet werden.³² In der Mitte des Beobachtungsraumes befand sich nun der Bothkamper Refraktor, der auf einer 2,6 m hohen Guss-eisensäule stand, die einer dorischen Säule ähnelte.

Die Bothkamper Sternwarte im Kontext von Sternwarten-Architektur

1872 gab es nach Karl Bruhns auf der gesamten Erde etwa hundert Sternwarten. Die meisten davon waren Universitätssternwarten sowie einige höfische Anlagen. Neben Bothkamp kannte Bruhns nur weitere elf Privatsternwarten.³³ Grundsätzlich genügt für die Sternbeobachtung eine flexible Positionierung der Messinstrumente auf dem Dach eines Turmes, für genaue Messungen insbesondere weit entfernter Messpunkte benötigen die Instrumente jedoch nicht nur einen festen, erschütterungsfreien Stand, sondern auch Schutz vor ungünstigen Witterungsverhältnissen. Wegen verzerrter Bilder durch auf- und absteigende Luftströmungen begann man schon früh, Fernrohre auf Erhöhungen und Türmen anzubringen, die zudem einen freien Blick ermöglichten. So forderte Bruhns »eine freie doch etwas geschützte Lage, ein solider fester Bau mit isolirten von den Ringmauern getrennten Fundamenten, [als] die Hauptbedingungen bei der Anlage einer Sternwarte«.³⁴ Die Montage größerer Refraktoren erfolgte deshalb gerne auf einem senkrechten Postament, um eine horizontale Verschwenkung um 360 Grad und eine vertikale um 90 Grad vom Zenit bis zum Horizont zu ermöglichen.³⁵ Dabei muss die Montierung auch die Erddrehung ausgleichen können, um die zu beobachtenden Objekte wie Planeten oder Kometen immer im Fokus zu halten.³⁶ Die Verschwenkungen erfordern von einer Sternwarte entweder ein weitgehend zu öffnendes Dach oder eine drehbare Dachkonstruktion.

Bei privaten Sternwarten wurde häufig ein überschaubarer architektonischer Aufwand betrieben und einem Gebäude wie beispielsweise dem Wohnhaus eine Dachterrasse hinzugefügt, wie dies die Sternwarte von Theodor Ritter von Oppolzer (1841–1886) in der Wiener Josephstadt zeigt. Bei universitären Anlagen wurden die der Observierung dienenden Türme zunehmend

³⁰ Vgl. Winterhalter 1889, S. 245.

³¹ Vgl. LASH Abt. 301 Nr. 1214, Schreiben Friedrich von Bülow vom 8. Mai 1911, S. 3–4.

³² Vgl. Lühning 2007, S. 272.

³³ Vgl. Bruhns 1872, S. 30–31.

³⁴ Bruhns 1872, S. 30.

³⁵ Vgl. Struve 1962, S. 443.

³⁶ Vgl. Hanslmeier 2020, S. 128.

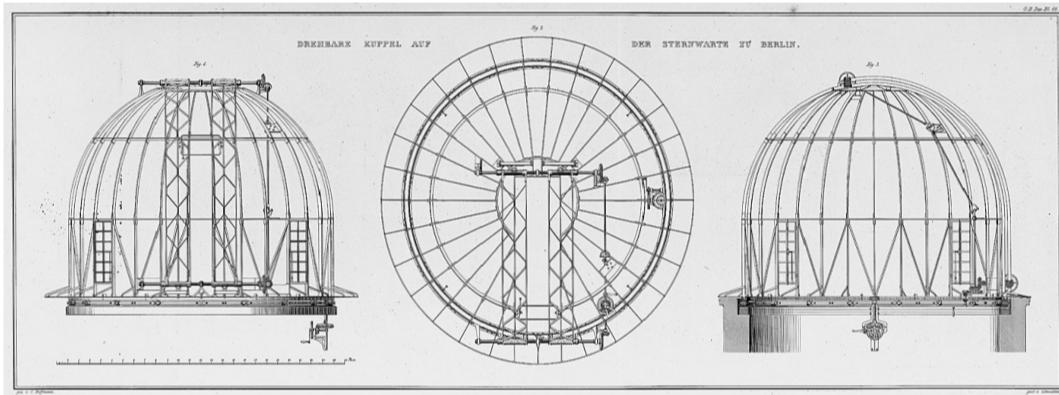


Abb. 9: Königliche Sternwarte Berlin, Karl Friedrich Schinkel (1833/35): Ansichten der drehbaren Kuppel. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 8109,61.

durch mehrteilige Gebäudekomplexe mit mehrfachen Nutzungen abgelöst. Peter Müller hat 1975 die architektonische Entwicklung von Sternwarten analysiert und unterschiedliche Grundrisse verschiedenen Perioden der Baukunst zugeordnet: Die Turmform für den Barock (etwa 1700–1800), die Längsform für den Klassizismus (etwa 1800–1840), die Kreuzform für den Historismus (etwa 1840–1890) und die Gruppenform für die Moderne (etwa seit 1875).³⁷ Wobei Müller ausdrücklich hervorhebt, dass es natürlich zeitliche Überschneidungen und örtliche Abweichungen gegeben habe, allerdings Tendenzen erkennbar seien. Einer dieser Turmbauten ist der im Zentrum von Kopenhagen stehende 35 m hohe *Runde Turm*, der 1637/42 nach Plänen des Architekten Hans van Steenwinckel d. J. erbaut wurde und sowohl als Universitätskirche St. Trinitatis als auch als Sternwartenturm diente.³⁸ Die Vorläufer der Anfang des 19. Jahrhunderts in Mode gekommenen Sternwartenkuppeln waren Drehtürme, die aus einem zylinderförmigen Teil und einem eher flachen Kegeldach – so in Helsinki, Pulkowo, Bonn oder Leipzig – bestanden.³⁹ Nach 1800 erhielten erste Sternwarten wie die Universitätsanlagen in Göttingen (1803/16) oder München-Bogenhausen (1816/19) »echte astronomische Kuppel[n] – mittels Rollen oder Rädern auf einem Schienenkreis laufend und mit einer Schlitzöffnung versehen«,⁴⁰ wie sie dann auch auf Gut Bothkamp umgesetzt wurde. Man kam jetzt weitgehend vom Turmbau ab und erbaute längs gerichtete oder dann auch kreuzförmige Anlagen mit einer konzentrisch angelegten Kuppel. Typenbildend war hier die Göttinger Universitäts-Sternwarte von Georg H. Borheck (1751–1834).⁴¹ Ebenfalls großen Einfluss erlangte die 1835/39 durch Alexander Briullov (1798–1877) in einer Parklandschaft in klassizistischem Stil errichtete Sternwarte Pulkowo bei Sankt Petersburg auf einem kreuzförmigen Grundriss mit nördlichen U-förmigen Erweiterungen. Der Haupteingang dominierte durch eine Säulenvorhalle. Konzentrisch gelegen gab es einen Turm mit äußerem Umgang, der im oberen Teil drehbar, aber nicht auf Pfeiler, sondern auf ein Kuppelgewölbe

³⁷ Vgl. Müller 1975, S. 263.

³⁸ Vgl. Müller 1992, S. 43.

³⁹ Vgl. Müller 1975, S. 267.

⁴⁰ Müller 1975, S. 267.

⁴¹ Vgl. Müller 1975, S. 266.

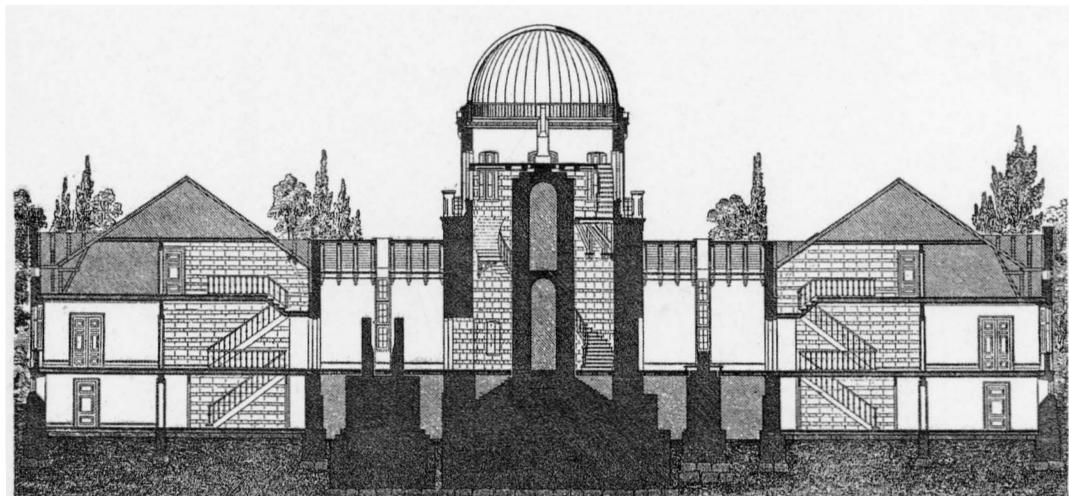


Abb. 10a: Universitäts-Sternwarte Kopenhagen, Hans Christian Hansen (1859/61): Längsschnitt. *Gemeinfrei*. Aus: [Allgemeine Bauzeitung 28](#) (1863), Blatt 564.

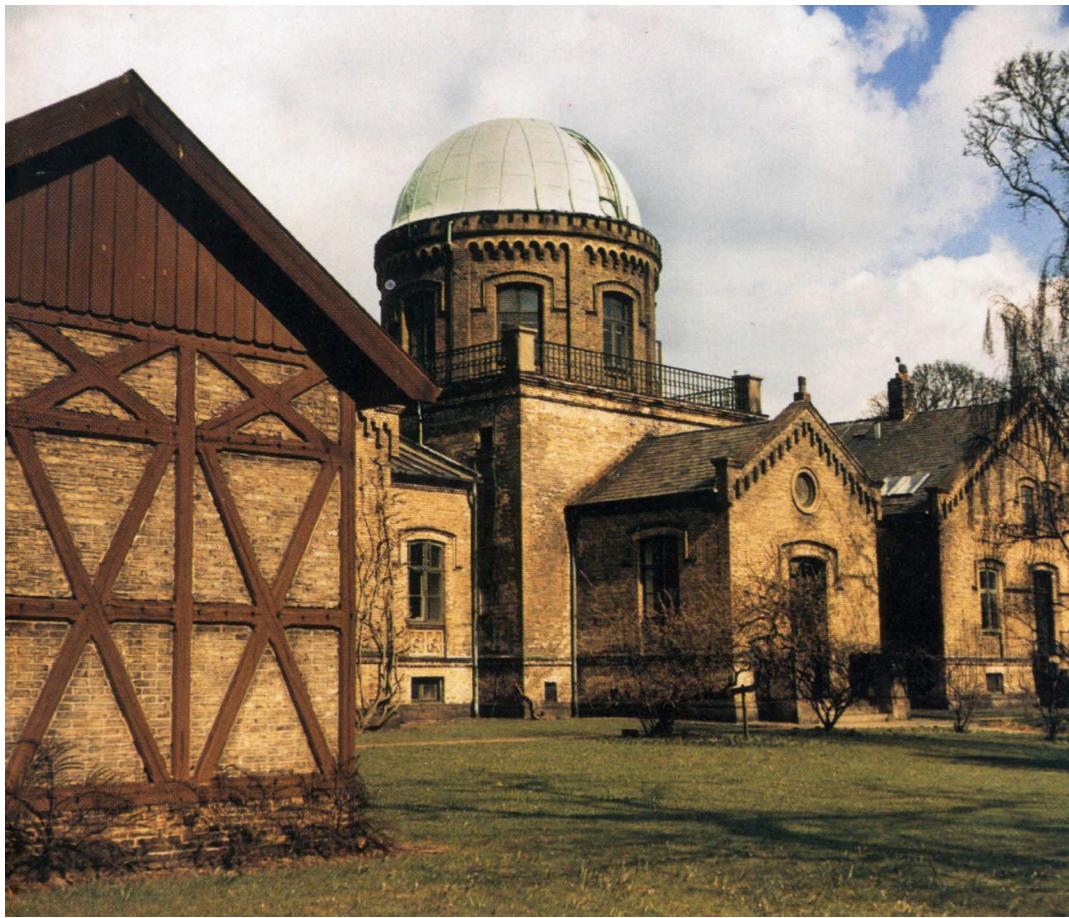


Abb. 10b: Universitäts-Sternwarte Kopenhagen, Hans Christian Hansen (1859/61), Fotografie ohne Jahr. Aus: Müller 1992, S. 108.

gestützt war. Ebenso wie die beiden Aufbauten der Seitenflügel trug auch der Mittelturm ein flaches Kegeldach aus Holz.⁴²

Im Jahr 1842 gab Preußen *Bauausführungen des Preußischen Staats* ›für den Dienstgebrauch‹ heraus, die für jeden Baubeamten »nicht bloß zu seiner Ausbildung beitragen, sondern ihm auch in vorkommenden Fällen zur Anleitung dienen [soll], Projekte nach bewährten und sanktionirten Methoden zu entwerfen und vorzulegen«.⁴³ Als Mustersternwarte hierfür war die 1833/35 errichtete Königliche Sternwarte zu Berlin erkoren worden, bei der es sich um einen Turmbau mit Kuppelkonstruktion handelt, auf welche die *Bauausführungen* ein besonderes Augenmerk verwendeten (Abb. 9).⁴⁴

Der Bau übernahm aus Sankt Petersburg den kreuzförmigen Grundriss und die Tambourkuppel; eine drehbare Eisenkuppel, unter der der Refraktor stand. Um die Kuppel herum verlief eine begehbarer, achteckige Galerie mit Geländer. Der Tambour ruhte auf einer achteckigen Mauer, die wiederum eine oktogonalen massive Fundamentpyramide für das Hauptinstrument der Sternwarte umgab. Trotz ihres geringen Durchmessers von etwa 7,5 m bezeichnet Müller die Kuppel als »erste ›richtige‹ Sternwartenkuppel in Preußen: in Form einer Halbkugel, mit Spaltverschluß und Dreh-Mechanismus«.⁴⁵ Bothkamp unterscheidet sich – trotz der Inkorporation Schleswig-Holsteins in Preußen 1864 und damit nahezu zeitgleich mit dem Bau der Sternwarte – sowohl in der Grundrissdisposition als auch der Kuppelform deutlich von Berlin und den preußischen Bauvorgaben.

Einen runden Turm zeigt auch die 1859/61, also nur wenige Jahre vor Bothkamp, von Hans Christian Hansen (1803–1883) errichtete Universitäts-Sternwarte in Kopenhagen (Abb. 10a u. 10b).

Auch hier prägen sieben flachbogige Fenster die von Lisenen gebildeten Achsen und auch hier findet sich ein markanter Rundbogenfries. Aus Kopenhagen dürften Impulse nach Bothkamp gewirkt haben. Dies gilt ebenso für die ab 1822 durch Heinrich Christian Schumacher (1780–1850), den ehemaligen Astronomen der Kopenhagener Sternwarte und ersten Herausgeber der *Astronomischen Nachrichten*, in der Palmaille in Altona mit Erlaubnis des Königs Friedrich VI. von Dänemark und Norwegen erbaute Sternwarte (Abb. 11a u. 11b).⁴⁶

Das Gebäude war ein zweigeschossiger, gedrungener Backsteinbau auf längsrechteckigem Grundriss mit flachem Satteldach.⁴⁷ An der südwestlichen Ecke befand sich ein dreigeschossiger, zylindrischer Turm mit flachem Kegeldach. Der im Turm errichtete Instrumentenpfeiler war wie der in Bothkamp innen hohl und ebenfalls mit Lüftungsschlitzten versehen. Auch lief das Kegeldach des Turmes in Altona wie in Bothkamp auf kleinen Rollen, um es drehen zu können. Der Dachspalt war allerdings nur durch einen langen Eisenhebel mit einem kugelförmigen Kontergewicht am Ende hochklappbar.

Nach dem Anschluss Schleswig-Holsteins an Preußen wurden die *Astronomischen Nachrichten* und auch die Sternwarte aus Altona 1874 nach Kiel verlegt und dort mit Anbindung an die Universität eine Sternwarte neu errichtet.⁴⁸ Bereits 1872 hatte sich der Baumeister Blümner hierfür die Sternwarten in Altona und Bothkamp angesehen.⁴⁹ Es verwundert deshalb wenig, dass die Kieler Sternwarte das Er-

⁴² Vgl. Müller 1975, S. 94.

⁴³ Ministerium der Finanzen und des Handels 1842, S. 3.

⁴⁴ Vgl. Ministerium der Finanzen und des Handels 1842, S. 158–159.

⁴⁵ Müller 1975, S. 124.

⁴⁶ Vgl. Lühning 2011, S. 133.

⁴⁷ Vgl. Lühning 2007, S. 94.

⁴⁸ Vgl. Freie Hansestadt Hamburg 2009, S. 10.

⁴⁹ Vgl. Lühning 2007, S. 337–338.

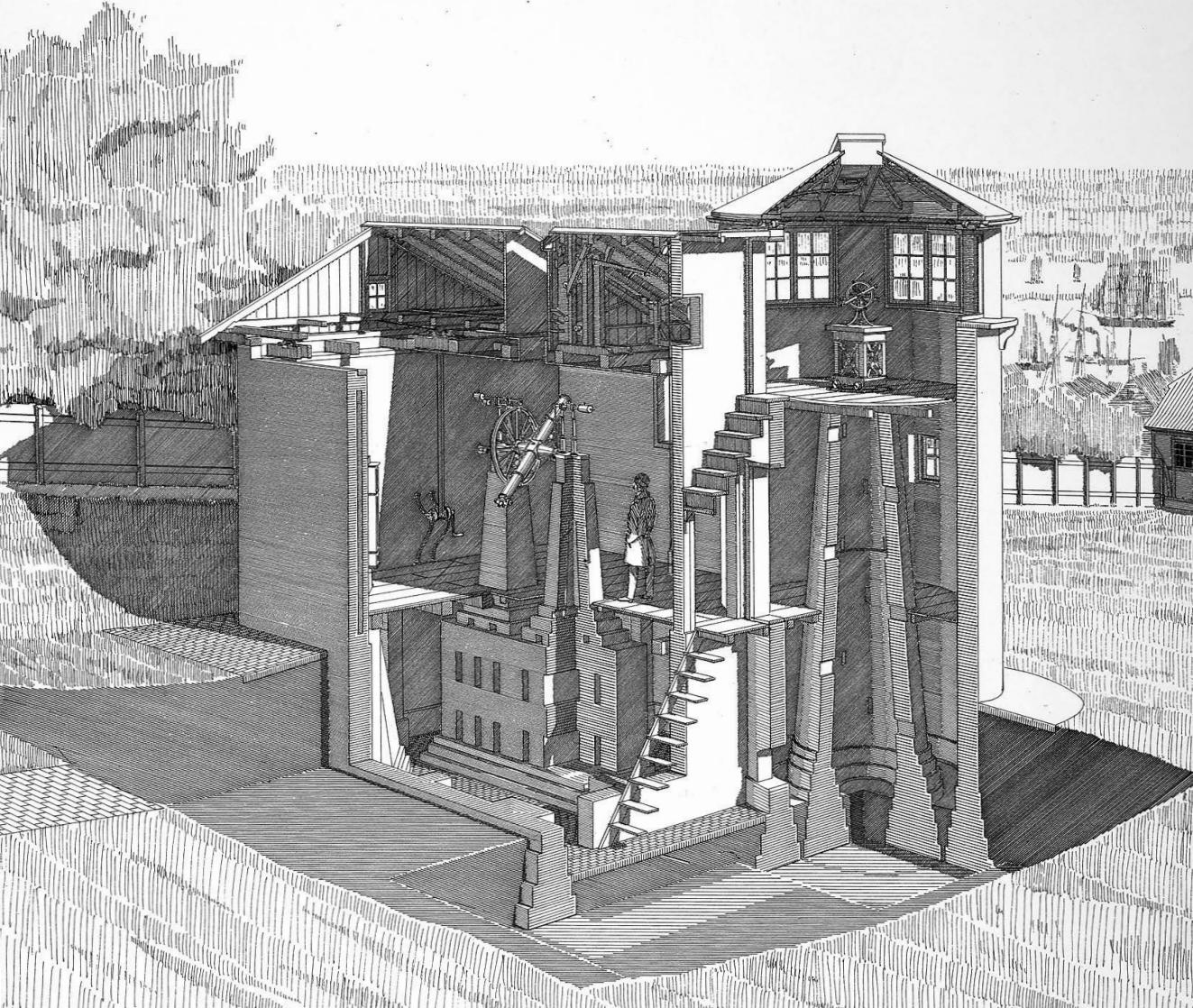


Abb. 11a: Sternwarte Altona, Heinrich Johann Kessels (ab 1822). Rekonstruktion: Felix Lühning.

scheinungsbild aus Bothkamp aufnahm (Abb. 12a u. 12b), obwohl sie technisch anders aufgebaut wurde und beispielsweise das Fundament des hohlen Instrumentenpfeilers nicht sehr tief in den Boden reichte.

Sehr ungewöhnlich war bei der Sternwarte von Bothkamp die Kuppelkonstruktion, die eine vollständige Drehung ermöglichte. Sie ähnelt damit technisch dem sogenannten Holländer, einer Windmühlenform, bei der nicht die gesamte Mühle – wie bei der Bockwindmühle – sondern nur die Kappe mit den Flügeln gedreht wird.⁵⁰ Die Haube kann entweder von innen mit einer drehbaren Winde (Haspel) oder von außen mit einem Balken (Stert) gedreht werden. Zum Bespannen und Warten der Flügel besaßen die meisten Holländer um den Mühlenturm eine Galerie. Die drehbare Haube lagerte auf einem hölzernen oder eisernen Rollenlager auf der Oberkante des Mühlenturms. Dabei verhinderte eine Führung das Verrutschen der Rollen aus der Bahn. Genau dieses Prinzip wurde auch in der Bothkamper Sternwarte zur Drehung des Kegeldaches verwendet, weshalb bereits Felix Lühning durch Ellerbrook eine Übernahme aus dem Mühlenbau vermutete.⁵¹

⁵⁰ Vgl. Notebaart 1972, S. 24–25. – Fröde/Fröde 1981, S. 44.

⁵¹ Vgl. Lühning 2007, S. 270.

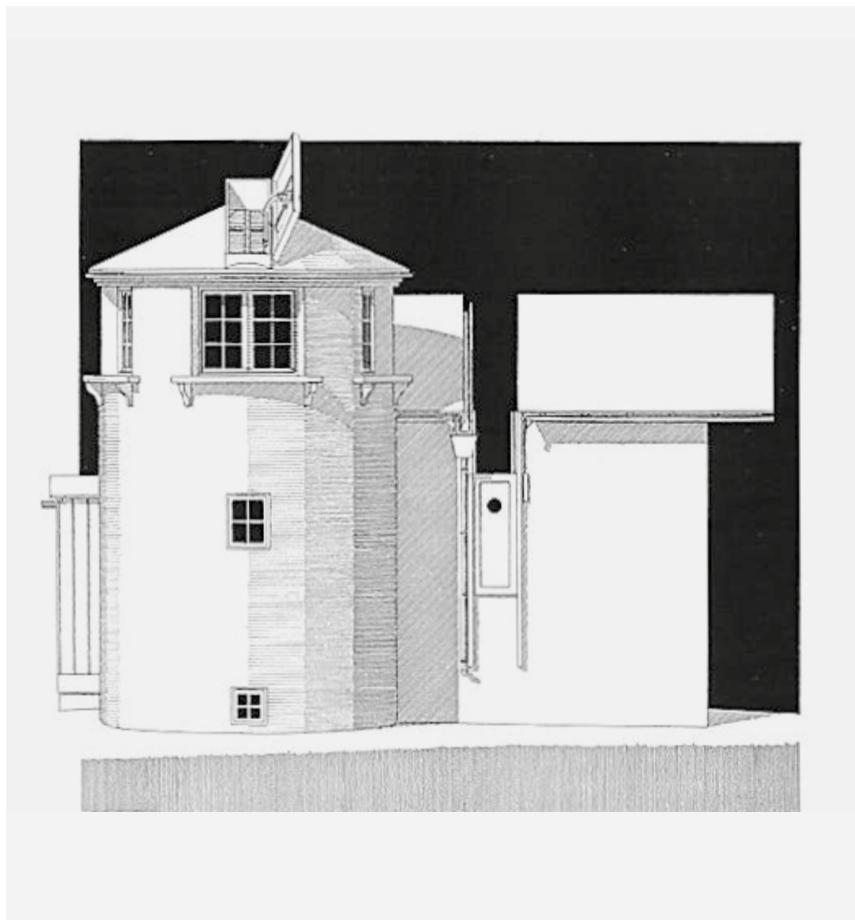


Abb. 11b: Sternwarte Altona, Heinrich Johann Kessels (ab 1822). Rekonstruktion: Felix Lühning. Aus: Lühning 2007, S. 96.

Solche Mühlenbauten waren im 19. Jahrhundert in der Umgebung von Bothkamp verbreitet. Das Gut selbst besaß zwei Windmühlen in Kleinbuchenwald sowie in Rendswühren, wo die Bockmühle jedoch erst 1891 durch einen Holländer ersetzt wurde.⁵² 1822 wurde auf dem Mühlberg in Kirchbarkau ein achteckiger Holländer durch den Preetzer Zimmermann Gottfried Elsner erbaut, der im März 1878 abbrannte,⁵³ 1870 entstand durch einen Mühlenbauer aus Bordesholm ein Galerieholländer in Klein Barkau, der bis heute erhalten ist.⁵⁴ Ellerbrook konnte also auf aktuelle Bauprojekte der unmittelbaren Umgebung zurückgreifen und diese für die Neukonzeption der Kuppel der Sternwarte adaptieren. Typologisch scheinen die beiden Sternwarten in Kopenhagen und Altona für das Bauwerk selbst Einfluss besessen zu haben, dessen vermutlich aus Kopenhagen abgeleitete Rundform jedoch als selbständiger Baukörper auch in seiner ungewöhnlichen Raumstruktur eine eigenständige Lösung war.

⁵² Vgl. Karstens 1990, S. 12 u. 165–166. – Mit »Preußens Gloria« am 1. Oktober 1869 kam auch die Freiheit im Mühlengewerbe, so dass sich nun jeder eine Mühle bauen konnte. Vgl. Karstens 1990, S. 14.

⁵³ Vgl. Karstens 1990, S. 123–124.

⁵⁴ Vgl. Herrmann 1983, S. 47. – Karstens/Kuhlmann 2017, S.193.

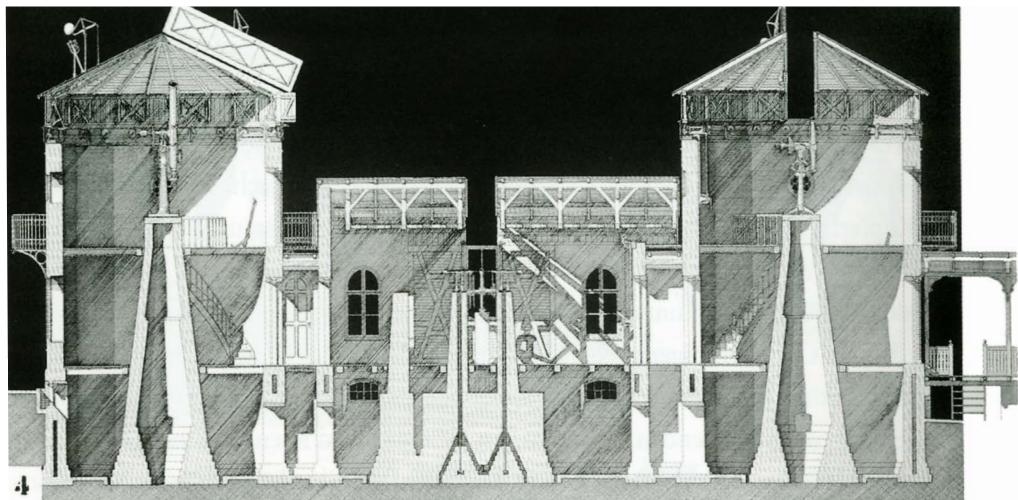


Abb. 12a: Kieler Sternwarte, Bauführer Blümner (1874/80). Rekonstruktion: Felix Lühning.

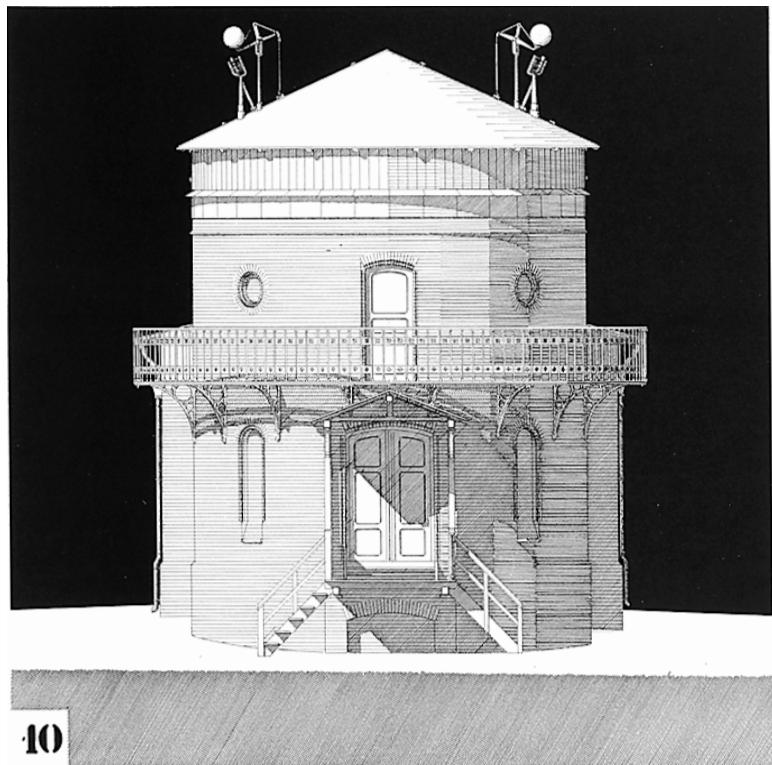


Abb. 12b: Kieler Sternwarte, Bauführer Blümner (1874/80). Rekonstruktion: Felix Lühning.

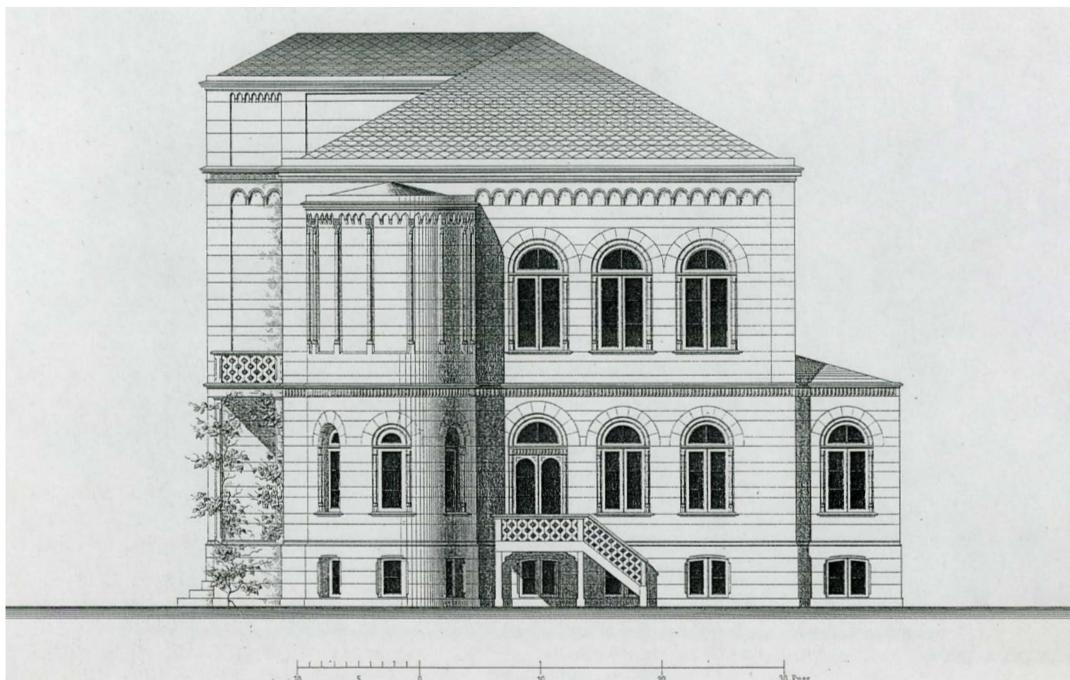


Abb. 13: Haus Oldekop, Hannover, H. Hunaeus und L. Voigt (1852). Gemeinfrei. Aus: *Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins für das Königreich Hannover* 1 (1855), Blatt 2.

Die Architekturformen der Bothkamper Sternwarte

Die Lisenengliederung und der markante Rundbogenfries weisen die Bothkamper Sternwarte als Bau des Historismus aus. Leiten sie ihre Formen aus der romanischen Architektur her, so entstammt das Formengut des Portalvorbaus neugotischen Vorlagen, wie sie insbesondere durch die Hannoversche Bauschule des 19. Jahrhunderts vermittelt wurden. Ein Bothkamp nicht unähnlicher Bau ist beispielsweise das 1852 in Hannover errichtete Haus Oldekop (H. Hunaeus, L. Voigt), (Abb. 13):

Der im Rundbogenstil errichtete Bau erinnert mit seinem halbkreisförmigen Turmanbau, dem Bogenfries, seiner Fassadengliederung im Obergeschoss durch Pilaster und nicht zuletzt seinem flachen Kegeldach an die Bothkamper Sternwarte. Im selben Stil und den gleichen Merkmalen errichtete Bauten sind beispielsweise das Haus Hunaeus (1856/57) und das Haus Tramm (1850/51), wobei letzteres nicht über einen Turmanbau verfügt. Grundlegend für die Hannoversche Neugotik waren die Lehre und die Bauten von Conrad Wilhelm Hase (1818–1902).⁵⁵ Ein frühes Werk Hases von 1853/56 ist das Museum für Kunst und Wissenschaft in Hannover (Abb. 14).⁵⁶

Gut erkennbar sind hier die das vortretende Portal flankierenden, geschossübergreifenden Eck-säulen, auch wenn der Mittelgiebel aus einem einzigen Dreiecksgiebel besteht. Die Fenster sind in Hannover anstelle eines Rundbogenfrieses jeweils mit einem Rundbogen überfangen und von Lisenen seitlich eingegrenzt, was die Fassade gliedert und stark an Bothkamp erinnert.

⁵⁵ Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 11.

⁵⁶ Vgl. Kokkelink 1968, S. 83.

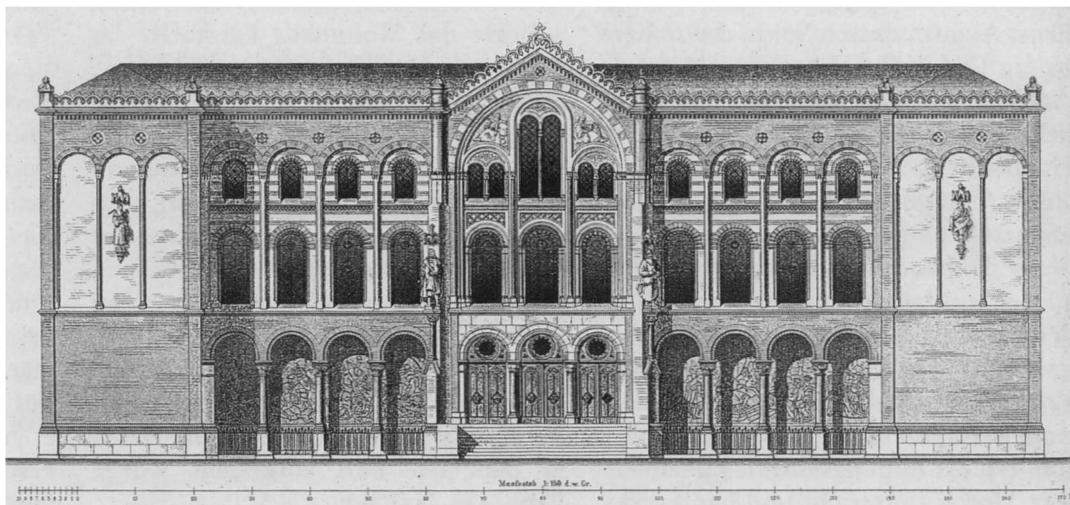


Abb. 14: Museum für Kunst und Wissenschaft/Künstlerhaus, Hannover, Conrad Wilhelm Hase (1853/56). *Gemeinfrei*. Aus: *Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins für das Königreich Hannover* 5 (1859), Blatt 143.

Nach Hases Plänen errichtete sein Schüler Albert Bolenius 1856/58 den Bahnhof in Emden und erweiterte diesen 1858/60 durch ein Gebäude für die *Steuerfreie Niederlage* (Zollhaus).⁵⁷ 1859/61 baute Bolenius ein baugleiches Zollhaus in Leer.⁵⁸ Bei beiden Gebäuden dominieren die geschoßübergreifenden, hohen Pfeilergiebel mit starkem Wandrelief. Das leicht als Mittelrisalit vortretende Portal ist von zwei Seiten über eine erhöhte Freitreppe erschlossen; eine Tür im schlichten Erdgeschoss so überdacht. Die Dachkanten sind mit einem Wellenband verziert, das an die Bothkamper Lösung erinnert. Ebenfalls nach Hases Entwürfen realisierte sein Schüler Julius Rasch 1858/60 den Bahnhof von Nordstemmen mit historistischen Formen an der Giebelseite (Abb. 15).⁵⁹

Die Fassade ist dreiachsig gegliedert, wobei der Mittelrisalit als hochgezogener Portalvorbau vorsteht. Das Erdgeschoss des Gebäudes wird vom ersten Obergeschoss durch ein umlaufendes Vordach optisch getrennt, an dessen Enden – einem Zeltdach gleich und an Bothkamp erinnernd – sich ein Wellenband entlangzieht. Gemeinsam mit dem Baubeamten Adolf Funk, ebenfalls ein Hase-Schüler, errichtete Julius Rasch unter anderem auch zwei Kliniken für das Königreich Hannover, 1863/66 die Landesirrenanstalt in Göttingen und 1863/68 die Provinzialirrenanstalt in Osnabrück, die in ihren Mittelrisaliten – bei deutlich größerem Aufwand – Gemeinsamkeiten mit dem Portal der Sternwarte aufweisen, in dem sie ebenfalls markante, geschoßübergreifende (Eck-)Pfeiler am vortretenden Mittelrisalit besitzen, die zudem mit Spitzen bekrönt sind. Das Obergeschoss hat hier einen Treppengiebel erhalten, dessen einzelne Giebel ebenfalls durch Pfeiler voneinander separiert sind. Die Pläne hatten Funk und Rasch bereits 1862 entworfen und veröffentlicht.

Die wenigen hier genannten Beispiele zeigen als Kennzeichen der Hannoverschen Schule eine Gliederung der Fassade in einzelne, von Lisenen oder (seltener) Pilastern gebildete Felder, in denen Rundbogen oder Halbbogenfenster angeordnet sind. Die einzelnen Felder werden meist von – teil-

⁵⁷ Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 52.

⁵⁸ Vgl. Glass-Portal, http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/a-f/bolenius_albert.htm (21.07.2022).

⁵⁹ Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 53.

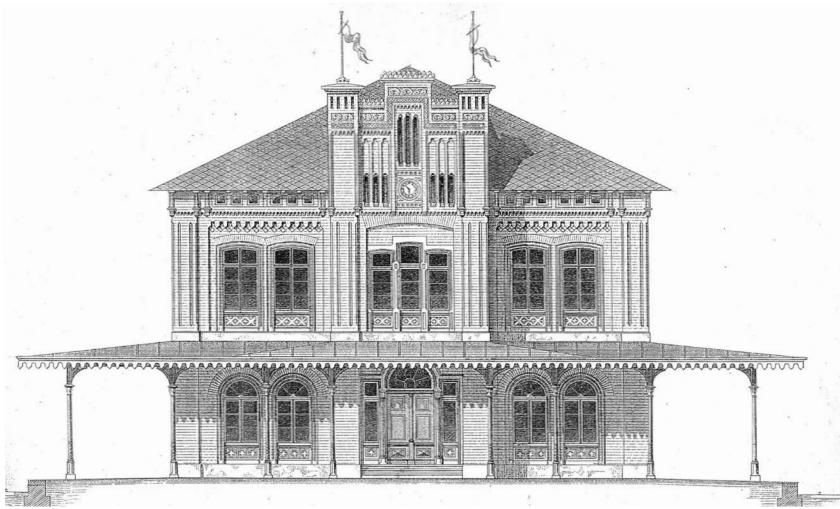


Abb. 15: Bahnhof Nordstemmen, Julius Rasch (1858/60). *Gemeinfrei*. Aus: *Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins für das Königreich Hannover* 7 (1861), Blatt 215.

weise das gesamte Gebäude umrundende – Rundbogenfriesen oder einzelnen Rundbögen noch oben hin begrenzt. Diese Gliederungstypen greift die Fassadengliederung in Bothkamp auf. Für die Hannoversche Bauschule prägend sind auch Mittelrisalite als vorstehende, hochgezogene Portalvorbauten, die von (geschossübergreifenden) Säulen oder Pfeilern flankiert und mit einem häufiger getreppten Giebel, manchmal auch einfachem Dreiecksgiebel abgeschlossen sind, wie sie auch das gotisierende Portal in Bothkamp zeigt. Als Oberflächen stehen steinsichtiger Backstein partiell verputzten Binnenflächen gegenüber, wie sie auch in der preußischen Architektur auftreten. In Bothkamp wurde dies umgekehrt und die Lisenengliederungen verputzt, jedoch entsprach der gesamte Bau den Bauformen der Hannoverschen Schule in der Generation der Hase-Schüler.

Damit schloss sich die Architekturgestaltung den in dieser Zeit durchaus aktuellen Entwicklungen in Norddeutschland an. So hatte sich bereits der die Kasseler Schule begründende Architekt Georg Gottlob Ungewitter schon 1846 der Neugotik zugewandt und mit Gustav Ludolf Martens eine Arbeitsgemeinschaft gebildet; letzterer ging 1853 nach Kiel und betätigte sich unter anderem im Schulbau.⁶⁰ Auch das Wohn- und Geschäftshaus Hermannstr. 1–3 in Hamburg (1843/44) von Martens/Ungewitter weist an der Seitenfassade einen hochgezogenen, dreigeschossigen Risalit mit Eck-Pilastern und mittlerem Giebel auf. Ebenfalls sind beispielsweise die Hase-Schüler Johannes Otzen und Alexander Wilhelm Prale in Flensburg tätig gewesen, wo Otzen unter anderem 1869 das Kaufmanns-Haus Hansen baute, ebenfalls mit dem charakteristischen Vorbau. Die Bauweise der Neugotik und der Hannoverschen Schule findet sich häufig bei öffentlichen Gebäuden wie Kasernen, Schulen, Bahnhöfen und Krankenhäusern, aber auch in Privathäusern und Hofbauten der Region.⁶¹

⁶⁰ Vgl. hierzu Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, wonach vermutlich Kontakt zu Hase bestanden hatte, S. 14–15. – Feldmann 2022, S. 77.

⁶¹ Vgl. u.a. Andresen 1989. – Mehlhorn 2016.

Fazit

Die Sternwarte von Bothkamp war nicht nur astronomisch von großer Bedeutung. Die Entdeckungen, die hier durch den vom Leipziger Physiker und Astronomen Karl Friedrich Zöllner vermittelten Astronomen Hermann Carl Vogel geleistet wurden, verhalfen ihr schnell zu einer weltweiten Aufmerksamkeit. Grundlage dafür war das 1867 in Paris erworbene, in Hamburg zu einem Refraktor gebaute Objektiv, dessen Aufstellung den Bau eines neuen Gebäudes erforderte, das mit einem zu öffnenden, drehbaren Kuppeldach die technischen Möglichkeiten des Fernrohrs überhaupt erst ausschöpfen ließ. Hierfür ging der Bauherr Friedrich Gustav von Bülow erhebliche Mühen ein, ließ eine Halbinsel im Bothkamper See aufschütten und zog die technischen Erfahrungen des aktuellen Sternwartenbaus heran, um sie beispielsweise bei der Aussteifung des wassergefedernten Podestes für den Instrumentenpfeiler weiterzuentwickeln. Besonders setzte er sich dabei mit den Sternwarten in Altona (um 1822) und Kopenhagen (1859/61) auseinander. Als Privatsternwarte war das Projekt singulär, lediglich in England gab es einige wenige Parallelen. In der Konstruktion der Kuppel bediente sich von Bülow der Erfahrungen des Windmühlenbaus und zog dafür den regionalen Zimmermann Joachim Ellerbrook heran, mit dem er wohl seine eigenen Vorstellungen einer perfekten Sternwarte ideal umsetzen konnte. Dafür setzte er sich sowohl in dem Bautypus als auch der Anlage mit einen Kernraum umfassenden Einzelräumen von den bisher vorherrschenden Sternwarten ab und schuf ein in der Gesamtanlage, den Einzelformen und der Bautechnik singuläres Gebäude. Im Baudekor orientierte sich der Bau an der Hannoverschen Schule der 1850/60er Jahre und auffälligerweise wenig an dänischen und nicht an preußischen Bauten. Insgesamt war die Sternwarte von Gut Bothkamp, von der heute nur noch das mächtige Postament und die Brücke über den Helsen zeugen, nicht nur ein wichtiger Ort für die Geschichte der Astronomie in Nordeuropa, sondern auch ein architektonisch überraschend selbständiges Meisterwerk, das nicht in Vergessenheit geraten sollte.

Abstract

Probably 'always' were people interested in the sky and watched the stars. The continuous progress of telescopes not only led to ever-changing uses of the stars, but also the instrument's susceptibility to damage and bad pictures. Therefore, massive and useful locations were needed. In 1869, the Chamberlain Friedrich Gustav von Bülow – who wasn't an astronomer himself – built on his estate's edge in Bothkamp, Northern Germany, a private observatory, surrounded by water and open sky on a filled headland. Not only the location or it housing Europe's biggest telescope were kind of unusual, but the observatory's appearance and architecture. It was a rotunda with a hollow column in the middle on which the telescope stood, surrounded by eight rooms same size. The building had a gothic-looking entrance, a walkable terrace with balustrade on the ground floor and a rotatable cone-type roof on the upper floor, which could be opened by an elongated flap. Bothkamp was one of just a few private observatories, which generally had little architectural design. Since it lacked the typical dome or at least a tower, it looked different anyway. Although Northern Germany had become Prussian at the time of building, the observatory's appearance doesn't correspond to the Berlin School at all. Additionally, there was the uncommon use as a multi-purpose building and the representative interior design. Since the astronomical

research in Bothkamp ended with World War I and the building was pulled down in the 1930s, the article presents the observatory based on old views and reconstructions and classifies it within contemporary observatories and other buildings.

Literatur

- Andresen, Hans-Günther: Bauen in Backstein. Schleswig-Holsteinische Heimatschutz-Architektur zwischen Tradition und Reform, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, hg. v. Dieter Lohmeier (Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Bd. 8), Heide 1989.
- Borheck, Georg Heinrich: Grundsätze über die Anlage neuer Sternwarten mit Beziehung auf die Sternwarte der Universität Göttingen, in: Grundsätze über die Anlage neuer Sternwarten unter Beziehung auf die Sternwarte der Universität Göttingen von Georg Heinrich Borheck, hg. v. Klaus Beuermann, Göttingen 2005, S. 51–100.
- Bruhns, Karl: Atlas der Astronomie, Leipzig 1872.
- Bubert, Ingo/Walter, Hanspeter: Gutshöfe, Herrenhäuser und Schlösser im östlichen Holstein, Schellhorn 1989.
- Classen, Johannes: Die internationalen Sternwarten vor 100 Jahren (Veröffentlichungen der Sternwarte Pulsnitz (Sachsen), Nr. 9), Pulsnitz 1972.
- Feldmann, Maike: Gustav Ludolf Martens (1818–1872). Ein Pionier der Neugotik in Schleswig-Holstein (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, hg. von der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, Bd. 131; Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 19), Kiel 2022.
- Freie Hansestadt Hamburg – Landesbetrieb Geoinformation und Vermessung: Heinrich Christian Schumacher. Der Altonaer Astronom und die Vermessung, in: GV aktuell Sonderheft 2009, <https://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2017/73567/> (16.10.2023).
- Fröde, Edelgard/Fröde, Wolfgang: Windmühlen: Energie-spender und ästhetische Architektur in Deutschland, Holland, Belgien, Köln 1981.
- Haslmeier, Arnold: Einführung in Astronomie und Astrophysik, Berlin 2020 [2002].
- Herrmann, H. A.: Wassermühlen und Windmühlen im Kreis Plön, in: Jahrbuch für Heimatkunde im Kreis Plön 13 (1983), S. 18–81.
- Janle, Peter/Kortum, Gerhard: Das Adlige Gut Bothkamp und seine Sternwarte. Ein Beitrag zur Geschichte der Landwirtschaft und Naturwissenschaft in Schleswig-Holstein, in: Schriften des Naturwissenschaftlichen Vereins für Schleswig-Holstein 57 (1988), S. 47–70.
- Karstens, Uwe: Wind, Korn und Wasser. Von Müllern und Mühlenbauern im Kreis Plön, Großbarkau 1990.
- Karstens, Uwe/Kuhlmann, Wolfgang: Die Wind- und Wassermühlen in Schleswig-Holstein und Hamburg, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege (Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, Bd. 7), Kiel 2017.
- Kock, Otto/Pöhls, Heinrich (Hg.): Heimatbuch des Kreises Plön, Plön 1953.
- Kokkelink, Günther: Die Neugotik Conrad Wilhelm Hases. Eine Spielform des Historismus, Hannover 1968.
- Kokkelink, Günther/Lemke-Kokkelink, Monika: Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthhandwerk der Hannoverschen Schule 1850–1900, Hannover 1998.
- Landesarchiv Schleswig-Holstein Abt. 301 Nr. 1214: Die Sternwarte auf Bothkamp, Erstellung ab Juni 1911.
- Lohse, Wilhelm Oswald: Die Sternwarte eines Privatmannes, in: Die Gartenlaube 47 (1871), [https://de.wikipedia.org/wiki/Sternwarte_Bothkamp#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1871\)_b_788.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Sternwarte_Bothkamp#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1871)_b_788.jpg) (01.07.2021).
- Lohse, Wilhelm Oswald: Ein Nachtrag, in: Die Gartenlaube 4 (1872), S. 68, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gartenlaube_\(1872\)#/media/File:Die_Gartenlaube_\(1872\)_068.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gartenlaube_(1872)#/media/File:Die_Gartenlaube_(1872)_068.jpg) (01.07.2021).
- Lühning, Felix: »...eine ausnehmende Zierde und Vortheil«. Geschichte der Kieler Universitätssternwarte und ihrer Vorgängerinnen 1770–1950, Kiel 2007.
- Lühning, Felix: Sternwarte nach Gutsherrenart, in: Astronomisches Mäzenatentum. Proceedings des Symposiums in der Kuffner-Sternwarte in Wien, 7.–9. Oktober 2004 (Nuncius Hamburgensis. Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften, Bd. 11), hg. v. Gudrun Wolfschmidt, Norderstedt 2008, S. 63–82.
- Lühning, Felix: Von Skagen bis Lauenburg geodätische Projekte der Altonaer Sternwarte 1821–1850, in: GEM – International Journal on Geomatics 2 (2011), S. 123–146, <https://doi.org/10.1007/s13137-011-0027-9>.
- Mehlhorn, Dieter-J.: Architektur in Schleswig-Holstein. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Kiel 2016.
- Ministerium der Finanzen und des Handels (Hg.): Bauausführungen des Preußischen Staats, Bd. 1, Berlin 1842, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10048203-5>.
- Möller, Johannes: Die Bothkamper Sternwarte, in: Die Himmelswelt. Zeitschrift zur Pflege der Himmelskunde und verwandte Gebiete 48 (1938), S. 55–58.
- Müller, Peter: Sternwarten. Architektur und Geschichte der Astronomischen Observatorien Europäische Hochschulschriften, Reihe 32: Astronomie, Bd. 1), Bern 1975.
- Müller, Peter: Sternwarten in Bildern. Architektur und Geschichte der Sternwarten von den Anfängen bis ca. 1950, Berlin 1992.

- Notebaart, Jannis C.: Windmühlen. Der Stand der Forschung über das Vorkommen und den Ursprung, Den Haag 1972.
- Pöhls, Heinrich: Bothkamp: Eine Heimatkunde, Bordesholm 1977. Schmidt-Schönbeck, Charlotte: 300 Jahre Physik und Astronomie an der Kieler Universität, Kiel 1965.
- Staats, Reinhart (Hg.): Harmoniumklänge über dem Exerzierplatz. Kieler Kultur vor 1900 nach den Erinnerungen von Johannes Möller (Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte, Reihe 1, Bd. 39), Neumünster 1995.
- Stobbe, Joachim: Die Sternwarte zu Kiel, in: Die Himmelswelt. Zeitschrift für Astronomie und ihre Grenzgebiete 45 (1935), S. 59–64.
- Strohmeyer, Ernst: Schleswig-Holsteinisches Wander- und Reisebuch, Kiel 1905.
- Struve, Otto: Astronomie. Einführung in ihre Grundlagen, Berlin 1962.
- Theens, Karin: Handwerk und Gewerbe in Eiderstede im 19. Jahrhundert, 1999, http://www.geschichtsverein-bordesholm.de/Veroeffentlichungen/Jahrbuecher/J01_5_Theens_HandwerkEiderstede.pdf (22.02.2022).
- Theens, Karin: In der Zeitung vor hundert Jahren, 2003, http://www.geschichtsverein-bordesholm.de/Veroeffentlichungen/Jahrbuecher/J05_4_Theens_Zeitung1903.pdf (22.02.2022).
- Vogel, Hermann Carl: Beobachtungen angestellt auf der Sternwarte des Kammerherrn von Bülow zu Bothkamp. Heft I, Leipzig 1872.
- Wedemeyer, Manfred: Sternwarte Bothkamp – einst weltberühmt, in: Jahrbuch für Heimatkunde im Kreis Plön 17 (1987), S. 152–159.
- Winterhalter, Albert G.: The International Astrophotographic Congress and a visit to certain european observatories and other institutions: Report to the Superintendent, Washington 1889.
- Wolfschmidt, Gudrun: Cultural Heritage of Observatories and Instruments – From Classical Astronomy to Modern Astrophysics, in: Cultural Heritage of Astronomical Observatories. From Classical Astronomy to Modern Astrophysics (Proceedings of the International ICOMOS Symposium in Hamburg, October 14–17, 2008), hg. v. Gudrun Wolfschmidt (Monuments and Sites, Bd. 18), Berlin 2009, S. 43–59.

Autorin

Nadine Waschull M.A.

Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Aktuell beschäftigt sie sich mit der Architektur des Historismus und der Moderne sowie der Malerei in der Medizin des 19. Jahrhunderts.

E-Mail: waschull@kunstgeschichte.uni-kiel.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

ULRICH SCHULTE-WÜLWER

Deutsch-dänische Kunstbeziehungen 1820 bis 1920

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erlebte der dänische Gesamtstaat eine Blütezeit des äußeren Friedens, die auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Philosophie und Theologie von einem deutsch-dänischen Kulturtransfer geprägt war, den man als *Wahlverwandtschaft* bezeichnen darf.¹ Kopenhagen war nicht nur das politische und kulturelle Zentrum Dänemarks, sondern zugleich auch eine der Hauptstädte des deutschen Kulturraums. Die Verbundenheit der dänischen und der deutschen Sprache und Kultur band sich, trotz vorübergehender Trübungen des Verhältnisses, im Ganzen noch problemlos in einem gesamtstaatlichen Patriotismus. Nationale Spannungen gab es kaum, das deutsch-dänische Verhältnis war weitgehend ungetrübt, bis die territorialen Verluste Dänemarks als Folge der Napoleonischen Kriege den Nährboden für ein wachsendes Nationalgefühl bereiteten, das in den folgenden fünfzig Jahren zu Spannungen führte, die in einem gewaltsamen Bruch endeten.

Die Kunstakademie in Kopenhagen war die einzige in Nordeuropa und verfügte über eine Anziehungskraft, die über den Gesamtstaat hinausreichte. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Künstler wie Caspar David Friedrich aus Greifswald, Tjarko Meyer Cramer aus Emden, Philipp Otto Runge aus Hamburg oder Georg Friedrich Kersting aus Güstrow, die alle die Kopenhagener Akademie besucht haben, an der genauso viel deutsch wie dänisch gesprochen wurde.² Deutsche Maler, Bildhauer und Architekten machten fast die Hälfte aller ausländischen Ehrenmitglieder der Kopenhagener Kunstakademie aus. Zwischen 1791 und 1858 waren 38 der insgesamt 128 Ehrenmitglieder Deutsche, bei denen es sich vielfach um Weggefährten des Bildhauers Bertel Thorvaldsen handelte. Hierzu zählten Johann Gottfried Schadow, Friedrich Schinkel und Christian Rauch aus Berlin, Peter Cornelius, Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner aus München und Wilhelm von Schadow aus Düsseldorf.³ Der Vater des Letzteren, Johann Gottfried Schadow, war im Herbst 1791 nach Kopenhagen gereist, um sich zur Vorbereitung für ein Denkmal Friedrichs des Großen die Reiterstatue König Friedrichs V. von Jacques Saly anzusehen. Bei dieser Gelegenheit traf er die bedeutendsten Künstler Dänemarks, insbesondere den Direktor der Kunstakademie, Nicolai

¹ Der Beitrag ist eine deutlich erweiterte Fassung eines in dänischer Sprache erschienen Textes: Schulte-Wülwer 2020a, S. 8–36.

² Vgl. Monrad 1989, S. 103.

³ Vgl. Meldahl 1904, S. CXXXV–CXXXIX. – Gramberg 1961, S. 79–84.



Abb. 1: Theobald Stein: Denkmal Asmus Jacob Carstens (1880), Bronze und Marmor (Sockel), Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen.

Abildgaard. Schadow wurde Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie, im folgenden Jahr wurde Abildgaard, möglicherweise als ein freundliches *Quid pro quo*, zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt.⁴

Im dänisch-deutschen Verhältnis nimmt der aus Schleswig stammende Asmus Jacob Carstens eine Sonderstellung ein. Als Schüler von Abildgaard war er nicht bereit, sich dem strengen Reglement der Kopenhagener Kunstakademie zu unterwerfen, sodass er 1781 relegiert wurde.⁵ Nationale Animositäten hatten hierbei keine Rolle gespielt, ausschlaggebend war allein das stolze Selbstbewusstsein von Carstens, der über Umwege nach Berlin gelangte, wo ihn die Kunstakademie 1790 zum Professor ernannte. Doch auch mit dieser Institution kam es während seines Aufenthalts in Rom zu einem anhaltenden Konflikt, der schließlich zum Bruch führte. Carstens wurde nach seinem frühen Tod 1798 als Begründer der idealistisch geprägten Kunst des deutschen Klassizismus gefeiert. Dieser Umstand beschäftigte gut hundert Jahre später in Kopenhagen erneut die Gemüter, als der Kunstmäzen Carl Jacobsen den Bildhauer Theobald Stein damit beauftragte, eine Statue von Carstens zu entwerfen, die vor dem Thorvaldsens Museum Aufstellung finden sollte. Daraufhin entbrannte in der Kopenhagener Zeitung *Fædrelandet* über die Wahl des Standortes eine heftige Polemik: Einerseits könne es aussehen, als sei Thorvaldsen von Carstens beeinflusst, was zweifelsohne der Fall war. Andererseits wurde befürchtet, das Denkmal könnte dazu führen, dass Thorvaldsen von Deutschland ›annektiert‹ würde, weil Carstens ein deutscher Künstler war und sich in erster Linie auch als deutscher Künstler verstand. Aus diesem Grunde wurde das Denkmal nach seiner Fertigstellung zunächst einige Zeit ›obdachlos‹ im Garten von Ny Carlsberg abgestellt, bis es neben der Glyptothek seinen heutigen Platz fand (Abb. 1).⁶

Nationalliberale Bewegungen

Erste Risse hatte die *Ruhe des Nordens* während der Freiheitskriege bekommen. Mit dem Erstarken der nationalliberalen Bewegungen sowohl im Königreich als auch in den Herzogtümern waren seit den 1830er Jahren erste Zerfallstendenzen des Gesamtstaats spürbar. Nach der Niederlage Napoleons trugen mehrere schleswig-holsteinische Schüler der Kopenhagener Kunstakademie, darunter Johann August Krafft und Ernst Meyer aus Altona, Harro Harring aus Husum und selbst Hermann Wilhelm Bissen aus Schleswig, ihre Gesinnung in Kopenhagen offen zur Schau.⁷ Die Konsequenz war, dass sie sich als ›deutsche Klicke‹ bei der Vergabe von Stipendien und Medaillen gegenüber den Reichsdänen benachteiligt sahen. Als sich Ernst Meyer 1821 übergangen fühlte und heftig protestierte, wurde auch er von der Akademie verwiesen. Meyer und die Mehrzahl seiner Freunde setzten ihre Ausbildung daraufhin in Dresden und München fort oder zogen weiter nach Rom.⁸ Der Kieler Architekturmaler Hans Detlev Martens, der sich dank eines staatlichen dänischen Stipendiums mehrere Jahre in Rom aufgehalten hatte, pendelte nach seiner Rückkehr in den 1840er Jahren zwischen

⁴ Schadow bewarb sich in Kopenhagen mit dem Relief Bacchus tröstet Ariadne um die Aufnahme. Kunstakademie Kopenhagen, Inv. Nr. KS 424. – Vgl. Kragelund 2011, o.S. – Seidel 2021.

⁵ Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 8–35.

⁶ Vgl. Stein 1923, S. 74. – Die Königliche Gemäldegalerie erwarb 1834 und 1849 zwei Gemälde von Carstens.

⁷ Vgl. Monrad 2000, S. 5.

⁸ In Kopenhagen bemühte man sich sehr um Meyers Rückkehr. 1843 wurde er zum Mitglied der Akademie und im Juni 1848 zum Ritter des Daneborgordens ernannt. Vgl. hierzu Schulte-Wülwer 2000, S. 62–104.

Hamburg und Kopenhagen und klagte: »Herr Gott! Komme ich nach Deutschland, so bin ich *Der dumme Däne*, bin ich hier, so bin ich *der verrückte deutsche Maler*.«⁹

Spannungen gab es also bereits vor dem Ausbruch der schleswig-holsteinischen Erhebung im Jahr 1848, doch grundsätzlich stand deutsche Kunst in Kopenhagen in hohem Ansehen. Nach dem Vorbild der Kunstvereine in Hamburg, München und Berlin hatte man 1825 in Kopenhagen einen Kunstverein ins Leben gerufen, wobei der Akademieprofessor Christoffer Wilhelm Eckersberg, der Vater des *Goldenen Zeitalters* der dänischen Malerei, und der Kunsthistoriker Niels Laurits Høyen eine führende Rolle gespielt hatten.¹⁰ Zwischen 1831 und 1833 erschien in Kopenhagen sogar ein – allerdings nur kurzlebiges – *Kopenhagener Kunstblatt* in deutscher Sprache.

Auf den jährlichen Ausstellungen der Kunstabakademie im ehemaligen Schloss Charlottenborg waren stets nur sehr wenige Werke ausländischer Künstler zu sehen.¹¹ Prinz Christian Frederik, der Präses der Kunstabakademie, stellte daher 1824 vier Bilder deutscher Künstler aus seiner privaten Sammlung zur Verfügung.¹² Diesem Beispiel folgte der polnische Graf Athanasius Raczyński, der zwischen 1831 und 1834 als preußischer Gesandter in Kopenhagen wirkte und für ein geistig-kulturell einiges Europa jenseits von politischen und nationalen Grenzen aufgeschlossen war.¹³ Raczyński war ein bedeutender Kunstsammler, der während seines Aufenthalts in Kopenhagen Werke dänischer Künstler ankaufte und mit Werken französischer, niederländischer und deutscher Künstler auf Charlottenborg ausstellte. 1839 präsentierte Christian Frederik auf Charlottenborg erneut sieben Bilder der Münchner Schule, außerdem schickte der Berliner Bankier Joachim Wagener weitere sechs Gemälde der Düsseldorfer Schule als Leihgaben.¹⁴ Christian Frederik war von Wageners Sammlung, die später den Grundstock der Berliner Nationalgalerie bildete, so angetan, dass er den Wunsch äußerte, einige dieser Werke anlässlich seiner Krönungsfeierlichkeiten im Juni 1840 auf Amalienborg auszustellen. Er bat den holsteinischen Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr, der zum dänischen wie zum preußischen Königshof Beziehungen unterhielt, um eine Vermittlung, die jedoch ohne Ergebnis blieb.¹⁵ Graf Raczyński nahm die Krönungsfeierlichkeiten zum Anlass, noch einmal nach Kopenhagen zurückzukehren, um sich über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Dänemark zu informieren. Seine Kommentare zu den dänischen Malern, Bildhauern und Architekten fanden als Anhang Aufnahme in seiner 1840/41 erschienenen dreibändigen *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, die er in mehrjähriger Arbeit nach zahllosen Begegnungen mit Künstlern und Autopsie ihrer Hauptwerke zusammengetragen hatte.¹⁶

Bei seinem Besuch in Kopenhagen begegnete Raczyński auch dem Bildhauer Bertel Thorvaldsen, der ein starkes Bindeglied zwischen Dänemark und Deutschland war und der unter den deutschen Künstlern zahlreiche enge Freunde hatte.¹⁷ Einige seiner bedeutendsten Aufträge hatte Thorvaldsen

⁹ Dahlerup 1989, S. 117.

¹⁰ Vgl. Friberg 2000, S. 14.

¹¹ Eine Liste aller ausländischen Künstler bei Meldahl 1906, S. LXII-LXX.

¹² Vgl. Christensen 2019, S. 149–150.

¹³ Vgl. Christensen 2019, S. 189–202.

¹⁴ Vgl. Christensen 2019, S. 245–248. Wagener war schwedisch-norwegischer Konsul. 1845 waren in Kopenhagen fünf Bilder von Münchner Malern aus der Sammlung des Münchner Kunsthändlers Bolziano ausgestellt.

¹⁵ Rumohr war von dieser Idee nicht sonderlich angetan, möglicherweise kannte er die Einstellung seines Kollegen Høyen, dem die Werke der Düsseldorfer Schule, denen häufig ein sentimental Grundzug innewohnte, ein Gräuel waren. Die Ausstellung kam jedenfalls nicht zustande. Vgl. Kjærboe 2003, S. 75.

¹⁶ Vgl. Raczyński 1841, S. 594–602.

¹⁷ Vgl. Bott/Spielmann 1991, o.S.

aus Deutschland erhalten, darunter das *Gutenberg-Denkmal* in Mainz, das *Reiterstandbild für König Maximilian* in München oder das *Schiller-Denkmal* in Stuttgart. Einer seiner lebhaftesten Bewunderer war König Ludwig I. von Bayern, der ihm das Lehramt für Bildhauerei an der Kunstabakademie in München anbot, doch Thorvaldsen entschied sich für die Kunstabakademie Kopenhagen, die ihn 1833 zum Direktor ernannte. 1838 kehrte Thorvaldsen aus Italien nach Kopenhagen zurück, wo er mit fürstlichen Ehren empfangen wurde und in die Direktorenwohnung der Kunstabakademie auf Charlottenborg einzog. Die endgültige Heimkehr Thorvaldsens hatte auch Auswirkungen in Deutschland. Der Berliner Bildhauer August Kiss reiste nach Kopenhagen und brachte Abgüsse von Thorvaldsens Werken mit nach Berlin.¹⁸ Zwei weitere Künstler gingen nach Kopenhagen, um Schüler Thorvaldsens zu werden.¹⁹

Künstlerwanderungen und Rom

Dem national eingestellten Høyen waren die Verbindungen ins Ausland und insbesondere nach Deutschland zusehends ein Dorn im Auge, ihm missfielen selbst die französischen Einflüsse, obwohl die Gewinner der großen Goldmedaille seit über achtzig Jahren zumeist über Paris nach Rom zogen. Eckersberg empfahl nachdrücklich, nach Paris zu reisen, wo er selbst bei Jacques-Louis David seine wichtigsten Impulse erhalten hatte, doch auch er äußerte gegenüber Deutschland deutliche Vorbehalte. Als sich sein Schüler Constantin Hansen 1835 auf den Weg gen Süden machte, klagte er:

»Er reist nun [...] in das verheißene Land Deutschland, um bei den famosen Deutschen die Weisheit zu suchen. Es ist unbegreiflich, dass man bei uns das Vorurteil hat, dass niemand Paris Aufmerksamkeit schenken soll, selbst ein so ausgezeichneter Mann wie Høyen macht den Eindruck, als habe man ihm die Furcht vor der französischen Nation und Kunst einprügelt.«²⁰

Die meisten dänischen Maler zog es jedoch nach Rom. Die Reiseroute verlief zumeist über Berlin zunächst nach Dresden, in erster Linie, um sich die Sixtinische Madonna von Raffael anzusehen und den Norweger Johan Christian Dahl zu besuchen, der ebenfalls die Kopenhagener Kunstabakademie besucht hatte und ein bedeutender Wegbereiter der modernen Freilichtmalerei war. Dahl wohnte und arbeitete in Dresden mit Caspar David Friedrich unter einem Dach, der für die dänische Malerei ebenfalls nicht ohne Einfluss war.²¹

Auf dem weiteren Weg nach Süden machten fast alle dänischen Künstler auch in München Station, wo die Kunst unter König Ludwig I. in großer Blüte stand. Die meisten blieben hier nur Tage oder Wochen, einige allerdings auch Monate oder gar Jahre. Hierzu zählte der Tiermaler Theodor Julius Kiellerup, der sich von 1841 an in München aufhielt. Dass man dies in Kopenhagen nicht gerne sah,

¹⁸ Vgl. Schadow 1987 [1849], S. 232.

¹⁹ Wilhelm Engelhard aus Hannover beschäftigte sich unter dem Einfluss Thorvaldsens und seines ehemaligen Schülers Hermann Ernst Freund mit Themen der nordischen Mythologie. Vgl. Maaz 2006, S. 211–212 – Der Mecklenburger Bernhard Reinhold, der später zur Malerei wechselte, war bis zu Thorvaldsens Tod im März 1844 zweijahresdienstlicher Schüler. Vgl. Ahlers 1928, S. 40–44.

²⁰ C.W. Eckersberg an seinen Sohn Erling, 11. Juli 1835, zit. nach Guldbrandsen 1988, S. 68. Übersetzung aus dem Dänischen.

²¹ Vgl. Monrad 1991, S. 143–161.



Abb. 2: Wilhelm Bendz: Abendgesellschaft deutscher und skandinavischer Künstler in Finks Kaffeehaus in München (1832), Öl auf Leinwand, 94,8 x 136,6 cm. Fotografie von Niels Elswing. [Gemeinfrei](#). Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Inv.-Nr. B197.

wird daran erkennbar, dass sich Kiellerup in Kopenhagen vergeblich um ein Stipendium bemühte, doch ihm wurden wiederholt Kandidaten vorgezogen, die sich im Blickfeld der dortigen Akademie befanden.²² Daraufhin blieb Kiellerup bis zu seinem Lebensende in München.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt der Maler Jørgen Sonne ein, der 1828 nach München ging, weil er Schlachtenmaler werden wollte und die Kopenhagener Kunstakademie über keinen entsprechenden Lehrer verfügte. Da die Schlachtenmalerei insbesondere nach den Napoleonischen Kriegen in München eine gewisse Blüte erlebte, hielt sich Sonne hier für mehr als zwei Jahre auf und erlernte in dieser Zeit ironischerweise die Grundlagen für seine Schlachtenbilder zum Deutsch-Dänischen Krieg von 1848.²³ Einige Dänen hatten die Tendenz, den Vergleich ihrer Werke mit denen ihrer deutschen Kollegen zu ihren Gunsten auszulegen. So berichtete der Maler Vilhelm Marstrand 1836 aus Berlin: »Was ich bisher an Werken hiesiger Künstler gesehen habe, ist fast alles nur wenig wert, das

22 Vgl. Weilbach 1877/78, S. 353.

23 Vgl. Damsgaard et al. 1988, S. 33–34.

Meiste ist reine Fabrik- oder Modeware.«²⁴ Sein Kollege Constantin Hansen hatte ein Jahr zuvor aus München geschrieben: »Die Gemälde, über die der Kunstverein hier gegenwärtig verfügt, sind in der Anzahl, aber nicht im Gehalt den unseren in Kopenhagen überlegen.«²⁵ Insgesamt verstanden sich die deutschen und dänischen Künstler in München bis zum Ausbruch der nationalen Gegensätze jedoch prächtig. Ein Beleg hierfür ist das Gemälde von Wilhelm Bendz, in dem das ungezwungene Miteinander einer Abendgesellschaft in einem Münchner Kaffeehaus dargestellt ist (Abb. 2).²⁶ Und als Dank für die freundliche Aufnahme überreichten die Dänen ihren deutschen Kollegen 1843 ein von dem Maler Frederik Ludvig Storch gestaltetes Trinkhorn mit der Unterschrift der 14 damals in München anwesenden dänischen Künstler.²⁷

Im Zuge der aufkommenden Nationalromantik gewann Høyen in Dänemark mehr und mehr an Einfluss, und er ließ nicht locker, das Bewusstsein für eine nationale Ausrichtung der Kunst zu stärken. Zunächst hielt er 1842 an der Kunstabakademie Vorlesungen über nordische Kunst. Zwei Jahre später hatte er vor der Skandinavischen Gesellschaft einen starken Auftritt, als er sein Programm *Über die Bedingungen für die Entwicklung einer skandinavischen Nationalkunst* verkündete, das für die Entwicklung der dänischen Kunst enorme Auswirkungen haben sollte.²⁸ Jeder Einfluss von außen, kam er aus Deutschland oder Frankreich, wurde jetzt offen als schädlich bezeichnet. Høyen verlangte die Besinnung auf die nationale Geschichte, das dänische Volksleben und die dänische Landschaft. Diese Forderungen fielen in Dänemark auf fruchtbaren Boden. Hauptvertreter der neuen nationalromantischen Landschaftsmalerei wurden Peter Christian Skovgaard, Dankvart Dreyer und Johan Thomas Lundbye. Als sich der Holsteiner Louis Gurlitt in Kopenhagen dieser Richtung anschloss und mit dänischen Landschaftsmotiven von ungewöhnlicher Größe für Aufsehen sorgte, zog Lundbye eine rote Linie und notierte in sein soeben begonnenes Tagebuch: »Aber nur ein Däne kann so etwas malen; wie falsch sind nicht oft im Ton die Bilder, die die deutschen Landschaftsmaler hier malen.«²⁹ Als Gurlitt diese radikale Ablehnung auch öffentlich zu spüren bekam, verließ er Kopenhagen und versuchte sein Glück zunächst in Düsseldorf.³⁰ Als Lundbye hier wenig später eine Ausstellung des Kunstvereins besuchte, legte er mit einer ebenso abfälligen wie selbstgefälligen Bemerkung nach:

»Nun, da ich zwei Bilder erwähne, habe ich alles genannt, was in meinen Augen nennenswert ist. Und da ich so nachsichtig bin, zwei weitere Bilder anzuführen, würde ich mich an Düsseldorfs Stelle schämen. Ich kann mir vorstellen, dass einige der Ansicht sind, da haben wir nun einen von diesen ultra einseitigen dänischen Künstlern! Lass sie meinen, was sie wollen!«³¹

²⁴ Raffenberg 1880, S. 14. Übersetzung aus dem Dänischen.

²⁵ Rohde 1977, S. 30. Übersetzung aus dem Dänischen.

²⁶ Heute im Thorvaldsens Museum, Kopenhagen. – Vgl. Müller-Meiningen 1996, S. 31–43.

²⁷ Vgl. Kunstblatt 49 (1843), S. 208.

²⁸ Vgl. Monrad 1989, S. 266–268.

²⁹ Svenningsen 2018, S. 49. Übersetzung aus dem Dänischen.

³⁰ Zu Gurlitt vgl. Schulte-Wülwer 1997, S. 57–64. – Schulte-Wülwer 2005, S. 199–213.

³¹ Svenningsen 2018, S. 285. Übersetzung aus dem Dänischen.

Lundbye hat Høyens Doktrin wie kaum ein zweiter verinnerlicht, doch wer der neuen nationalen Linie nicht folgte, hatte in Dänemark einen schweren Stand. Lundbye warnte daher seinen Freund Lorenz Frölich, der seit 1840 in München, Dresden und Paris studierte, eindringlich vor deutschen Einflüssen. Frölich, der auch dank seiner sprachlichen Voraussetzungen keine Gesinnungsbarrieren kannte und sehr europäisch orientiert war, räumte später ein: »Ich fühlte mich recht wohl zwischen den neuen Freunden und schaute auf die deutsche Entwicklung mit weitaus mehr Sympathie als andere dänische Künstler.«³²

Die Nationalen und die ›Europäer‹

Die Bemerkung Frölichs lässt erkennen, dass nicht alle dänischen Maler bereit waren, der Doktrin Høyens zu folgen. Bald standen sich in Kopenhagen zwei Fraktionen gegenüber: Auf der einen Seite die Nationalen, die sich zur nordischen Geschichte, zur heimischen Natur und zum Volksleben bekannten, und auf der anderen Seite die ›Europäer‹, die sich ihre Anregungen weiterhin in Italien, Frankreich und Deutschland holten.³³ Der Kunsthistoriker Emil Hannover unterstellte den ›Europäern‹: »Sie ließen sich von der modernen deutschen Lügenkunst in Düsseldorf oder München betören, orientierten sich lerneifrig an deren billigen und bequemen Effekten und ließen die schwierige Natur im Stich.«³⁴ Innerhalb der dänischen Kunstkritik bildeten die beiden Richtungen für 25 Jahre eine Konfliktzone, in der die ›Europäer‹ einen schweren Stand hatten.³⁵

Der Maler Niels Simonsen, der exotische Motive liebte, sah sich angesichts des Einflusses, über den Høyen verfügte, gezwungen, außer Landes zu gehen. Seine Darstellungen aus dem Leben nordafrikanischer Piraten empörten Høyen, wurden aber in München bewundert.³⁶ Simonsen blieb daher ein Dezennium in der bayerischen Metropole, wo er 1842 Ehrenmitglied der Kunstakademie wurde.³⁷ Nicht anders erging es Frederik Ludvig Storch, dessen wenig bekleidete Göttingen und Nymphen zwar den dänischen König Christian VIII. erfreuten, nicht aber die offizielle dänische Kunstkritik.³⁸ Der Kunsthistoriker Karl Madsen fasste seine Antipathie fünfzig Jahre später in folgenden Vergleich:

»Für einen jungen dänischen Maler war die Reise durch Deutschland damals ebenso gefährlich wie vordem die Heimfahrt für Odysseus nach dem Trojanischen Krieg. Umging er Skylla, drohte Karybdis – entkam er Berlin, so geriet er in die Gefahr, in München hängen zu bleiben.«³⁹

³² Hendriksen 1920, S. 118. Übersetzung aus dem Dänischen. – Der 1820 in Kopenhagen geborene Frölich war in einer wohlhabenden Großkaufmannsfamilie französisch-schweizerischer Abstammung aufgewachsen, die viele Kontakte nach Deutschland pflegte. Daher hatte er sich entschieden, seine Ausbildung in Deutschland zu beginnen, weswegen man ihm in Dänemark lange skeptisch gegenüberstand.

³³ Vgl. Monrad 1989, S. 268.

³⁴ Hannover 1901/07, S. 334. Übersetzung aus dem Dänischen.

³⁵ Vgl. hierzu Grand/Oelsner 2018, S. 161–179.

³⁶ Vgl. Monrad 1989, S. 103–104.

³⁷ Vgl. Johansson 1997, S. 99.

³⁸ Vgl. Johansson 1997, S. 162–168.

³⁹ Madsen 1905, S. 44. Übersetzung aus dem Dänischen.



Abb. 3: Christian Albrecht von Benzon: Die Ermordung des heiligen Knud in der St. Albani-Kirche in Odense (1843), Öl auf Leinwand, 200 x 169 cm. Møntergården Odense.

Sein Kollege Emil Hannover erweiterte dieses Verdikt auch auf die Aufenthalte dänischer Künstler in Italien, weil auch von den dortigen deutschen Künstlern Einflüsse ausgingen, »was ein Unheil für unsere Malerkunst war«.⁴⁰

Der schlechte Ruf der Münchener Kunstakademie wurde nur noch von der Düsseldorfer übertroffen, die unter der Leitung des Nazareners Wilhelm von Schadow Werke einer elegisch-sentimentalen Stimmung hervorgebracht hatte, die in Deutschland zumeist mit Lob überschüttet wurden, während Høyen sie verachtete. Zwischen 1836 und 1887 besuchten mehr als ein Dutzend dänische Künstler die Düsseldorfer Kunstakademie.⁴¹ Einer von ihnen war der Maler Christian Albrecht von Benzon, der von den seinerzeit in Kopenhagen ausgestellten Gemälden der Sammlung Wagener so fasziniert war, dass er von der Kopenhagener an die Kunstakademie nach Düsseldorf wechselte, was sich als ein schwerwiegender Fehler herausstellen sollte. Als von Benzon sein Hauptwerk *Die Ermordung des heiligen Knud* in der St. Albani Kirche in Odense 1844 in Kopenhagen ausstellte, um in Dänemark

⁴⁰ Emil Hannover an Johan Rohde, 09. Dezember 1892, Emil Hannovers Arkiv, 1892-12-09, <https://emilhannover.ktdk.dk/dL3Rw?locale=da&q=johan+rohde> (21.8.2023).

⁴¹ Vgl. Baumgärtel et al. 2011, S. 425–443.



Abb. 4: Elisabeth Jerichau-Baumann: *Moder Danmark* (1851), Öl auf Leinwand, 149 x 119 cm. Fotografie von Ole Haupt. Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0891.

seine Karriere als Historienmaler einzuleiten, beschimpfte Høyen das Bild trotz seines nationalen Inhalts als ein »Mischmasch deutscher Motive und gemalt auf deutsch« (Abb. 3).⁴²

Von Benzon erschien daraufhin eine Rückkehr nach Kopenhagen als sinnlos. Er ging nach Paris, wo er im Schuldgefangnis landete und 1849 an der Cholera starb.

Die Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie erwies sich auch für die aus Polen stammende Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann als eine schwere Hypothek. Nachdem sie 1849 mit ihrem Mann, dem dänischen Bildhauer Jens Adolf Jerichau in Kopenhagen ansässig geworden war, blieb sie in ihrer neuen Heimat eine Fremde, obwohl sie Høyens Direktiven beherzigte und auch volkskundliche und historisch-literarische Themen aufgriff. Selbst ihr patriotisch-allegorisches Bild *Moder Danmark*, das 1851 nach dem Sieg der Dänen über die Schleswig-Holsteiner in der Schlacht bei Idstedt entstand und das große Popularität erlangte, wurde von Emil Hannover, der Høyens Ansichten zunehmend teilte, als »undänisch im Gefühl, im Ausdruck und Geschmack« abqualifiziert (Abb. 4).⁴³

42 Nørgaard Larsen 1997, S. 321.

43 Hannover 1901–1907, S. 313. Übersetzung aus dem Dänischen.

Die deutsche Ausbildung blieb für Jerichau-Baumann ein unüberwindbares Hindernis. Den stigmatisierenden Spitznamen ›Düsseldorferin‹ wurde sie nie mehr los, der abgesehen von ›deutsch‹ vermutlich das schlimmste Schimpfwort war, das das nationale Kunstmilieu in Kopenhagen zu vergeben hatte.⁴⁴ Jerichau-Baumann blieb jedoch von allen Anfeindungen unbeeindruckt und erwies sich als eine ›Europäerin‹, die keine nationalen Grenzen und Gesinnungen kannte. Über dreißig Jahre hielt sie ihre Verbindungen nach Deutschland aufrecht. Es war für sie kein Widerspruch, unterschiedliche, ja gegensätzliche politische Zeichen zu setzen. 1867 verkaufte sie ihr Gemälde *Ein verwundeter Krieger*, das die Pflege eines bei Düppel verwundeten dänischen Soldaten zeigt, an die Königliche Gemäldegalerie in Kopenhagen. Ein Jahr zuvor hatte sie sich in Berlin an einer Ausstellung *Zum Besten der Armee*, und zwar der preußischen, beteiligt, die sich im Kampf gegen Österreich befand. Beide Armeen hatten die Dänen zwei Jahre zuvor noch gemeinsam auf den Düppeler Schanzen besiegt.⁴⁵ Jerichau-Baumann wurde für dieses Bild in Berlin mit der großen Goldmedaille ausgezeichnet.

Der Marinemaler Anton Melbye fühlte sich ebenfalls als ›Europäer‹ und Kosmopolit und führte ein Leben zwischen Dänemark, Frankreich und Deutschland. Sein Bruder Vilhelm lebte 1848 bis 1849 in Düsseldorf. Auch Anton Melbye geriet wegen seines provozierenden Unabhängigkeitsstrebens mit Høyen in Konflikt. Der Grund lag auf der Hand: Nach seinem Debüt im Pariser Salon 1848 hatte er sich 1849 wiederholt für längere Zeit in Hamburg aufgehalten.⁴⁶ 1860 wurde er sogar für sieben Jahre in Hamburg ansässig, wo seine Werke Stürme der Begeisterung auslösten. Hamburger Sammler veranstalteten 1872 eine große Einzelausstellung seiner Werke.⁴⁷ Die Hamburger Kunsthalle besaß zu Zeiten ihres Gründungsdirektors Alfred Lichtwark 19 Gemälde Melbyes und im Arbeitszimmer Kaiser Wilhelms II. stand eines seiner Gemälde auf einer Staffelei.⁴⁸

Der Bruch

In Rom, aber auch in München, wo Deutsche und Skandinavier lange Zeit einträchtig miteinander verkehrt hatten, führte der Nationalitätenstreit bereits 1845 zu ersten Spannungen.⁴⁹ Mit der Schleswig-Holsteinischen Erhebung kam es 1848 überall zum Bruch. Jeder Schleswig-Holsteiner hatte sich nun zu entscheiden, ob er Deutscher oder Däne war. Während Hermann Wilhelm Bissen bereits zehn Jahre zuvor seine Identifikation mit dem dänischen Nationalstaat vollzogen hatte, um die Nachfolge Thorvaldsens antreten zu können, schloss sich sein Freund Detlev Conrad Blunck den schleswig-holsteinischen Freischärlern an und wurde daraufhin aus der dänischen Kunstgeschichte gestrichen.⁵⁰ Ähnlich erging es Louis Gurlitt, der noch 1847 von König Christian VIII. den Danebrog-Orden erhalten hatte, weil er den Namen Dänemarks im Ausland ehrenvoll vertreten hatte. Als es in

⁴⁴ Vgl. Nørgaard Larsen 1997, S. 322.

⁴⁵ Vgl. Ostwald 1981, S. 159–160.

⁴⁶ Vgl. hierzu Gerhardt 2015, S. 107–130.

⁴⁷ Vgl. Ostwald 1981, S. 162.

⁴⁸ Vgl. Hannover 1901/07, S. 315.

⁴⁹ Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 14–17.

⁵⁰ Vor einigen Jahren wurden Bluncks Verdienste um die dänische Kunst des Goldenen Zeitalters erstmals angemessen durch Bechmann Søndergaard 2017 gewürdigt.

Kopenhagen jedoch irrtümlicherweise hieß, Gurlitt habe sich ebenfalls der Schleswig-Holsteinischen Erhebung angeschlossen, wurden seine Bilder aus der Königlichen Gemäldegalerie entfernt und auch sein Name in der dänischen Kunstgeschichtsschreibung fortan nicht mehr erwähnt.⁵¹

1848 kam es zum Krieg zwischen Deutschland und Dänemark, als deutschgesinnte Kräfte versuchten, die Personalunion Schleswig-Holsteins mit dem Königreich aufzuheben und einen selbstständigen Staat im Rahmen des Deutschen Bundes zu bilden. Die Schleswig-Holsteinische Erhebung scheiterte, und der Gesamtstaat wurde noch einmal restauriert, ohne neuen inneren Zusammenhalt zu gewinnen. Die Kopenhagener Kunstakademie erwies sich als großzügig und gewährte einigen schleswig-holsteinischen Künstlern, von deren Loyalität man überzeugt war, weiterhin finanzielle Zuwendungen.⁵² Der Bildhauer Fritz Schulze aus Rendsburg erhielt auf Fürsprache seines Lehrers Bissen eine Unterstützung zur Fortsetzung seines Studiums in Kopenhagen.⁵³ Der Kieler Maler Joachim Ludwig Bünsow jedoch musste nachweisen, dass er sich in politischer Hinsicht nichts hatte ›zu Schulden‹ kommen lassen, bevor ihm die Mittel für sein Rom-Stipendium ausgezahlt wurden.⁵⁴ Der Kieler Johann Heinrich Wittmaack konnte dank einer Geldprämie St. Petersburg besuchen und der Architekturmaler Heinrich Heger aus Hadersleben reiste mit einem Stipendium zu einem kurzen Studienaufenthalt nach München.⁵⁵

1864 kam es zum Zweiten Schleswigschen Krieg und der Gesamtstaat zerfiel endgültig. Das dänische Königreich verlor zwei Fünftel seines Territoriums und ein Drittel seiner Bevölkerung. Das Trauma der nationalen Katastrophe und der Verlust der Herzogtümer prägte Jung und Alt. Auf kulturellem Gebiet war auch das letzte noch bestehende Band zerrissen. Der nordfriesische Maler Carl Ludwig Jessen hielt es am längsten in Kopenhagen aus, er verließ die Kunstakademie 1865 als Letzter und er war der Erste, der zwei Jahre später mit einem preußischen Stipendium nach Paris und Rom reiste.⁵⁶

Auf deutscher Seite fehlte es nicht an Machtdemonstrationen, um den Triumph über Dänemark weithin sichtbar werden zu lassen. Auf dem Flensburger Friedhof wurde ein von Hermann Wilhelm Bissen geschaffenes Löwen-Denkmal, das an den Sieg der Dänen in der Schlacht bei Idstedt im Ersten Deutsch-Dänischen Krieg erinnerte, niedergeissen und auf Veranlassung des preußischen Generals von Wrangel als Siegestrophäe in das Zeughaus nach Berlin überführt.⁵⁷ König Wilhelm I. ordnete zwei Monate nach Beendigung des Krieges die Errichtung von Siegesdenkmälern auf den Schlachtfeldern von Düppel und Alsen an. In Berlin wurde am 18. April 1865, dem ersten Jahrestag der Schlacht von Düppel, der Grundstein für die Siegessäule gelegt.⁵⁸ Der Norweger Henrik Ibsen nährte seinen Deutschenhass, als er sah, wie Menschen die erbeuteten dänischen Kanonen bei der Siegesparade bespuckten.⁵⁹ Vor der Einweihung der Siegessäule im Jahr 1873 wurden in die Kanneluren je zwanzig erbeutete und vergoldete Geschützrohre der besiegtene Länder Dänemark, Österreich und Frankreich eingelassen.

⁵¹ Vgl. Monrad 2000, S. 9.

⁵² Vgl. Schulte-Wülwer 2020b, S. 220-224.

⁵³ Zu Schulze vgl. Schulte-Wülwer 2022a, S. 121-135.

⁵⁴ Vgl. Schulte-Wülwer 2014, S. 194-150.

⁵⁵ Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 122-124.

⁵⁶ Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 282-286.

⁵⁷ Vgl. Adriansen 1993, S. 103.

⁵⁸ Die Konzeption dieses Monuments veränderte sich nach den Kriegen gegen Österreich (1866) und Frankreich (1870/71) und wurde erst 1875 abgeschlossen.

⁵⁹ Vgl. Bergsøe 1907, S. 236-237.

Vor diesem Hintergrund war eine objektive Beurteilung der Kunsterzeugnisse des jeweiligen Nachbarlandes undenkbar. Die Demütigung Dänemarks hatte ein jahrzehntelanges Misstrauen gegenüber dem südlichen Nachbarn zur Folge. Der Landschaftsmaler Janus la Cour, der 1865 zu einer Studienreise nach Paris aufbrach, verachtete »als guter Däne« nach eigner Aussage »zornig und mit brennendem Hass das Deutsche«. Als er in Köln eine Ausstellung des dortigen Kunstvereins besuchte, schrieb er: »Ich wurde beinahe krank, mir das anzusehen, denn da waren nur zwei Bilder, die ich leiden konnte, der Rest war nur wahnwitziges dummes Zeug, schlecht gemalt und ohne Liebe und Achtung vor der Natur.«⁶⁰

Umgekehrt gab es auch auf deutscher Seite kein objektives Urteil. Der Schriftsteller und Journalist Theodor Fontane, der die preußischen Waffentaten und den Sturm auf Düppel in seinem Buch *Der Schleswig-Holsteinische Krieg von 1864* verherrlichte, besuchte unmittelbar nach Kriegsende Kopenhagen und sprach im Rückblick davon, dass er »das gegen uns fanatisirte Dänemark« bereist habe.⁶¹ Bei seinem Besuch der Museen und Sammlungen wurden seine preußischen Annexionsgelüste spürbar, indem er behauptete, die dänischen Bilder seien »nach deutschem Muster« gemalt: »Wenn sie jemals ihren Einzug in die Säle einer deutschen Ausstellung halten sollten, würden sie von niemandem als Fremdlinge erkannt werden, man würde sie hinnehmen als Bilder dieses oder jenes Schülers von A. Achenbach, von R. Jordan und anderer Düsseldorfer« und kam zu dem Schluss: »Es gibt keine dänische Malerschule.«⁶²

Wenn das Urteil Fontanes auch unzutreffend ist, so war doch offenkundig, dass das von Eckersberg eingeleitete *Goldene Zeitalter* der dänischen Malerei zu Ende gegangen war. In Dänemark hatte die Rückbesinnung auf das nationale Erbe zu einem unübersehbaren Qualitätsverlust in der Kunst geführt. Fremde Einflüsse fürchtend, hatte man sich gegen alle modernen Strömungen abgeschottet, selbst gegen diejenigen aus Frankreich. Auch nach Høyens Tod setzte sich diese Politik noch einige Zeit fort. Julius Lange, Høyens Nachfolger als Dozent an der Akademie, riet den jungen Künstlern nachdrücklich, lieber zu Hause zu bleiben als zu reisen. Die Folge blieb nicht aus, die erstarrte dänische Kunst erhielt auf der *Weltausstellung* 1867 in Paris vernichtende Kritiken.

Auf der ersten *Internationalen Kunstaustellung* 1869 in München, deren Ziel es war, einen Querschnitt durch das Kunstschaffen Europas zu zeigen, setzten die Franzosen um Courbet und die Maler von Barbizon starke Akzente. Dänemark war als eines der wenigen europäischen Länder nicht vertreten, doch es begann ein Umdenken, mit der Folge, dass das Land auf der *Weltausstellung* des Jahres 1878 in Paris mit einer neuen, sehr lebendigen Kunst vertreten war, über die der deutsche Kunsthistoriker Richard Muther anerkennend feststellte, dass sich hier »gleichsam die Vorzüge der modernen Franzosen und die der älteren Dänen vereinten«.⁶³

Muthers objektiver Blick blieb vorerst eine Ausnahme, denn die wechselseitige Wahrnehmung blieb noch lange von Ressentiments und Missachtung bestimmt. Das Urteil, das der an der Düsseldorfer Kunstakademie tätige Kunsthistoriker Karl Woermann im Herbst 1878 nach einer Reise durch Dänemark fällte, belegt, wie sehr sich die Vorurteile auf deutscher Seite verfestigt hatten: »Diese modernen dänischen Maler verdienen in ihrer Mehrheit kaum, berühmt zu werden; am wenigsten die Landschafter, deren Bilder so nüchtern sind, wie die dänische Landschaft.«⁶⁴

⁶⁰ Magnussen 1928, S. 42–43. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁶¹ Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 30. November 1876. Keitel/Nürnberg 1979, S. 550.

⁶² Zit. nach Erler 2001 [1864], S. 124.

⁶³ Muther 1894, S. 237.

⁶⁴ Woermann 1880, S. 60, zit. nach Ostwald 1981, S. 154.

Nur noch selten fand ein deutscher Maler den Weg nach Kopenhagen. Eine Ausnahme bildete der Berliner Akademieprofessor Franz Skarbina, der 1877 nördlich von Kopenhagen bei Klampenborg malte.⁶⁵ Der Schriftsteller Adolf Strodtmann unternahm als erster den Versuch, die Eiszeit zu beenden und gab in seinem Buch *Das geistige Leben in Dänemark* einen nicht unkritischen Überblick der gegenwärtigen dänischen Literatur und Kunst. Er begründete sein Vorhaben mit der Feststellung:

»Es ist eine bedauerliche Tatsache, dass in Folge des gegenwärtigen Nationalhasses das geistige Leben des Nordens den Deutschen seit einem Vierteljahrhundert ebenso fremd geworden ist, wie dem Dänen der Verlauf der gleichzeitigen Geisteshaltung in Deutschland. Beide Nationen kennen einander nicht mehr.«⁶⁶

Belege hierfür sind zahlreich. Der Maler Peder Severin Krøyer, der im Mai 1875 eine Ausstellung des Berliner Künstlervereins besuchte, qualifizierte die Bilder als »überaus schrecklichen Jux« ab.⁶⁷ Krøyers Kollege Viggo Johansen, der 1882 zur 1. Internationalen Kunstausstellung nach Wien reiste, bezeichnete die hier ausgestellten Gemälde als »grauenvoll«.

Erste Schritte einer Annäherung unternahmen dänische Künstlerinnen, die aus unterschiedlichen Gründen in ihrer Heimat nicht zum Zuge kamen und daher nach München gingen. Nach der *Internationalen Kunstausstellung* des Jahres 1869 war die Isar-Metropole zu einem Anziehungspunkt von Malern aus Böhmen, Ungarn, Polen und Russland, aber auch aus Österreich, der Schweiz sowie aus Norwegen und Schweden geworden.⁶⁸ Obwohl die Kunstakademie in München für Frauen geschlossen war, bot die Stadt große Entfaltungsmöglichkeiten, was private Ausbildung, Ausstellungs-beteiligungen und Verkaufsmöglichkeiten betraf. Den Anfang machte die mit jungen Jahren aus der Schweiz nach Kopenhagen gekommene Bertha Wegmann, die nach bitteren Erfahrungen bei einem privaten Lehrer 1867 von Kopenhagen nach München gegangen war, wo sie 13 Jahre blieb und sich zu einer künstlerischen Kosmopolitin entwickelte.⁶⁹ Wie im Fall von Elisabeth Jerichau-Baumann kritisierte man in Kopenhagen ihren internationalen Stil, und dass sie keine gebürtige Däne war, machte die Sache nicht besser, obwohl sie sich selbst als Däne fühlte. Nach einem Aufenthalt in Paris und dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 distanzierte sich Bertha Wegmann zwar von den deutschen Einflüssen und Verbindungen, doch bei ihrer ersten Einzelausstellung 1886 im Kopenhagener Kunstverein blieben die Ressentiments bestehen.⁷⁰ Immerhin wurde sie ein Jahr später als erste Frau in den Vorsitz der Kunstakademie gewählt.⁷¹

⁶⁵ Blick auf den Belt bei Klampenborg, Karl & Faber 1990, Nr. 179. Kaffeetrinkende Dame (28. August 1877), Stadtmuseum Kopenhagen.

⁶⁶ Strodtmann 1873, S. VII.

⁶⁷ P.S. Krøyer Dagbog 1875, PSK Arkiv 34 p. 4, zit. nach Saabye et al. 2011, S. 16. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁶⁸ Vgl. Lange/Ljøgodt 2002, S. 8–9.

⁶⁹ Vgl. D. [ithmer-Vanberg?] 1925, o.S. (Da jeg var pige. Malerinden Bertha Wegmann fortæller).

⁷⁰ Vgl. Nørgaard Larsen 2022, S. 82.

⁷¹ Vgl. Bierlich 2022, S. 58.

Nach München zog es auch drei weitere dänische Malerinnen, die in Kopenhagen vergeblich einen Antrag auf Aufnahme in die Akademie gestellt hatten.⁷² Johanne Krebs schloss sich hier 1875 einer skandinavischen Künstlerkolonie unter Führung des Norwegers Erik Werenskiold an.⁷³ Ihr folgten 1875/76 für einige Monate die beiden Malerinnen Emilie Mundt und Marie Luplau.

Was den Landschaftsmaler Anders Andersen-Lundby im Frühjahr 1876 bewog, seinen Haushalt in Kopenhagen aufzulösen, alle Bilder und Studien zu verkaufen und mit seiner Frau in München ansässig zu werden, ist unbekannt. Möglicherweise fühlte auch er sich in Kopenhagen nicht angemessen behandelt, obwohl er sich seit 1864 Jahr für Jahr an den Ausstellungen auf Charlottenborg beteiligt hatte. In seiner neuen Heimat sorgte Andersen-Lundby mit seinen Schneelandschaften für Aufsehen. Zwar stellte er weiterhin auf Charlottenborg aus, doch als ihn die Kopenhagener Akademie 1883 zum Mitglied wählte, schlug er diese Ehrung aus und nahm stattdessen die Ernennung zum Professor der Akademie in München an.

Georg Brandes – ein ›Europäer‹ in Berlin

Für den dänischen Literaturkritiker und Philosophen Georg Brandes vollzogen sich die gesellschaftlichen und kulturellen Reformen in seiner Heimat nach dem Ausklingen der Nationalromantik nicht schnell und radikal genug. Wegen seiner ironischen und antiklerikalen Angriffe auf die geistige Enge in Dänemark geriet er nachhaltig in Verruf. Dies bekam auch der Dichter und Maler Holger Drachmann zu spüren, nachdem er für Brandes eifrig in die Schranken getreten war. Brandes berichtete dem Münchner Schriftstellerkollegen Paul Heyse, warum der Erfolg für Drachmann in seiner Heimat ausblieb:

»Er hat sehr viel Talent und seine Gemälde wurden früher sehr geschätzt und von den Matadoren der Börsenwelt gekauft. Seit er aber für mich aufgetreten ist, ist auch er verpönt und nun hat er in 1 ¾ Jahr kein einziges Bild verkauft, weil er, wie es heißt als ›Freidenker‹ keine ›Unterstützung‹ verdient. [...] Hier fürchtet man diese ›atheistischen Seebilder‹, in Deutschland würde man gewiss nicht, weder in der See noch in den Schiffen, das Irreligiöse spüren.«⁷⁴

Drachmann ging daraufhin 1874 nach Hamburg, um die Rolle Melbyes als Marinemaler zu übernehmen, der hier – wie bereits erwähnt – 1872 mit großem Erfolg seine erste Einzelausstellung hatte.

Als Georg Brandes bei der Besetzung einer Stelle an der Kopenhagener Universität übergangen wurde, ging auch er vorübergehend ins Exil. Von 1877 bis 1882 leckte er seine Wunden ausgerechnet in Berlin, wo er als Vermittler skandinavischer Literatur beim liberalen deutschen Bürgertum große Anerkennung gewann. Einer seiner ersten Wege führte ihn 1877 in die Akademieausstellung, wo Anton von Werners Monumentalbild *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (18. Januar 1871) alle Blicke auf sich zog. Nicht ohne Seitenheb auf seine eigene Person bemerkte er:

⁷² Vgl. Refflinghaus 1994, S. 203–211. Die Situation verbesserte sich mit der von Vilhelm Klein 1880 ins Leben gerufenen Zeichenschule für Frauen (Tegneskole for Kvinder).

⁷³ Vgl. Lange/Ljøgodt 2002, S. 9.

⁷⁴ Krüger 1966, S. 39.

»Werner ist gewiß ein tüchtiger Mann und eins der brauchbaren Talente, die man hier zu schätzen weiß. Vor einigen Jahren wurde er, erst 31 Jahre alt, zum Direktor der Kunstabakademie ernannt – ein hier nicht weiter Aufsehen erregender Umstand, der zu einem Vergleich mit nordischen Verhältnissen einlädt, unter denen ein Mann gewöhnlich erst dann Chef wird, wenn er zahnlos geworden ist und kein Mark mehr in den Knochen hat.«⁷⁵

Brandes, der sich wie kaum ein Zweiter in die deutsche Mentalität und Geisteswelt einzufühlen vermochte, war sich der nationalen Gegensätze umso mehr bewusst und vertrat den Standpunkt: »Alles was uns von Deutschland fortführt, hat Bedeutung.« Als der Maler und Dichter Arthur Fitger 1882 die Unterschiede zwischen beiden Völkern zu nivellieren suchte und an Brandes die Frage »Fühlen Sie irgend etwas spezifisch Dänisches in sich, was Sie vom Deutschen trennt?« richtete, erhielt er die geharnischte Antwort:

»Für mich liegt ein tiefer Schlund zwischen den beiden Ländern und Völkern. Es sind einfach zwei verschiedene Völker. Ich werde nie einräumen, dass man in Deutschland irgend einen Dänen verstanden hat. [...] Ich fühle mich in Deutschland trotz aller persönlichen Freundschaften ganz in der Fremde.«⁷⁶

Aber gerade dies war für Brandes Stimulanz, Land und Leute vorurteilsfrei kennenzulernen. Für den deutschen Bildhauer, Maler und Grafiker Max Klinger, den er als Mensch und Künstler überaus schätzte, griff er zur Feder, um ihn in Skandinavien bekanntzumachen. »Diese Verbindung zwischen Georg Brandes und Max Klinger ist wahrscheinlich einzigartig in der Kulturgeschichte«, schreibt die dänische Kunsthistorikerin Charlotte Christensen.⁷⁷ Klinger schuf als Dank und Würdigung 1904 ein gemaltes Porträt und ein Jahr später eine Marmorbüste von Brandes.⁷⁸ Eine Kopie befindet sich in der Königlichen Bibliothek, ein Bronzeguss steht seit 1993 auf dem Georg-Brandes-Platz am Königlichen Schlossgarten in Kopenhagen.

In Deutschland fehlte es ebenfalls nicht an Versuchen, das geistige Klima zwischen beiden Völkern zu verbessern. Die in Berlin ansässige Malerin und Kunsthistorikerin Henriette Mendelsohn appellierte 1895 nach einem Besuch der Künstlerkolonie in Skagen:

»Mit bedauerlicher Gleichgültigkeit steht der Deutsche dänischer Kultur, mit noch viel bedauerlichem Hasse ein Teil der Dänen deutscher Bildung und Wesen gegenüber [...]. Aber eine Nation, welche einen Ästhetiker wie Georg Brandes und einen Maler wie Peder Severin Krøyer hervorgebracht hat, muss notwendig unter die Großmächte des Geistes aufgenommen werden; sie hat gerechten Anspruch auf Anerkennung von ihrer deutschen Schwester.«⁷⁹

⁷⁵ Georg Brandes, Berlin som tysk Rigshovedstad. Erindringer fra et femaarigt Ophold, Kopenhagen 1885, zit. nach Brandes 1989 [1885], S. 21–22.

⁷⁶ Krüger 1966, S. 336–338.

⁷⁷ Christensen 2010, S. 122.

⁷⁸ Das Porträt befindet sich in der Städt. Kunstsammlung Chemnitz, die Marmorbüste im Museum der bildenden Künste Leipzig. Vgl. Guratzsch – 1995, S. 75–76.

⁷⁹ Mendelsohn 1895/96, S. 324.

Brandes' Kritik an den Verhältnissen in Dänemark wurde auch von einigen jungen Künstlern, deren Wortführer Johan Rohde war, aufgegriffen, die gegen die verkrusteten Strukturen an der Kopenhagener Kunstakademie protestierten.⁸⁰ Daraufhin unternahmen der Architekt Ferdinand Meldahl, der Direktor der Kunstakademie, und Frederik Vermehren, der Professor für Malerei, 1883 eine Informationsreise in die europäischen Kunstmetropolen, um Anregungen über notwendige Reformen einzuholen. In Berlin gewannen die Dänen keine neuen Erkenntnisse, die über das hinausgingen, was man ohnehin bereits als notwendig erkannt hatte. Meldahl schrieb, dass es zwar keine Stadt gebe, die mehr Antiken, Abgüsse und sonstige gute Hervorbringungen habe als Berlin, aber die Kunst stehe hier dennoch auf einer niedrigen Stufe. Das kulturelle und geistige Klima empfand er als armselig, es fehle an Seele und Geist. Sein Urteil gipfelte in einer Feststellung, die auch vom Trauma der Niederlage und ihren Folgen im Krieg von 1864 bestimmt war: »Dies ist ein Volk, das nicht genug Leid erfahren hat, die Stimmung ist nicht auf die Weise gehoben, um dem Ganzen einen Inhalt zu geben – oder diese Rasse kann keine Kunst hervorbringen. Dies letzte ist vielleicht der Schlüssel für das Ganze.«⁸¹

Nach außen hin wurde bei der Visite in Berlin die Form gewahrt. Den Empfang durch den Berliner Akademiedirektor Anton von Werner empfand Meldahl als so angenehm, dass ein Gedanken- und Erfahrungsaustausch in Gang kam, der auf offizieller Ebene eine schrittweise Entspannung einleitete.⁸² Um ein Zeichen zu setzen, wurden Anton von Werner und der Münchner Akademiedirektor Carl von Piloty zu Ehrenmitgliedern der Kopenhagener Kunstakademie ernannt.⁸³ Diese Geste trug dazu bei, dass der Berliner Schriftsteller Julius Elias noch im gleichen Jahr nach Kopenhagen reiste, wo er auch das legendäre Atelierhaus in der Bredgade 33 aufsuchte, in dem mit Anton Dorph, Christian Zacho, Carl Bloch, Frants Henningsen und P.S. Krøyer einige der berühmtesten Maler Dänemarks arbeiteten.⁸⁴ Hier lernte Elias auch den bis dahin selbst in Kopenhagen noch weitgehend unbekannten Maler Vilhelm Hammershøi kennen, der später in Dänemark wie in Deutschland zu großen Ehren gelangte.

Die Rückkehr dänischer Künstler nach Deutschland

Es dauerte noch einige Zeit, bis der Besuch der dänischen Delegation in Berlin erste Folgen zeigte. Die Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste, die 1886 im repräsentativen Neubau des Landes-Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof stattfand, gab die Veranlassung, auch ausländische Künstler einzuladen. Während sich unter den Namen mit französischer Adresse kaum ein Franzose befand, weil die Abneigung gegen die Sieger von 1871 zu tief saß, stellten die Dänen nach den Österreichern, Belgien und Russen mit 22 Vertretern das viertgrößte Kontingent. Vertreten waren auch die Skagen-Maler Michael Ancher und P.S. Krøyer. Das Eis schien weiter zu brechen, als der renommierter Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt im Oktober 1888 Emil Hannover darum bat, eine Ausstellung

⁸⁰ Vgl. Rohde 1882.

⁸¹ Stemmann 1932, S. 20–21. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁸² Vgl. von Werner 1913, S. 369.

⁸³ Vgl. Meldahl 1904, S. CXXXIX.

⁸⁴ Vgl. Ostwald 1981, S. 157.

mit 25 Werken jüngerer dänischer Kunst vorzubereiten, nur die ›Crème de la Crème‹.⁸⁵ Hannover schien seine Sichtweise zu ändern, seitdem er sich wiederholt in Deutschland aufgehalten hatte und zum Verdruss seines Lehrers, des Kunsthistorikers Julius Lange, in der Zeitschrift *Tilskueren* Essays über deutsche Künstler wie Hans von Marées und Max Klinger schrieb.⁸⁶ Die Ausstellung bei Gurlitt kam aus unbekannten Gründen jedoch nicht zustande, vermutlich wagte sich Hannover nicht zu einem derart versöhnlichen Zeichen.

Mit dem Regierungsantritt Kaiser Wilhelms II. stellte sich auf politischer wie kultureller Ebene eine gewisse Normalität ein. Bereits vor seinem ersten offiziellen Besuch im Juni 1890 in Dänemark waren von Seiten des Berliner Akademiedirektors Anton von Werner über die Kopenhagener Kunstakademie weitere Einladungen an dänische Künstler ergangen. Die Resonanz war beeindruckend. Im Mai 1891 nahmen 45 dänische Künstler an einer *Internationalen Kunstausstellung* teil, die aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins Berliner Künstler veranstaltet wurde. In Kopenhagen maß man diesem Ereignis so große Bedeutung zu, dass sich unter den siebzig dänischen Werken zwanzig Leihgaben aus dem Staatlichen Museum befanden. Vertreten waren vor allem die Skagen-Maler Anna und Michael Ancher, Viggo Johansen, P.S. Krøyer, Laurits Tuxen und Thorvald Niss. Anna und Michael Ancher reisten mit staatlicher Unterstützung nach Berlin, wo Anna für ihr Bild *Die Blinde* eine ›ehrenvolle Erwähnung‹ erhielt (Abb. 5).

Obwohl auch Anna und Michael Ancher ihr Befremden über die deutschen Bilder zum Ausdruck brachten, kam mit dieser Ausstellung endlich Bewegung in das deutsch-dänische Verhältnis.⁸⁷ Die mittlerweile neun Jahre zurückliegende Visite der Kopenhagener Delegation führte dazu, dass Mel dallah im Juni 1892 zwölf Berliner Akademieprofessoren unter Leitung Anton von Werners für eine Woche zu einem Gegenbesuch nach Kopenhagen einlud.⁸⁸ Zur Delegation gehörten auch 25 Schüler der von Ernst Herter geleiteten Bildhauerklasse. Herter scheint eine besondere Vermittlerrolle gespielt zu haben, denn er hatte sich bereits 1866 – höchst ungewöhnlich für diese Zeit – dank eines preußischen Stipendiums in Kopenhagen aufgehalten, um die Werke Thorvaldsens zu studieren. Es überrascht daher nicht, dass ein zweimaliger Aufenthalt im Thorvaldsens Museum zu den Höhepunkten des Aufenthalts zählte.⁸⁹

Für das Zustandekommen dieses Besuchs hatte auf dänischer Seite der Marinemaler Carl Locher seine Hände im Spiel, der mit Hilfe eines dänischen Staatsstipendiums die Berliner Kunstabakademie besucht hatte.⁹⁰ Von Werner erwähnt in seinen Erinnerungen, dass die dänischen Kollegen »unter dem Vorsitz des uns während seinen Studienaufenthaltes auf unserer Hochschule besonders freundschaftlich nahegetretenen Marinemalers C. Locher« zu Ehren der deutschen Gäste in der Eremitage,

⁸⁵ Emil Hannover an Johan Rohde, 14. Oktober 1888, Emil Hannovers Arkiv, 1888-10-14, <https://emilhannover.ktdk.dk/d/BLQI?locale=da&q=>.

⁸⁶ Dadurch erfuhr das dänische Publikum außer von Brandes erstmals wieder etwas über einzelne deutsche Künstler der Gegenwart, wobei die Informationen sich auf schriftliche Informationen beschränkten, originale Werke deutscher Künstler bekam man in Dänemark nicht zu sehen.

⁸⁷ Vgl. Fabritius 2018, Bd. 2, S. 380 u. 382.

⁸⁸ Vgl. Flensburger Nachrichten vom 12. Juni 1892. Zur deutschen Delegation gehörten die Professoren Otto Brausewetter, Wol demar Friedrich, Ernst Hancke, Hans Meyer, Paul Thumann, Ernst Herter und Eugen Bracht, der als Professor für Landschaftsmalerei großen Einfluss auf eine junge Künstlergeneration hatte.

⁸⁹ Einzig namentlich bekannter studentischer Teilnehmer ist Nicolaus Bachmann aus Heide, ein Schüler Herters, der sich auch zum Maler ausbildete und in Kopenhagen mehrere Ölstudien fertigte, darunter eine Ansicht des Thorvaldsens Museums. Vgl. Schulte-Wülwer 2022b, S. 140, mit Abb.

⁹⁰ Locher war bereits 1878 auf der Großen Berliner Kunstausstellung mit dem Gemälde Das Rettungsboot geht bei fliegendem Sturm in See vertreten.



Abb. 5: Anna Ancher: Eine blinde Frau in ihrer Stube (1883), Öl auf Leinwand, 58,5 x 46,5 cm. Digitale Reproduktion veröffentlicht unter der Lizenz CC BY 3.0. Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen, Inv.-Nr. 5, via [Wikimedia Commons](#).

einem ehemaligen königlichen Jagdschloss nördlich von Kopenhagen, ein Festmahl veranstalteten.⁹¹ Ein weiterer gesellschaftlicher Höhepunkt war ein Dîner im Hotel d'Angleterre, an dem auf dänischer Seite die Akademieprofessoren Frederik Vermehren, Hermann Wilhelm Bissen und August Wilhelm Saabye teilnahmen. Außerdem waren die Künstler Stephan Sinding, Thorvald Niss und Hans Nicolaj Hansen sowie der Kunstkritiker und spätere Museumsdirektor Karl Madsen anwesend. Ein künstlerischer Höhepunkt war eine Einladung des Brauereibesitzers und Kunstmäzens Karl Jacobsen, der die Werke seiner berühmten Kunstsammlung vorstellte.⁹²

In seinen Erinnerungen sprach Anton von Werner mit geradezu euphorischen Worten von einer »Verbrüderung zweier stammverwandter Völker«, und Meldahl konstatierte seinerseits:

⁹¹ Von Werner 1913, S. 370–371. – Von Werner hob in seinen Dankschreiben hervor, wie sehr die jungen Bildhauer über das in Kopenhagen Erlebte und Gesehene schwärmt. Vgl. Stemmann 1932, S. 164–165.

⁹² Vgl. Flensburger Nachrichten vom 15. Juni 1892.

»Durch Werners und Herters Besuch mit all den älteren und jüngeren deutschen Künstlern war ich anschließend mit dem gesamten Berliner Künstlerkreis in ein vertrautes Verhältnis gekommen. Man ernannte mich zum Mitglied der Kunstakademie und lud mich ständig ein, bei deren Festlichkeiten anwesend zu sein«.⁹³

Zum Weihnachtsfest des Jahres 1892 schenkte von Werner seinem Kollegen Meldahl das Gemälde *Kronprinz Wilhelm vor der Leiche des General Donay*.⁹⁴ In den Briefen, die in der Folgezeit gewechselt wurden, kamen auch »die großen und kleinen politischen Ereignisse« zur Sprache, und »nicht zuletzt die Verhältnisse in Schleswig«.⁹⁵ Meldahl nutzte jede sich bietende Gelegenheit, sich für sein Vaterland einzusetzen. So sprach er die Hoffnung aus, der Kaiser werde verhindern, »dass wir täglich in Nordschleswig schmerzlich in unseren Herzensgefühlen berührt werden«.⁹⁶ In einer vertraulichen Bemerkung versicherte ihm der Kaiser, er würde Nordschleswig gerne an Dänemark zurückgeben, aber das deutsche Volk würde dies nicht zulassen.⁹⁷ Um ein persönliches Zeichen zu setzen, erwarb Wilhelm II. aus der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1893 ein Seestück des allseits geschätzten Carl Locher.⁹⁸

Es dürfte Meldahl nicht verborgen geblieben sein, dass der einflussreiche von Werner als verlängerter Arm Kaiser Wilhelms II. in Deutschland jedwede moderne Strömung, vor allem den aus Frankreich kommenden Impressionismus, erbittert bekämpfte. Durch ungeschicktes Taktieren der Kaiserin und Anton von Werners waren die Franzosen und Norweger der *Internationalen Kunstausstellung* des Jahres 1891 in Berlin ferngeblieben. Als man daraufhin den bis dahin unbekannten jungen Norweger Edvard Munch als eine Art Wiedergutmachung nach Berlin einlud, verursachte dessen Einzelausstellung den größten Skandal, den die Kunstwelt in Deutschland bis dahin erlebt hatte.⁹⁹

Was dem Kaiser ebenfalls kaum gefallen haben dürfte, waren die sozialkritischen Bilder des dänischen Malers Jens Birkholm, die das Elend des Berliner Proletariats beleuchteten. Der aus Faaborg stammende Sozialist und Pazifist lebte zehn Jahre in Berlin und malte in Asylen, Wärmehallen, Notunterkünften und Waisenhäusern (Abb. 6). 1893 war er auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* mit drei Werken vertreten, darunter *Hunger* und *Bei Schlafenszeit in der Herberge*.¹⁰⁰ In der Darstellung der gesellschaftlichen Kehrseite im Deutschen Reich waren diese Bilder ein offener Verstoß gegen die kaiserliche Kunstdoktrin, die jedes soziale Engagement als ›Rinnsteinkunst‹ verunglimpfte.¹⁰¹

1896 wurde das 200-jährige Jubiläum der Berliner Akademie mit einer *Internationalen Kunstausstellung* gefeiert. Zur Eröffnung waren neben Meldahl auch der Bildhauer Theobald Stein und

⁹³ Stemann 1932, S. 166. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁹⁴ Auf der Rückseite die Widmung: »Herrn Kammerherr F. Meldahl Kopenhagen in freundschaftlicher Verehrung Berlin an Weihnachten 1892«. Auktion Bruun Rasmussen, Februar 1996.

⁹⁵ Stemann 1932, S. 169. Übersetzung aus dem Dänischen. – Die Beziehung zwischen Meldahl und von Werner blieb trotz der gegenseitigen Wertschätzung von den politischen Spannungen zwischen beiden Ländern nicht unberührt. Vgl. Stemann 1932, S. 170–171.

⁹⁶ Stemann 1932, S. 169. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁹⁷ Vgl. Stemann 1932, S. 158.

⁹⁸ Vgl. Art. ›Ausstellungen und Sammlungen‹ 1893, S. 316. – Art. ›Vom Kunstmarkt‹ 1983, S. 333.

⁹⁹ Vgl. Heller 1993, S. 101–109.

¹⁰⁰ Die Bilder, die anschließend auch auf der Akademie-Ausstellung in Kopenhagen zu sehen waren, befinden sich heute im Faaborg Museum. 1910 fand in der Berliner Kunsthändlung Schulte eine Ausstellung der Arbeiten Birkholms statt.

¹⁰¹ Vgl. Gunnarson 1997, S. 386–388.



Abb. 6: Jens Birkholm: Wärmehalle in Berlin (1908), Öl auf Leinwand, 88 x 117 cm. Reproduktion: Kai-Annett Becker. Gemeinfrei. Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-M 0706/78.

der Maler Otto Bache angereist, der soeben die Nachfolge Meldahls als Direktor der Kopenhagener Kunstakademie angetreten hatte. Carl Locher übernahm die Funktion des auswärtigen Delegierten für die Beteiligung der dänischen Künstler und Bache führte die Kaiserin durch die kleine dänische Abteilung, in der zwei Gemälde von Krøyer besonders ins Auge fielen: *Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen 1888* und *Abendgesellschaft bei Brauer Jacobsen* (Abb. 7).

Bache war nur auf Druck der dänischen Kollegen mitgekommen, da er der Berliner Akademie keine große Bedeutung beimaß, doch der freundliche Empfang und die Persönlichkeit und administrative Leistung von Werners imponierten auch ihm. Der Präsident der Akademie der Künste, der Architekt Hermann Ende, veranstaltete für die auswärtigen Gäste ein Fest in seiner Villa am Wannsee und auch von Werner lud die Deputierten der verschiedenen Länder zu einem festlichen Dîner. Meldahl wurde zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt.¹⁰²

Es hatte den Anschein, als würde mit den offiziellen Begegnungen eine gewisse Normalität in dem Kulturaustausch einsetzen. Mit Oscar Matthiesen war 1898/99 ein Däne in Berlin als Lehrer für Freskotechnik an der Kunstakademie und am Kunstgewerbemuseum tätig. Bertha Wegmann, die in Kopenhagen eine bittere Lehrzeit durchlaufen und ihre Ausbildung in München und Paris

¹⁰² Vgl. Fabritius 1964, S. 68–69. – Gleiss 1991, S. 364.



Abb. 7: P.S. Krøyer: Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen (1888), Öl auf Leinwand, 221 x 144 cm. Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0904.

abschloss, hatte bereits 1894 in Berlin mit mehr als zehn Gemälden, die ihr die kleine Goldmedaille einbrachten, ein triumphales Zeichen gesetzt. Auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* des Jahres 1900 setzten zwanzig dänische Künstler mit mehr als neunzig Werken neben den Schweden die Schwerpunkte der Ausstellung. An öffentlicher Anerkennung hat es ebenfalls nicht gefehlt. Otto Bache (1886), Michael Ancher (1891), Viggo Johansen (1891) und Bertha Wegmann (1894) wurden mit großen goldenen Medaillen für Kunst ausgezeichnet, ebenso die Bildhauer August Wilhelm Saabye (1886) und Hermann Wilhelm Bissen (1891).¹⁰³

Die Beziehung blieb jedoch höchst einseitig. Es kann nicht genug betont werden, dass der Kulturtransfer nur in eine Richtung verlief. Während die Dänen nicht mehr aus den großen Ausstellungen in Deutschland wegzudenken waren, gab es von dänischer Seite kein entsprechendes Entgegenkommen. Eine Ausnahme bildete 1897 die Einweihung der Carlsberg Glyptothek, die mit einer *Internationalen Kunstausstellung* verbunden war, auf der Deutschland mit 160 Bildern das stärkste Kontingent stellte. Hierüber wird im Folgenden noch die Rede sein. Es blieb jedoch bei diesem einmaligen Ereignis. Die jährlichen Akademie-Ausstellungen auf Charlottenborg, über die in deutschen Kunstzeitschriften, darunter der *Kunstchronik* ausführlich berichtet wurde, blieben den dänischen und einigen skandinavischen und französischen Künstlern vorbehalten. Auch die Hochzeit des dänischen Kronprinzen Christian aus dem Hause Glücksburg mit Alexandrine zu Mecklenburg im April 1898 hatte keinerlei Auswirkungen für eine Präsentation deutscher Kunst in Dänemark. Selbst

¹⁰³ Vgl. Kat. Berlin 1907, S. XII-XX.

der Besuch Kaiser Wilhelms II. in Kopenhagen führte zu keiner vertieften Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Otto Bache reiste zwar im selben Jahr zur Eröffnung des Neubaus der Hochschule der Künste in Charlottenburg, mokierte sich aber über den Zwang und die Maskerade des Zeremoniells.¹⁰⁴

Dänische Maler in Hamburg

Wie Berlin und München war auch die wohlhabende Stadt Hamburg für dänische Künstler ein günstiges Pflaster, das hatten bereits Anton Melbye und Holger Drachmann erfahren. Der 1849 in Kopenhagen geborene Wilhelm Xylander, der überwiegend Mondscheinlandschaften malte und dessen Vorfahren aus Bayern stammten, wurde nach einer längeren Ausbildungszeit in München 1886 für mehrere Jahre in Hamburg ansässig. Der dänische Genremaler Axel Helsted stellte 1887 in der Hansestadt ein Gemälde *Der Stadtrat hält Sitzung* aus, das dem wohlhabenden jüdischen Kaufmann Marcus Nordheim so sehr gefiel, dass er es ankaufte, um es der Kunsthalle zu schenken.¹⁰⁵ Ein weiterer Däne, der in Hamburg sein Glück fand, war der Maler Peter Alfred Schou.¹⁰⁶ Nachdem einige seiner Arbeiten von der Charlottenborg-Ausstellung abgelehnt worden waren, ermutigte ihn Holger Drachmann, nach Hamburg zu gehen. Hier rief Schou 1893 eine Aktschule nach Pariser Vorbild ins Leben, die auf Anraten des Kunsthallendirektors Alfred Lichtwark von fast allen späteren Mitgliedern des *Hamburgischen Künstlerclubs* besucht wurde, die dem Impressionismus in Hamburg zum Durchbruch verhalfen.¹⁰⁷

Lichtwark organisierte seit 1894 in der Hamburger Kunsthalle *Große Kunstausstellungen*, an denen sich auch dänische Maler beteiligten. Schou hatte hier mit den Bildern *Im Fieber* und *Sorge* seinen künstlerischen Durchbruch.¹⁰⁸ Im Herbst 1898 machten fünf Werke dänischer Maler in Flensburg Station, die für eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle bestimmt waren.¹⁰⁹ Lichtwark, der der Ansicht war, »daß die dänische Kunst in manchen Zügen der unseren heimischen gleicht«, hatte Tuxen und Krøyer gebeten, für die *Sammlung zeitgenössischer Hamburger Landschaftsbilder* der Kunsthalle einige impressionistische Hamburger Stadtansichten zu malen. Krøyer folgte diesem Wunsch nicht, aber Tuxen reiste nach Hamburg, teilte sich 1894 mit Hans Olde ein Atelier und malte zwei Ansichten mit Blick auf die Binnenalster (Abb. 8).

Die Teilnahme der Dänen an den Hamburger Ausstellungen, zu denen 1894 und 1895 auch Anna und Michael Ancher, Carl Frederik Aagard, Rasmus Christiansen und P.S. Krøyer gehörten, wurde durch Tuxen vermittelt.¹¹⁰ Die in Hamburg ansässigen Dänen gaben vielleicht als ein Zeichen des Dankes bei Tuxen ein Porträt ihres Generalkonsuls Hendrik Pontoppidan in Auftrag, das

¹⁰⁴ Vgl. Fabritius 1964, S. 69.

¹⁰⁵ Lichtwark nahm das Gemälde in den Kanon der zehn Werke auf, an denen er seine Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken exemplifizierte. Vgl. Lichtwark 1909, S. 67–75.

¹⁰⁶ Vgl. Mortensen 1944, S. 18.

¹⁰⁷ Vgl. Meyer-Tönnesmann 1985, S. 101.

¹⁰⁸ Vgl. Mortensen 1944, S. 33.

¹⁰⁹ Vgl. Flensburger Nachrichten vom 18. Oktober 1898. Es handelte sich um August Jerndorffs *Die Sündflut*, Julius Paulsens *Kain*, Valdemar Irmingers *Der Klatsch*, Viggo Pedersens *Duett* und Vilhelm Kyhns *Landschaft vom Issefjord*.

¹¹⁰ Vgl. Lichtwark 1894, S. 133.



Abb. 8: Laurits Tuxen: Blick auf die Binnenalster (1894), Öl auf Leinwand, 48,5 x 58,5 cm. Fotografie von Elke Walfort. bpk/Hamburger Kunsthalle.

sie der Kunsthalle für die von Lichtwark ebenfalls ins Leben gerufene *Sammlung von Bildnissen aus Hamburg* schenkten.¹¹¹

Anzumerken bleibt, dass Lichtwarks Kollege Justus Brinckmann, der erste Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1887 die Kopenhagener Malerin Henriette Hahn als Lehrerin an die Gewerbeschule für Mädchen berief. Es war ein Schritt mit Folgen, denn sie wurde zunächst seine Geliebte und 1901 seine Ehefrau.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Heise 2009, S. 22–23. – Schulte-Wülwer 2016, S. 384.

¹¹² Vgl. Nielsen 2000, o.S.



Abb. 9: Julius Runge: Fischer am Strand von Skagen (1883), Öl auf Leinwand, 33,8 x 53,3 cm. Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr, Inv.-Nr. 2 RUN 01.

Deutsche Maler in Skagen

Bereits ein Jahr, nachdem die Maler Karl Madsen und Michael Ancher den Fischerort Skagen an der Nordspitze Jütlands als Malerparadies entdeckt hatten, tauchten hier im Sommer 1875 die ersten Deutschen auf. Michael Ancher bezeichnete die beiden Berliner Maler, deren Namen wir leider nicht kennen, kurzerhand als »Idioten«.¹¹³ Fünf Jahre später waren diese möglicherweise berechtigten Vorurteile verflogen, zumal Skagen auf dem Weg war, eine internationale Künstlerkolonie zu werden. Der Berliner Marinemaler August Ludwig Fricke, der im August 1879 nach Skagen reiste, war und blieb ein unbeschriebenes Blatt, aber Eugen Dücker, der zur gleichen Zeit in Begleitung seines norwegischen Schülers Ole Juul erschien, war seit 1864 Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf. Wenig später traf mit Julius Runge ein Schüler der Kunstakademie Karlsruhe in Skagen ein (Abb. 9).

Runge befand sich ebenfalls in Begleitung eines Norwegers, und zwar des Marinemalers Johann Larsson. Die deutschen Künstler wurden in Skagen ohne Vorurteile aufgenommen. Michael Ancher berichtete im September 1879: »Hier sind so viele tüchtige Maler, ein Franzose, ein Schwede, zwei Norweger, ein Deutscher und zwei Dänen, die alle wetteifern und sich alle gegenseitig mit gutem Rat helfen.«¹¹⁴ In Runges Dankschreiben an Anna Ancher heißt es: »Keine meiner früheren Studienreisen haben mich in einen so angenehmen und geselligen Kreis geführt.«¹¹⁵

¹¹³ Fabritius 2018, Bd. 1, S. 96.

¹¹⁴ Fabritius 2018, Bd. 1, S. 341. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹¹⁵ Fabritius 1999, S. 34.



Abb. 10: Hans Olde: *Heimatstrand* (1885), Öl auf Leinwand, 70 x 122, 5 cm. Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr, Inv.-Nr. 3 OLD 01.

Neben den Deutschen waren es vor allem die Norweger, die sich für Skagen interessierten. Fritz Thaulow überredete seinen Landsmann Christian Krohg, der damals an der Berliner Kunstabakademie bei Karl Gussow studierte, im Herbst 1880 zu einem Aufenthalt in Skagen. Krohg hatte zwei Mitschüler im Schlepptau, bei denen es sich um adelige, heute völlig vergessene Sonderlinge handelte: Der eine war Rudolf von Voigtländer, der andere hieß Hess-Diller und entstammte österreichischem Adel.¹¹⁶ Einen weitaus stärkeren Eindruck hinterließ der Kieler Maler Fritz Stoltenberg, der sich von München aus mit seinen Freunden Hans Olde und Peter Paul Müller auf den Weg gemacht hatte, wobei sie die Entfernung offenbar unterschätzten hatten.¹¹⁷ Zunächst blieben sie in Esbjerg hängen, für Olde war dies »nicht blos in Dänemark, sondern auf der ganzen Welt der langweiligste Ort, den wir mit nicht zu verkennendem Scharfblick als Studienplatz auswählten«.¹¹⁸ Erst auf der vorgelagerten Insel Fanö, wo später auch noch Lovis Corinth und Hermann Schlittgen eintrafen, kam Olde auf seine Kosten und schuf hier mit dem Gemälde *Heimatstrand* eines seiner frühen Hauptwerke (Abb. 10).¹¹⁹

Stoltenberg hielt als einziger an dem ursprünglichen Plan fest und reiste allein weiter nach Skagen, wo er Ende Juli 1884 eintraf und den zurückgebliebenen Freunden berichtete:

¹¹⁶ Beide spielten in der deutschen Kunstszenen keine nennenswerte Rolle, was auch Viggo Johansen bemerkte, der Karl Madsen berichtete: »Hess-Diller war ein sehr gebildeter und höflicher Mann, mit sehr vornehmen Adel, aber als Maler war er völlig unmöglich. Vogtländer [sic!], der auf alle einen sehr jugendlichen, Krøyer'schen Eindruck machte, war völlig anders als man ahnte. Auf den ersten Blick schien er ungeheuer tüchtig, der beste von allen Gussow-Schülern und medaillenverdächtig. Höchst verwunderlich, ich konnte nicht das geringste Talent in seinen Sachen erkennen, jedenfalls sah es sehr sonderbar aus. [...] Ich war jedenfalls mit Anchors nicht einer Meinung, der seine Sachen Mist fand und Einzelnes von Voigtländer gut. [Krohg] schaute auf alles mit einem enormen Phlegma.« Thue 1997, S. 53. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹¹⁷ Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 361–363.

¹¹⁸ Schulte-Wülwer 2016, S. 361–362.

¹¹⁹ Heute im Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr.

»Wie kann man in Esbjerg sein, wenn es eine Tagesreise weiter so schön ist. [...] Also ich kann in landschaftlicher Beziehung nur das Beste von Skagen sagen. Was nun die Kollegen anlangt – es ist eine ganze Kolonie hier, so sind dieselben äußerst liebenswürdig, – um 4 ½ Uhr kam ich hier an, um 5 kannte ich sie bereits alle und habe noch am selben Tage deren Ateliers resp. deren Bilder gesehen.«¹²⁰

P.S. Krøyer porträtierte Stoltenberg für die Wand der Skagen-Maler im Speisesaal von Brøndums Gasthof und Michael Ancher schrieb in seiner Autobiografie:

»Der Deutsche Stoltenberg, überwiegend Marinemaler, war hier und fügte sich gut in das Ensemble. Er fotografierte eifrig und eine seiner Aufnahmen war die Grundlage für Krøyers Bild *Hip, hip, hurra*. Er blieb hier recht lange, um den Sonnenaufgang zu malen. [...] Als Krøyer dieses Foto sah, bekam er Lust, dieses Motiv auf der Grundlage der ganzen Komposition zu malen.«¹²¹

Zu einem kurzen Besuch reiste 1901 auch der Münchener Marinemaler Alf Bachmann nach Skagen. Max Beckmann hingegen, der wohl bedeutendste deutsche Maler seiner Generation, kam zwar nicht bis an die Nordspitze Jütlands, doch er lernte Dänisch und malte 1905 an der jüdischen Westküste Meereslandschaften, wie auch die Flensburger Malerin Käte Lassen.¹²²

Die Skagen-Maler in Deutschland

Nachdem die Skagen-Maler mit unterschiedlichem Erfolg am *Pariser Salon* und an der *1. Internationalen Kunstausstellung* in Wien teilgenommen hatten, wurden sie auch in Deutschland nach und nach wahrgenommen. In München machten 1883 Thorvald Niss und Christian Zacho sowie Michael Ancher mit seinem Bild *Das kranke Mädchen* auf sich aufmerksam. 1888 war Ancher in München mit dem Gemälde *Fischer bei Skagen auf dem Heimweg* vertreten, das zwei Jahre zuvor bereits in Berlin zu sehen gewesen war. Außerdem zeigte er hier seine *Kindstaufe*.¹²³ Während der Durchbruch der dänischen Maler in Berlin bereits Mitte der 1880er Jahre erfolgt war, hatten sie auf der *Jahresausstellung aller Nationen* 1890 in München mit insgesamt zwanzig Künstlern einen fulminanten Auftritt. Michael Ancher war mit seinem Bild *Fischer bei einem Boot* vertreten, und erstmals war auch Lauritz Andersen Ring dabei. Ein Jahr später präsentierten sich im Münchener Glaspalast erneut zehn dänische Maler, darunter Anna Ancher, Viggo Johansen, P.S. Krøyer, Julius Paulsen und Laurits Tuxen.

Krøyer, der regelmäßig in Berlin und München ausstellte, wurde 1891 in Berlin mit einer großen Goldmedaille ausgezeichnet, im gleichen Jahr ernannte ihn die Münchener Kunstakademie zum

¹²⁰ Zit. nach Tillmann/Wolf-Timm 2008, S. 38–39.

¹²¹ Fabritius 2005, S. 7. Übersetzung aus dem Dänischen. – Krøyer fertigte am 23. Juli, seinem 33. Geburtstag, eine Zeichnung, auf der er einige seiner ausländischen Gäste karikierte: die Malerin Anna Palm, die Sängerin Gerda Ahlborn und den Maler Oscar Björck, alle aus Schweden sowie Fritz Stoltenberg en face und im Profil. Vgl. Bøgh Jensen 2005, S. 83, Abb. 12.

¹²² Zu Käte Lassen vgl. Mahn 2007.

¹²³ Vgl. Fabritius 1991, S. 43–48. 1889 waren wegen der gleichzeitigen Weltausstellung in Paris in München lediglich Thorvald Niss und Viggo Johansen vertreten.

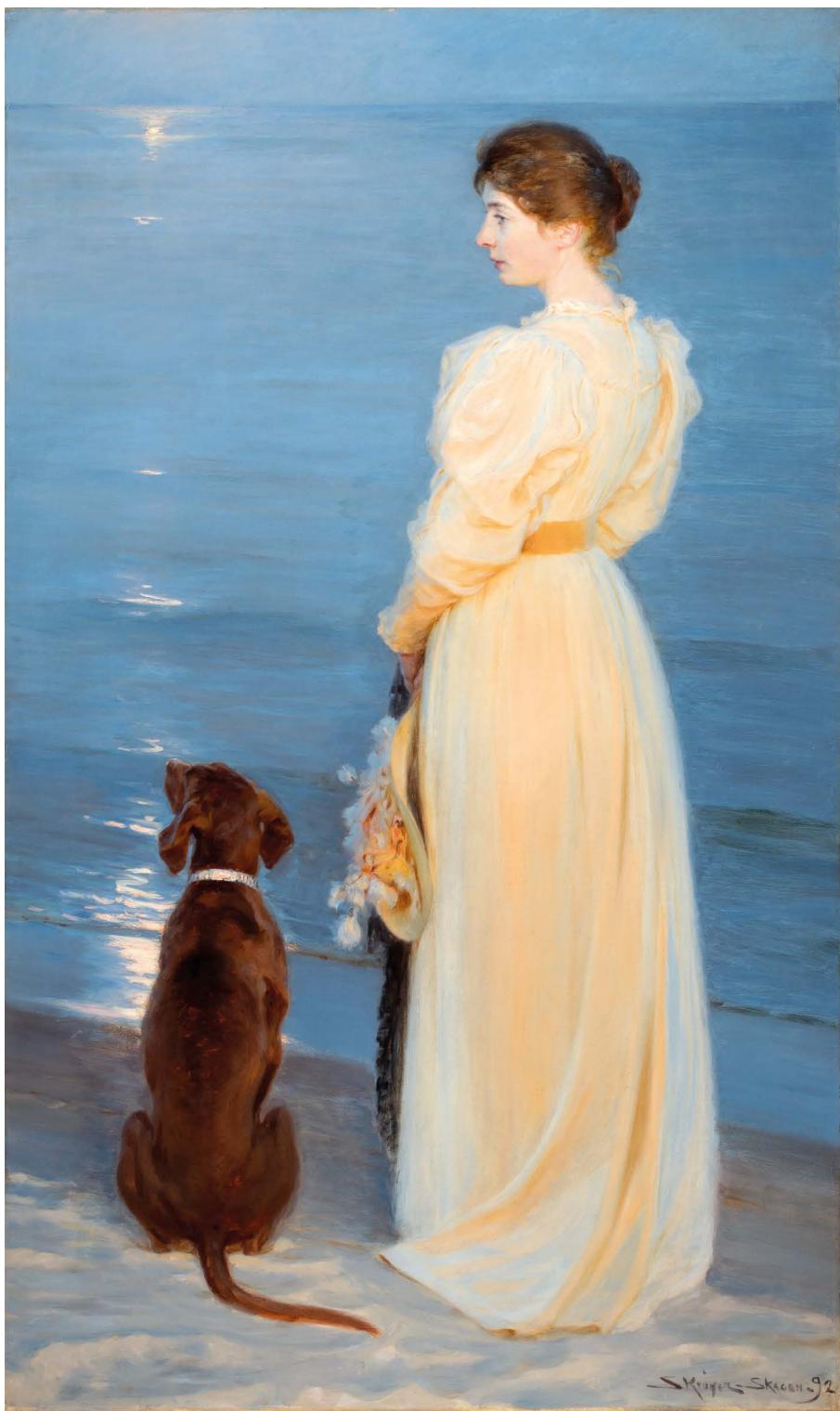


Abb. 11: P. S. Krøyer: Sommerabend an Skagens Südstrand (1892), Öl auf Leinwand, 206 x 123 cm. Skagens Museum, deponiert von Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0905.



Abb. 12: P.S. Krøyer: Sommerabend in Skagens Südstrand (1893), Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm. Skagens Museum, Inv.-Nr. SKM1288.

Ehrenmitglied.¹²⁴ Seinen Durchbruch in Deutschland hatte Krøyer 1891 in München mit seinem großen Gemälde *Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen 1888* (Abb. 7). Die *Kölnerische Zeitung* bezeichnete das Bild als das Beste der ganzen Ausstellung. Ein Jahr später war Krøyer erneut der Mann des Tages, als die Bayerische Staatsgemäldesammlung sein großformatiges Gemälde *Eine Gruppe von Fischern am Strand von Skagen* ankaufte.¹²⁵

1892 gründete sich in München die erste deutsche *Secession*, der nicht weniger als neun dänische Maler als korrespondierende Mitglieder beitratnen.¹²⁶ In diesem Jahr erreichte die Präsenz dänischer Künstler in Deutschland ihren Höhepunkt, als im Münchner Glaspalast 65 Künstlerinnen und Künstler aufmarschierten. Niemals wieder ist Dänemark mit einem ähnlich umfassenden Panorama seiner malerischen Leistungen in Deutschland hervorgetreten als in den Jahren 1891 und 1892.

Der Vorstand der *Secession* legte größten Wert darauf, dass sich Krøyer 1893 an der Ausstellung beteiligte, die erstmals in einem eigenen Gebäude stattfand.¹²⁷ Das Bildnis seiner Frau (*Sommerabend an Skagens Südstrand*) wurde auch hier als »eines der allerbesten Bilder der ganzen Ausstellung« bejubelt und war bei zwei Kaufinteressenten heiß begehrte (Abb. 11).¹²⁸

¹²⁴ Krøyer stellt in München zehnmal, in Berlin neunmal aus, außerdem in Dresden, Düsseldorf, Hamburg und einigen anderen Städten. Vgl. Saabye et al. 2011, S. 122.

¹²⁵ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 126.

¹²⁶ Vgl. Ostwald 1981, S. 166.

¹²⁷ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 126.

¹²⁸ Ostwald 1981, S. 169.

Der eine war Alfred Lichtwark, der das Bild für die Hamburger Kunsthalle erwerben wollte, der andere der Berliner Bankier und Kunstsammler Carl Steinbart, der den Zuschlag erhielt. Krøyer war damit überhaupt nicht einverstanden, denn er hätte das Bild lieber in einem öffentlichen Museum gesehen.¹²⁹ Als das Bild in Berlin eingetroffen war, wurde es nach Aussage von Max Liebermann als siebtes Weltwunder bestaunt.¹³⁰ Ein weiteres Gemälde *Sommerabend an Skagens Südstrand* (1893) erwarb die Opernsängerin Lilli Lehmann 1895 auf einer Ausstellung der *Münchener Secession* (Abb. 12).

Von der allgemeinen Wertschätzung der Werke Krøyers profitierte auch das Museum in Lübeck, das 1895 aus der in der Hansestadt stattfindenden *Nordischen Kunstausstellung* das Gemälde *Zwei Frauen im Garten* erwarb.

Den Ritterschlag erhielt der mittlerweile international gefeierte Krøyer von dem deutschen Kunsthistoriker Richard Muther in dessen 1894 erschienenen monumentalem Werk *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, in dem die dänische Kunst von Eckersberg bis Willumsen erstmals umfassend gewürdigt wurde. Für Muther war Krøyer eine »der größten und anziehendsten Künstlerindividualitäten seiner Nation«.¹³¹

Auf der ersten Ausstellung der *Secession* in München waren zahlreiche dänische Maler vertreten, die zum Gründerkreis der Gruppe *Den Frie* gehörten.¹³² Hierbei handelte es sich um eine Gruppe sezessionistischer Künstler, die sich 1891 gebildet hatte, nachdem ein Bild von Vilhelm Hammershøi auf der Charlottenborg-Ausstellung abgelehnt worden war. Ihr Wortführer Johan Rohde strotzte auch in München vor Selbstbewusstsein und ließ an der deutschen Abteilung kein gutes Haar:

»Es ist seltsam, aber ich bin jedesmal, wenn ich deutsche Kunst sehe, überrascht. Ich weiß, dass die deutsche Kunst schlecht ist, dass sie so weit unten steht wie nur denkbar, und doch bin ich jedes Mal auf's Neue überrascht, wie schlecht sie ist. Nimmt man ein paar wirkliche Künstler aus, die man nur selten auf einer deutschen Ausstellung antrifft oder die in jedem Fall unterrepräsentiert sind, so ist die deutsche Kunst eine große Abscheulichkeit. Man weiß nicht, was da am größten ist: die einfache technische Unzulänglichkeit, die künstlerische Geschmacklosigkeit oder die allgemeine geistige Impotenz. Ich kenne fünf jetzt lebende deutsche Künstler: Leibl, Menzel, Klinger, Lenbach und Uhde. Aber man fand davon nicht viel auf der *Internationalen Münchener Ausstellung*.«¹³³

1895 sah Rohde sein Urteil über die deutsche Kunst auf der *Großen Internationalen Ausstellung* in München bestätigt.¹³⁴ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die *Münchener Secession* mehrere Gruppierungen aufgeteilt, die alle gerne skandinavische Künstler einluden. Der 1854 in Kopenhagen geborene Maler Charles Hinné, ein Schüler von Krøyer, der in München studierte und hier ansässig wurde, betätigte sich hier als Kommissar für die dänischen Künstler.

Während die Werke dänischer Künstler in Deutschland vom Publikum und der Presse bejubelt wurden und bei Sammlern und Museen begehrt waren, gab es auf dänischer Seite keine auch nur

¹²⁹ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 127.

¹³⁰ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 115–116.

¹³¹ Saabye et al. 2011, S. 147, Anm. 32.

¹³² Vgl. Ostwald 1981, S. 166.

¹³³ Johan Rohde: Journal fra en Rejse, Kopenhagen 1892, zit. nach Hvidberg-Hansen 2006, S. 61. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹³⁴ Vgl. Hvidberg-Hansen 2006, S. 66. – Eine Ausnahme bildeten für Rohde die Maler der Künstlerkolonie Worpswede.

annähernd entsprechende Resonanz. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erwarb kein dänisches Museum das Werk eines deutschen Künstlers. Auch fehlte es weiterhin an der Bereitschaft, deutsche Kunstwerke in Dänemark auszustellen. In der Akzeptanz und Würdigung der Kunst des jeweiligen Nachbarlandes bestand auf dänischer Seite zu keinem Zeitpunkt ein Gleichgewicht.

Allerdings gab es auf deutscher Seite auch stets Vorkommnisse, die die dänischen Vorurteile zu bestätigen schienen. Hierzu zählte in erster Linie die restaurative Kulturpolitik des Kaisers, der sich mit seinem verlängerten Arm Anton von Werner allen modernen Einflüssen, insbesondere aus Frankreich, widersetzte. Als 1890 mit dem Buch *Rembrandt als Erzieher* eines der meistverkauften Bücher der Kaiserzeit erschien, in dem der als Autor ungenannte Julius Langbehn, der aus Hadersleben stammte, Rembrandt zum Vorkämpfer einer deutsch-völkischen Kunst erhob, blieb man in Dänemark angesichts dieser »deutschen Annexionslust« zu Recht skeptisch.¹³⁵ In deutschen Künstlerkreisen hingegen, etwa in Worpswede, fand das Buch begeisterte Resonanz.

Angesichts der Aufrüstung der deutschen Hochseeflotte unter Kaiser Wilhelm II. stellte Michael Ancher im Januar 1898 an Krøyer die Frage, ob man angesichts der »deutschen politischen Gemeinheiten« überhaupt in Berlin oder München ausstellen könne.¹³⁶ Offenbar zerstreute Krøyer diese Bedenken. Der renommierte Berliner Kunstsalon Eduard Schulte, der Unter den Linden ansässig war, veranstaltete Anfang und Ende des Jahres 1902 jeweils eine Einzelausstellung mit Werken von Michael Ancher und Krøyer. Der Unternehmer Eduard Arnhold, der größte Kunstmäzen Berlins und enge Freund von Max Liebermann, erwarb aus dieser Ausstellung Krøyers Porträt von Holger Drachmann, der inzwischen auch in Deutschland eine weithin bekannte Persönlichkeit war.¹³⁷ Der Maler Gotthardt Kuehl war von der Ausstellung bei Schulte so begeistert, dass er alles daran setzte, Krøyer als Professor an die Kunstakademie in Dresden zu berufen.¹³⁸ Eine weitere Konsequenz dieser Ausstellung war, dass Krøyer 1903 auf Bitten von Max Liebermann in der *Berliner Secession* ausstellte.¹³⁹ Als Liebermann für die Ausstellung des folgenden Jahres um eine stärkere Beteiligung dänischer Künstler bat, benannte Krøyer einige Künstler der nachfolgenden Generation, von denen die Mehrzahl der sezessionistischen Bewegung *Den Frie* angehörte oder ihr nahestand.¹⁴⁰

Das Interesse an dänischer Kunst und Kultur hatte Max Liebermann im literarischen Salon von Felicie Bernstein auch mit Georg Brandes zusammengebracht. Felicie Bernstein und ihr Mann Carl waren die ersten Sammler französischer Kunst in Deutschland. Wie groß das Unverständnis und Entsetzen war, dass sie mit ihren Erwerbungen auslösten, erfuhr auch Georg Brandes, der zugegen war, als ein Besucher im Oktober 1882 an Bernstein die Frage richtete, »ob er für diese Schmiererei wirklich Geld ausgegeben habe«.¹⁴¹

Liebermann war von Brandes' Persönlichkeit so beeindruckt, dass er ihn 1902 porträtierte. Dabei gelang es ihm, den sprühenden Geist und das Blitzen in den Augen dieses Mannes festzuhalten, dessen *Gesammelte Schriften* soeben auf Deutsch erschienen waren (Abb. 13).

¹³⁵ Svanholm 1991, S. 70.

¹³⁶ Fabritius 2018, Bd. 3, S. 59. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹³⁷ 1896 war das Theater des Westens in Berlin mit Drachmanns Märchenschauspiel Tausend und eine Nacht eröffnet worden.

¹³⁸ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 148, Anm. 51. – Kuehl hatte Krøyer in Paris persönlich kennengelernt.

¹³⁹ Zum Briefwechsel Liebermanns mit Krøyer vgl. Braun 2013, S. 112–116.

¹⁴⁰ 1904 waren in der Ausstellung der Berliner Secession neben Krøyer die Maler Vilhelm Hammershøi, Viggo Johansen, Ejnar Nielsen, Julius Paulsen, Lauritz Andersen Ring, Kristian Zahrtmann, Joakim Skovgaard und Laurits Tuxen vertreten, letzterer mit einem Porträt von Krøyer.

¹⁴¹ Brandes 1989 [1885], S. 558. – Vgl. Paul 1988, S. 11–30.



Abb. 13: Max Liebermann: Georg Brandes (1902), Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Fotografie von Lars Lohrisch – Artothek. Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. [336-1912/1](#).

Lovis Corinth berichtete von einem abendlichen Gespräch in Liebermanns Wohnung, bei dem er nie etwas Geistreicheres erlebt habe, als das flammende Feuerwerk dieser beiden Männer.¹⁴² Auch Corinth war von Brandes so fasziniert, dass er ihn 1925 porträtierte.¹⁴³ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Liebermann großes Interesse daran hatte, Brandes als Autor einer Monografie über sich zu gewinnen. Mit großen Erwartungen kündigte Liebermann daher im Mai 1903 den Besuch seines Verlegers bei Brandes an und schrieb, dass er kaum hoffen dürfte,

»Sie zu seinem Unternehmen bereit zu sehn, daß ich aber glücklich wäre, wenn Sie's täten, da Sie es am besten machen würden: nicht etwa noch einen fachmännischen Aufsatz zu den unzähligen, schon existierenden über mich, sondern ein europäisches Buch, das man in Berlin wie in München oder in Paris lesen würde«.¹⁴⁴

Das Projekt kam nicht zu Stande. Brandes, der kurz zuvor als Professor für Philosophie an die Kopenhagener Universität berufen worden war, setzte zu diesem Zeitpunkt offenbar andere Prioritäten.

Deutsche Künstler in Dänemark

Mittlerweile gab es in Berlin zunehmende Proteste gegen die restaurative Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. und seines Handlängers Anton von Werner. Einer der erbittertsten Gegner Werners war der Maler Walter Leistikow, der in Berlin in einem Kreis skandinavischer Künstler verkehrte, die vor dem Philistertum und der Intoleranz in ihren Heimatländern geflohen waren. Ihr Treffpunkt war die legendäre Weinstube *Das Schwarze Ferkel*. Zu den Stammgästen gehörten Edvard Munch und Holger Drachmann. Hier verkehrten auch die aus Kopenhagen zugereiste deutsch-baltische Autorin Laura Marholm (geb. Laura Mohr) und ihre dänische Kusine Anna Mohr, die den Wunsch hatte, das literarische Deutschland kennenzulernen. Anna Mohr verliebte sich in Walter Leistikow, den sie am 4. Dezember 1894 heiratete. Durch diese Verbindung kam es seit 50 Jahren wieder zu dem Versuch, in den deutsch-dänischen Beziehungen ein Gleichgewicht zu schaffen.

Laura Marholm schrieb zunächst für die Berliner Wochenschrift *Die Gegenwart* einen ausführlichen Bericht über die aktuelle Kunstausstellung in Kopenhagen und hob vor allem die Werke von Viggo Johansen, Julius Paulsen, P.S. Krøyer und Kristian Zahrtmann hervor.¹⁴⁵ Viggo Johansen war in ihren Augen »der Begabteste, vielleicht auch unmittelbarste unter denen, die das Dänische in seiner Eigenart darzustellen suchen«.¹⁴⁶ Johansens Bilder wirkten neben den Gemälden Krøyers in der auflösenden Wirkung des Lichts sehr modern und wurden auf Ausstellungen in Berlin und München mit Medaillen ausgezeichnet.

Als nächstes bemühten sich Leistikow, Mohr und Marholm um eine Ausstellung deutscher Künstler der Avantgarde in Dänemark. Sie setzten sich daher mit Valdemar Kleis in Verbindung, der als führender dänischer Kunsthändler und Galerist in Kopenhagen internationale sezessionistische

¹⁴² Das Gemälde befindet sich in der Kunsthalle Bremen. Vgl. Nouwen 1998, S. 120.

¹⁴³ Das Porträt Corinth's von Brandes befindet sich im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

¹⁴⁴ Braun 2013, S. 119.

¹⁴⁵ Vgl. Marholm 1889, S. 345–348.

¹⁴⁶ Marholm 1889, S. 345. – Ostwald 1981, S. 156.

Strömungen vertrat: 1890 hatte er mit Künstlern des Pariser *Salon des Refusés* den Anfang gemacht, 1891 folgten die Gruppe *Den Frie* und 1893 organisierte er, unmittelbar nach dem Munch-Skandal in Berlin, die erste Munch-Ausstellung in Dänemark. Nachdem sich dänische Künstler bereits seit zehn Jahren regelmäßig an Ausstellungen in Deutschland beteiligten, bot Kleis im März 1894 erstmals deutschen Malern Gelegenheit, in Dänemark auszustellen, von denen die meisten der Berliner Gruppe *Vereinigung der XI* angehörten, einer Vorläuferin der *Berliner Secession*.¹⁴⁷ Leistikow, der in der Gruppe *Vereinigung der XI* wie in der *Berliner Secession* eine gewichtige Rolle spielte, war mit 16 Werken am stärksten repräsentiert.¹⁴⁸ Kleis war sehr daran interessiert, auch Max Liebermann in der Ausstellung vertreten zu sehen, der jedoch mit seiner Zusage zögerte und in dieser Angelegenheit Krøyer zu Rate zog.¹⁴⁹ Liebermanns Zögern war nicht unbegründet, denn selbst die Werke der deutschen Avantgarde wurden in Kopenhagen wenig freundlich aufgenommen, ganz offensichtlich waren die Ressentiments noch immer zu stark. Die tonangebende Monatszeitung *Taarnet*, das wichtigste Forum der symbolistischen Kunst- und Literaturströmung in Dänemark, bezeichnete die Ausstellung in einer kurzen Notiz dann auch als »geschmacklos deutsch«.¹⁵⁰

Für Leistikow, der fließend Dänisch sprach und schrieb, wurde Dänemark trotz dieses Misserfolges zur zweiten Heimat. Mit seiner Frau bereiste er Skandinavien Sommer für Sommer. Die erste Etappe war stets Kopenhagen, wo er mit den Malern der dänischen Avantgarde wie Johan Rohde, Joakim Skovgaard, Agnes und Harald Slott-Møller sowie Jens Ferdinand Willumsen in freundschaftlicher Verbindung blieb. Mit Willumsen hatte er sich 1895 erstmals getroffen und beide schlossen schnell Freundschaft.¹⁵¹ Leistikow kannte auch Georg Brandes und Emil Hannover, außerdem hatte er Umgang mit Peter Nansen, dem einflussreichen Journalisten der Tageszeitung *Politiken*, der Novellen schrieb, die auch in Deutschland sehr populär waren und in ständig neuen Auflagen erschienen.

Die deutsch-dänische Eiszeit schien beendet, als 1897 in Kopenhagen der repräsentative Bau der Ny Carlsberg Glyptothek mit einer *Internationalen Kunstausstellung* eingeweiht wurde, an der sich 94 deutsche Künstler in einer breiten Phalanx beteiligen durften, von denen mehr als zwei Drittel aus den Kunstzentren München und Berlin stammten, darunter die Antipoden Anton von Werner und Walter Leistikow sowie Max Liebermann. Während von Werner staatstragend mit dem Entwurf zu seinem großformatigen Gemälde *Feierliche Eröffnung des deutschen Reichstages* vertreten war, stellte Leistikow, der sich unter dem Einfluss von Willumsen und der norwegischen Bildweberin Frida Hansen dem Kunstgewerbe zugewandt hatte, seine Liebe zu Skandinavien programmatisch zur Schau. Sein dreiteiliger Wandschirm *Mit Wind und Wellen gegen fremden Strand*, dessen Ausführung die nordschleswigsche Webschule in Scherrebek übernommen hatte, zeigte im Mittelstück drei Wikingerschiffe, die Seitenstücke Drachenköpfe.¹⁵² Zeichnungen Leistikows mit Motiven dieser Art waren bereits im ersten Band der neuen Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan* erschienen. Franz von Lenbach, der sonst nie außerhalb Deutschlands ausstellte, schuf eigens für diese Ausstellung ein Porträt des norwegischen Dichters Bjørnstjerne Bjørnson.

¹⁴⁷ Vgl. Lengefeld/Sørensen 1998, S. 143.

¹⁴⁸ Weitere Teilnehmer waren Lovis Corinth, Max Slevogt, Otto Eckmann, Thomas Theodor Heine, Ludwig von Hofmann, Hans Thoma und Peter Behrens.

¹⁴⁹ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 128–129.

¹⁵⁰ Lengefeld 1998, S. 143. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹⁵¹ Vgl. Zernack 1997, S. 79, Kat. Nr. 83.

¹⁵² Vgl. Schlee 1984, S. 230–232.



Abb. 14: Lovis Corinth: Der Maler Walter Leistikow am Strand von Agger/Dänemark (1900), Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm. Reproduktion von Jörg P. Anders. Gemeinfrei. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Ident. Nr. B 84.

Leistikow warb auch in Berlin für eine Vertiefung der Kontakte mit Dänemark. Er unterrichtete an der privaten Kunstakademie von Conrad Fehr, die vornehmlich Künstlerinnen ausbildete. Fehr, der aus Nordschleswig stammte, sprach ebenfalls fließend Dänisch. Im Sommer 1894 bot die Malschule in der *Kieler Zeitung* eine 45-tägige Studienreise für Malschülerinnen durch ganz Dänemark an.¹⁵³ Im Sommer 1900 unternahm Leistikow mit Lovis Corinth, einem führenden Mitglied der *Berliner Secession*, eine vierwöchige Reise durch Dänemark. Leistikow malte Dünen und Wellen, dänische Häfen und Parklandschaften, in denen die nordische Landschaft im Sinne des europäischen Symbolismus auf eine geradezu magische Weise vereinfacht war. Seine Bilder dieser Schaffensphase erinnern sehr an Johan Rohdes stilisierte Bachläufe und flache Heidelandschaften.¹⁵⁴ Corinth, der Leistikow in Agger beim Anfertigen einer Naturstudie porträtierte (Abb. 14), schrieb in seiner Leistikow-Biografie: »Von Kopenhagen fuhren wir nach Skotsborg, um in mondhaften Nächten durch die Buchenwälder am Strand zu schwärmen. Dann fuhren wir nach Agger an der Westküste Jütlands, wo die Nordsee mit großen Wogen an den Strand peitscht.«¹⁵⁵

Leistikows Bemühen um ein gegenseitiges Verständnis oder zumindest eine Akzeptanz der Kunst der beiden Nachbarländer wurde von dänischer Seite nicht gewürdigt. Im Gegenteil: Als ihn die *Berliner Secession* nach seinem frühen Tod im Jahr 1908 mit einem eigenen Raum für seine Bilder ehrte, äußerte sich der junge dänische Maler Harald Giersing, Anführer und Enfant terrible der jungen Dänen, in einer Besprechung abfällig: »Leistikow hatte eine gewisse Durchschnitts-Auffassung der Natur, genau die, die das Publikum versteht, aber er ist nicht Maler und vermittelt in keinem seiner Bilder mehr als gewisse populäre Werke, die das Künstlerprädikat jedoch nicht zu tragen vermögen.«¹⁵⁶

Jens Ferdinand Willumsen in Deutschland

Leistikow bewunderte neben Johan Rohde vor allem den genialen Maler und Kunsthändler Jens Ferdinand Willumsen, der sich in Paris unter dem Einfluss von Gauguin dem Symbolismus zugewandt hatte. Leistikows künstlerische Nähe zu Willumsen wird vor allem in seiner *Norwegischen Hochgebirgslandschaft* deutlich, die sich an dessen 1892/93 entstandenem Hauptwerk *Jotunheim* orientierte. Die *Freie Vereinigung der XXIV*, ein Ableger der *Münchener Secession*, lud 1895 mehrere internationale Künstler zu einer gemeinsamen Ausstellung nach Berlin in die Galerie Gurlitt ein.¹⁵⁷ Für das deutsche wie für das dänische Publikum waren die Werke von Willumsen jedoch eine schwere Kost. Vor seinen Werken »schäumten die Philister in heller Wut auf und ballten zornig ihre Fäuste«.¹⁵⁸ Und die deutsche Kunstkritik zahlte mit gleicher Münze heim. Der Kunstkritiker Franz Servaes schrieb in der Zeitschrift *Die Gegenwart* verächtlich:

¹⁵³ Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 305.

¹⁵⁴ Vgl. Hvidberg-Hansen 2006, S. 69.

¹⁵⁵ Corinth 1910, S. 68.

¹⁵⁶ Luckow/Lyken 2008, S. 20. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹⁵⁷ Beteiligt waren die Dänen J.F. Willumsen, Ludvig Find, Gad Frederik Clement und Vilhelm Hammershøi.

¹⁵⁸ Art. »Ausstellungen und Sammlungen« 1895, S. 201.

»Da ist ein Herr J. F. Willumsen aus Kopenhagen, der den Tiefsinnigen spielt und angeblich einen neuen ornamentalen Stil entdeckt hat. [...] Warum Herr Willumsen malt, ist mir überhaupt unerfindlich. [...] Auch sonst hat Kopenhagen [...] die absonderlichsten Brüder herübergeschickt. Weder in L. Find noch G. Clement, noch in W. Hammershoj kann ich weder die Zeichen echter Begabung noch natürlicher Eigenart erkennen. Mir scheint das alles gequälter, anmaßender Schwachsinn zu sein [...].«¹⁵⁹

Deutlich freundlicher wurden Willumsens keramische Arbeiten aufgenommen. Friedrich Deneken, der in Hadersleben geborene erste Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, der fließend Dänisch sprach, lud Willumsen 1897 mit einer umfangreichen Kollektion seiner Keramiken zur Eröffnungsausstellung des Museums ein und versuchte sogar, ihn 1904 als Leiter einer keramischen Werkstatt in Krefeld zu gewinnen, worauf dieser allerdings nicht einging.

Auch Leistikow hat sich unermüdlich für Willumsen eingesetzt. Sein bevorzugtes Sprachrohr wurde die 1895 in Berlin ins Leben gerufene Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan*, zu deren Mitbegründern der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe gehörte. Die Redaktion hatte internationale Ansprüche und legte besonderen Wert auf skandinavische Kunst und Literatur überwiegend postnaturalistischer und symbolistischer Observanz.¹⁶⁰ Holger Drachmann saß im Aufsichtsrat und war das Bindeglied zu den Skagen-Malern, allen voran zu Krøyer, dem Ehepaar Ancher und vermutlich auch zu Willumsen und Brandes.¹⁶¹ Die Kontakte des *Pan* zur dänischen Kunstszene liefen auch über Leistikow, der für den Band des Jahres 1898 in Zusammenarbeit mit Willumsen einen Beitrag über die neue dänische Kunst, insbesondere die Gruppe *Den Frie* plante. Willumsen bat Emil Hannover, den inzwischen führenden Kunstschriftsteller Dänemarks, um einen entsprechenden Text.¹⁶² Sinn und Zweck des Unternehmens skizzierte er wie folgt:

»Worum es vor allem geht, ist, nicht mutlos gegenüber der selbstsicheren deutschen Nation zu erscheinen, weil die Arbeiten nicht so großartig sind, wie wir es uns wünschten und PAN so gerne den Eindruck vermitteln möchte, dass wir eine junge dänische Kunst mit einer besonderen Richtung haben und Du bist vielleicht imstande, diesen hervorzuzaubern.«¹⁶³

Doch Hannover ging darauf nicht einmal mehr ein, für ihn sprang der Maler und Redakteur Niels Vinding Dorph in die Bresche.¹⁶⁴

Vermutlich waren in Zusammenhang mit dem *Pan* auch erste Kontakte zwischen Julius Meier-Graefe und Willumsen entstanden. Meier-Graefe arbeitete damals in Paris an seinem dreibändigen Standardwerk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, in dem er Willumsen als einzigen Dänen hervorhob.¹⁶⁵ Um 1903 vertiefte sich die Beziehung der beiden Männer in Paris, als sie gemeinsame

¹⁵⁹ Servaes 1895, S. 159.

¹⁶⁰ Vgl. Sørensen 1998, S. 175–203. – Hierzu auch Schulten 2009.

¹⁶¹ Vgl. Lengefeld 2001, S. 139–142.

¹⁶² Vgl. Bröhan 1988, S. 118–119. – Bröhan 2018, S. 87–88.

¹⁶³ J. F. Willumsen an Emil Hannover, o.D. [1899/1900], Emil Hannovers Arkiv, 1899–1900, <https://emilhannover.ktdk.dk/d/GU-Eu?locale=da&q=pan>.

¹⁶⁴ Vgl. Dorph 1898, S. 130. – Schulten 2009, S. 132–133.

¹⁶⁵ Vgl. Meier-Graefe 1904, S. 641.

Anstrengungen unternahmen, ausländischen Künstlern in der Seinstadt Ausstellungsmöglichkeiten zu verschaffen.¹⁶⁶ Meier-Graefe bemühte sich, Künstler aus Deutschland, Österreich, Russland und England für das Projekt zu gewinnen, und Willumsen reiste in dieser Angelegenheit nach Kopenhagen.¹⁶⁷ Trotz intensiver Bemühungen musste dieses überaus ambitionierte Projekt aufgegeben werden.¹⁶⁸ Der erste gemeinsame dänisch-deutsche Versuch, die nationalen Fesseln mit einem internationalen Projekt aufzulösen, war noch immer von Misstrauen und Vorurteilen begleitet, anders ist das zögerliche Verhalten vor allem auf dänischer Seite nicht zu erklären.

Vilhelm Hammershøi in Deutschland – Emil Nolde in Dänemark

Trotz des Scheiterns dieser Ausstellung blieb Willumsen im Fokus der deutschen Kunstvermittler. 1903 plante Emil Heilbut, der Redakteur der führenden deutschen Kunstschrift *Kunst und Künstler*, einen Aufsatz über den dänischen Maler. Das Projekt kam nur stockend voran, auch weil Willumsen zögerte und Walter Leistikow, aus welchen Gründen auch immer, nicht als Autor gewonnen werden konnte, sodass Johan Rohde diese Aufgabe übernahm.¹⁶⁹ Wesentlich dynamischer entwickelte sich dagegen ein Ausstellungsprojekt, das der Kopenhagener Kunstverein 1905 vorbereitete. Diesmal war es Willumsen selbst, der bei Meier-Graefe anfragte, ob »dies auch die Berliner interessieren könnte, dass ich also die gesamte Kollektion nach Berlin schicke? An wen könnte ich mich wenden, um so etwas zu arrangieren?«¹⁷⁰ Tatsächlich kam die Ausstellung zustande. Die Galerie Schulte zeigte 1906 nicht weniger als 120 Gemälde und Zeichnungen sowie 14 Skulpturen.

Die Gruppe *Den Frie* hatte den Weg für Vilhelm Hammershøi in Dänemark freigemacht, der mit seinen Interieurs sehr bald auch in Deutschland für Aufsehen sorgte und den bisherigen Star P.S. Krøyer in den Schatten stellte. Von seiner Heimat abgesehen, stellte Hammershøi in keinem anderen Land öfter aus als in Deutschland. 1891 machte er in Berlin und München erstmals auf sich aufmerksam. Der Maler Hermann Schlittgen, Gründungsmitglied der *Münchener Secession*, schrieb in seinen Erinnerungen voller Respekt: »Es kamen die feinen Dänen mit ihren intimen Interieurs, die an ihre Dichter wie Jacobsen erinnerten, mit Hammershøi an der Spitze, der etwas von Whistler hatte, nur war er stärker in der Farbe.«¹⁷¹ Alfred Lichtwark lernte Hammershøi 1897 in Kopenhagen bei dessen Mäzen und Sammler Henrik Bramsen »als einen ganz ungewöhnlich vielseitigen Meister im Interieur, im Bildnis und der Landschaft kennen«.¹⁷²

¹⁶⁶ Vgl. Petersen 1994, S. 212–219.

¹⁶⁷ Auf der Liste der deutschen Künstler standen die Namen Otto H. Engel, Franz von Stuck, Max Klinger, Walter Leistikow und Lovis Corinth. Bei den Dänen waren Jens Lund, Johan Rohde, Einar Nielsen, Joakim Skovgaard, Herman Vedel, Viggo Johansen, Harald und Agnes Slott-Møller sowie Vilhelm und Sven Hammershøi im Gespräch.

¹⁶⁸ Vgl. Petersen 1994, S. 219.

¹⁶⁹ Vgl. Rohde 1906, S. 428–439. – Heilbut hatte sich wiederholt vergeblich mit der Bitte um Abbildungen an Willumsen gewandt. Obwohl sich auch Johan Rohde als Vermittler einschaltete, hatte dieser nicht reagiert.

¹⁷⁰ Petersen 1994, S. 219.

¹⁷¹ Schlittgen 1926, S. 214.

¹⁷² Lichtwark 1897, S. 244. – Als der junge Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann im Sommer/Herbst 1900 eine Reise nach Kopenhagen unternahm, machten ihm die Interieurbilder von Viggo Johansen und Hammershøi »stille Freude«. Ahlers-Hestermann 1949, S. 40–41.



Abb. 15: Emil Nolde: Knippelsbro, Kopenhagen (1901), Öl auf Leinwand, 47,5 x 69 cm. Nolde Stiftung Seebüll (WVZ Urban 75).

1900 füllte Hammershøi auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* als stärkste Persönlichkeit aller Dänen mit 14 Werken einen eigenen Saal. Der einflussreiche Kunstkritiker Hans Rosenhagen bestätigte, dass Hammershøi hier das meiste Interesse erregte.¹⁷³ 1905 wanderte eine große Retrospektive der Werke Hammershøis, die zuerst in der Galerie Schulte in Berlin zu sehen war, über Düsseldorf und Köln nach Hamburg.¹⁷⁴

Die Werke der Dänen, insbesondere Hammershøis, fielen auch auf der Weltausstellung 1900 in Paris ins Auge. Harry Graf Kessler, eine der herausragendsten geistigen Persönlichkeiten seiner Zeit, war davon stark beeindruckt,¹⁷⁵ ebenso Emil Nolde, der in dieser Zeit vergeblich versuchte, in Paris Fuß zu fassen. Die Werke der Dänen faszinierten Nolde dermaßen, dass er noch im selben Jahr nach Kopenhagen ging, um hier Anschluss an die dänische Kunstszene zu suchen. Durch seine Herkunft aus Nordschleswig war er ohnehin ein kultureller Grenzgänger zwischen Deutschland und Dänemark.

¹⁷³ Vgl. Rosenhagen 1899/1900, S. 429.

¹⁷⁴ Außerdem war Hammershøi 1902 auf der Nordischen Kunstausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld vertreten, auf der Internationalen Kunstausstellung im Kunstpalast Düsseldorf 1904, auf der XI. Ausstellung der Berliner Secession 1904 sowie 1909 und 1903 im Münchener Glaspalast.

¹⁷⁵ Vgl. Schäfer/Biedermann 2004, S. 306.

Nolde mietete sich in Kopenhagen im Holckenhuis gegenüber dem Tivoli ein Atelier und malte acht dunkle Kanalbilder und Ansichten der Stadt (Abb. 15).

Vier ältere Arbeiten, die er mitgebracht hatte, wurden von *Den Frie* abgelehnt, angeblich waren sie »zu wild, groß u. zu anspruchsvoll« im Format, doch die Ablehnung war wohl weniger den Bildern als vielmehr Noldes deutscher Staatsbürgerschaft geschuldet. Der dänische Künstlerverband öffnete seine Ausstellung 1901 zwar erstmals für ausländische Künstler, lud aber nur zehn Norweger ein.¹⁷⁶ Daraufhin schickt Nolde die vier Bilder zur Ausstellung der Kunstakademie auf Schloss Charlottenborg, die er aber wie erwartet zurückhielt.

Noldes Sprache im sønderjysken Dialekt amüsierte die Dänen zwar, aber er wurde von Viggo Johansen und seiner Familie freundlich aufgenommen. Bei Hammershøi bewunderte er einen »Raum im Dämmerlicht in wunderschönem Silbergrau«, der dessen Gemälden entsprach.¹⁷⁷ Mit Willumsen, dem damals avantgardistischen und unangepasstesten dänischen Künstler, dessen Werke er besonders schätzte, aber auch mit Niels Skovgaard und Ejnar Nielsen wäre er gerne in engeren Kontakt getreten, aber es gelang ihm nicht, ihn plagten Hemmungen und Komplexe. Einen Besuch der Malschule von Kristian Zahrtmann brach er nach wenigen Stunden ab, er fühlte sich in Kopenhagen »trostlos einsam, mehr als sonst irgendwo«.¹⁷⁸ Seine Eindrücke über die Begegnungen mit den dänischen Künstlern brachte er zwar zu Papier, doch er zerriß seine Notizen, wohl aus Enttäuschung, in Kopenhagen gescheitert zu sein. Nicht viel anders erging es Rainer Maria Rilke, einem der größten deutschen Bewunderer Hammershøis. Rilke, der in Düsseldorf erstmals zwei Gemälde des Künstlers gesehen hatte, war davon so ergriffen, dass er einen Aufsatz über dessen Werk plante. Er reiste Ende 1904 nach Kopenhagen, um Hammershøi aufzusuchen.¹⁷⁹ Doch Rilke, der auch den Schriftsteller Jens Peter Jacobsen bewunderte und verstand, war nicht in der Lage, das Wesenhafte in Hammershøis Bildern mit seinen eigenen ästhetischen Maßstäben in Übereinstimmung zu bringen. Es blieb zunächst dänischen Autoren wie Alfred Bramsen, Niels Vinding Dorph und Emil Hannover vorbehalten, sich in deutschen Publikationen über Hammershøis Kunst zu äußern. Auf deutscher Seite war es der Kunsthistoriker Hans Rosenhagen, dem es erstmals gelang, eine angemessene Würdigung zu schreiben, in der es heißt:

»Hammershøis Kunst ist so bodenständig wie die Poesie Jacobsens. Die ganze ästhetische und künstlerische Kultur seines Vaterlandes steht dahinter. [...] Man könnte von Stilllebenmalerei sprechen, wenn nicht alle diese stummen Dinge eine Seele offenbarten und scheinbar gar nicht auf das angewiesen wären, was sie als Materie vorstellen. Es ist eben nicht die gewöhnliche Wirklichkeit, die Hammershøi gibt, sondern eine verklärte, eine Prosa, die reinste Poesie geworden ist.«¹⁸⁰

Während die deutsche Bewunderung für dänische Kunst zwischen 1890 und 1900 ihren Höhepunkt erreichte, schaute man in Dänemark weiterhin am deutschen Kunstgeschehen vorbei und richtete das Augenmerk beinahe ausschließlich auf Frankreich. Prominente Stimmen in Dänemark wie Johan Rohde und der mit ihm befreundete Emil Hannover äußerten sich noch immer sehr kritisch über

¹⁷⁶ Becker 2021, S. 14.

¹⁷⁷ Nolde 1931, S. 225.

¹⁷⁸ Hobolth 2009, S. 28.

¹⁷⁹ Vgl. Vad 2003, S. 309–319. – Krämer 2003, S. 127–137 u. 224 – Arndal 2014, S. 227–228.

¹⁸⁰ Art. »Von Ausstellungen und Sammlungen« 1906, S. 113–114.

das aktuelle deutsche Kunstgeschehen, was Hannover nicht daran hinderte, die Kunst des eigenen Landes in deutscher Sprache populär zu machen. Bei seinem 1907 erstmals erschienenen und bis heute immer wieder aufgelegten Buch *Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts* handelt es sich um eine Zusammenfassung seines Textes für das von Karl Madsen herausgegebene Standardwerk *Kunstens Historie i Danmark*. Hervorzuheben ist, dass Hannover für die deutsche Ausgabe – der ersten zusammenfassenden Darstellung der jüngeren dänischen Kunst in einer fremden Sprache überhaupt – auf alle nationalistischen und antideutschen Zuspitzungen des dänischen Originals verzichtete.

In Dänemark nahm man erfreut zur Kenntnis, welch hohes Ansehen die dänische Kunst mittlerweile in Deutschland erreicht hatte. Der Berliner Journalist Adolph Donath, den Georg Brandes in jungen Jahren ermutigt hatte, seinen ersten Gedichtband zu veröffentlichen, besaß ein besonderes Verhältnis zu den aktuellen Strömungen der dänischen Literatur und Kunst.¹⁸¹ Die führende dänische Tageszeitung *Politiken* bat ihn daher, Urteile renommierter deutscher Maler über ihre dänischen Kollegen einzuholen, »da Dänemarks Kunst in Deutschland wohl angesehen ist, eine Tatsache, die sich nicht bestreiten lässt«.¹⁸² Nicht alle angeschriebenen deutschen Künstler – überwiegend Akademieprofessoren – waren bereit, sich zu äußern. Max Liebermann schrieb, er kenne nur die in der *Berliner Secession* und in Berliner Kunsthändlungen ausgestellten Bilder und da er nie in Kopenhagen gewesen sei, habe er kein ausreichendes Urteil. Ähnlich äußerten sich der Vorsitzende der *Münchener Secession*, Hugo von Habermann, sein Kollege Franz von Stuck sowie Ludwig von Hofmann in Weimar. Auskunftsreudiger war der Berliner Akademieprofessor Arthur Kampf:

»Nach meiner Auffassung zeichnet sich die moderne dänische Malerei durch eine besondere Frische der Darstellung und durch eine einfache, natürliche Auffassung der Natur aus. Da ist nichts Gekünsteltes. Diese starken, gesunden Menschen sind auch vollkommen gesund in ihrer Kunst. Dänische Kunst ist volkstümlich und national. Am meisten schätze ich Krøyer, nach ihm Hammershøi, Paulsen und Tuxen.«

Gotthard Kuehl, Akademieprofessor in Dresden, antwortete, »dass er die Werke sämtlicher dänischer Künstler für ausgezeichnet ansehe (z. B. Krøyer, Tuxen und Hammerhøi). Dänemark kann sich glücklich schätzen, solche herausragenden Künstler zu besitzen.« Der Nestor der deutschen Künstlerschaft, Hans Thoma, empfand 1904 beim Rundgang durch die *Internationale Ausstellung* in Düsseldorf die Bilder im kleinen Saal der Dänen »so ruhig und so wenig aufdringlich und [...] erhielt den Eindruck vornehmer Bescheidenheit«. Wilhelm Trübner, Professor in Karlsruhe, schrieb, er habe die Werke der dänischen Künstler in den letzten zehn Jahren in München mit höchster Bewunderung gesehen: »Es scheint mir, dass die dänischen Künstler die Vorzüge der guten deutschen Kunst mit den Vorzügen der französischen Kunst verbinden, aber dass ihre Auffassung völlig selbstständig ist.« Fritz von Uhde, Gründungsmitglied der *Münchener Secession*, betonte, dass er »die aufrichtigste Sympathie und das höchst lebendige Interesse für die moderne dänische Malerkunst hege«, von denen er einige persönlich kenne. Lesser Ury, ein künstlerischer Einzelgänger, antwortete: »Ich sehe in der dänischen Malerkunst einen Jungbrunnen für die moderne Kunst [...]. Es ist in den Bildern etwas jungfräulich Unberührtes, Frisches und doch Robustes und überzeugend Wahres [...]. Für mich ist es immer eine große Freude, dänische Kunst zu sehen.«

¹⁸¹ Vgl. Bensimon 2001, S. 92.

¹⁸² Donath 1908, o.S.

Manche dieser Äußerungen waren Gemeinplätze oder höfliche Statements. Am ausführlichsten und kompetentesten äußerte sich der Maler Otto Heinrich Engel, der als Repräsentant der Künstlerkolonie Ekensund und als künstlerischer Entdecker der Insel Föhr Dänemark auch geografisch sehr nahe war:

»Im Jahr 1891, als ich noch Student war, sah ich im Münchener Glaspalast zum ersten Mal an der Seite anderer ausländischer Künstler auch eine Kollektion dänischer Kunst. Wegen ihrer Schlichtheit, mit der diese dänischen Maler schilderten, was ihnen in ihren Häusern und ihrer Heimat lieb und teuer war, fühlte ich mich sofort zu ihnen hingezogen. Ich fühlte in mir etwas, das mit dieser Kunst verwandt war und ich kann wohl sagen, dass das Programm, das ich damals für mein künstlerisches Wirken entwarf, in hohem Maße durch meine Eindrücke von der dänischen Kunst gefestigt wurde. Die Namen Krøyer, Ancher, Paulsen, Viggo Johansen waren seit dieser Münchener Ausstellung zu Beginn der 90er Jahre in Deutschland hoch geachtet. Einen starken Eindruck machte damals auch Brasen [...]. Später sah ich auf der Großen Berliner Kunstausstellung Vilhelm Hammershøis ruhige schwarz-weiß-gelben Interieurs und lernte bei wiederholten Besuchen in Kopenhagen den intimen Zusammenhang zwischen der dänischen Kunst und dem dänischen Gemüt kennen, beides auch noch in J.P. Jacobsens Novellen und Drachmanns Erzählungen.«¹⁸³

Engel bezog sich hier in erster Linie auf Jacobsens Künstlerroman *Niels Lyhne*, der 1902 in deutscher Übersetzung mit Illustrationen von Heinrich Vogeler erschienen war und zu einem Vademecum einer ganzen Künstlergeneration wurde.

Die Brücke in Kopenhagen 1908

Von dänischer Seite blieb eine vergleichbare Wertschätzung weiterhin aus. Mit der Gründung der Künstlergruppe *Brücke* 1905 in Dresden machte in Deutschland eine neue Künstlergeneration auf sich aufmerksam, die durch aggressive Deformation das Unkultivierte und Archaische betonte. Getragen von dem Wunsch, die erstarrten Traditionen in allen Gesellschaften Europas aufzubrechen, bemühte sich die *Brücke* sehr bald um ausländische Mitglieder. Für eine Holzschnittausstellung 1906 wurden daher der Schweizer Cuno Amiet, der Finne Akseli Gallen-Kallela und der Norweger Edvard Munch eingeladen, deren Werke denen der *Brücke* verwandt waren. Harald Giersing, eine weitere Hauptfigur der Moderne in Dänemark, hatte abgewunken. Auf die Vermittlung von Emil Nolde, der soeben der *Brücke* beigetreten war, nahm man mit Gudmund Hentze Verbindung auf, der in Kopenhagen als Illustrator, Reklamezeichner und Dekorationsmaler kein Auskommen finden konnte und sein Glück in Berlin und Dresden suchte.¹⁸⁴ Hentzes Beteiligung war kaum mehr als eine Verlegenheitslösung. Seine Werke waren eher dem Symbolismus zuzuordnen und hatten mit der Auffassung der *Brücke*-Künstler keine Gemeinsamkeit. Er war jedoch als Kontaktmann interessant, sodass in letzter Minute noch der dänische Grafiker Kristian Kongstad für die Ausstellung einbezogen werden konnte.

¹⁸³ Donath 1908, o.S.

¹⁸⁴ Vgl. Werenskiold 1974, S. 4. – Reinhardt 1977/78, S. 122–123 u. 125–126.

Der *Brücke*-Maler Erich Heckel nutzte den Kontakt, indem er Hentze darum bat, sich in Kopenhagen für eine Ausstellung mit Werken Emil Noldes einzusetzen, wobei er die Kunsthändlung von August Mohr im Auge hatte. Mohr war Mitinhaber der Kunsthändlung und des Kunstverlags Winkel & Magnussen, außerdem stand er mit der Berliner Kunsthändlung Cassirer in enger Geschäftsverbindung. Hentze hielt dieses Ansinnen jedoch aus unterschiedlichen Gründen für wenig aussichtsreich und empfahl Nolde eine Teilnahme an *Den Frie Udstilling*, doch hier waren seine Werke schon früher abgelehnt worden.¹⁸⁵ Daraufhin erbot sich Hentze, sich in Kopenhagen für eine Ausstellungsbeteiligung der *Brücke*-Künstler bei Valdemar Kleis stark zu machen und versprach, sich auch publizistisch für ein solches Projekt einzusetzen. Hentze stand zu seinem Wort. Im März 1908 wurde bei Kleis eine Ausstellung der *Brücke* gezeigt, die in der Kieler Kunsthalle gestartet war und anschließend nach Christiania (Oslo) wanderte. Wieder war es Kleis, der eine Zusammenarbeit mit deutschen Künstlern wagte, worüber insbesondere Karl Madsen erbost war, der inzwischen zum Inspektor des Staatlichen Kunstmuseums aufgestiegen war.¹⁸⁶ Die Resonanz in der dänischen Presse war wie zu erwarten ablehnend, wobei anzumerken ist, dass die frühen Ausstellungen der *Brücke* auch in Deutschland von der Presse lächerlich gemacht wurden.

Die gutbürgerliche Familienzeitung *Illustreret Tidende* machte sich vor allem über die Bilder von Cuno Amiet lustig und schloss einen umfangreichen Bericht mit dem Hinweis: »Die anderen Mitglieder der Künstlergruppe stehen Herrn Amiet nicht so sehr nach. [...] Einen Markt werden die Herren der ›Brücke‹ hier oben kaum finden.«¹⁸⁷ Die Zeitung *Berlingske Tidende* berichtete von einem »Lacherfolg«, weil man »lange nicht mehr so wahnwitzige Bilder« gesehen habe. Selbst der Kritiker und Munch-Enthusiast Sten Drewsen bezeichnete die deutschen Künstler in der Zeitung *Politiken* lapidar als »Schmiermaler«.¹⁸⁸ Hentze sah sich daraufhin veranlasst, seine deutschen Freunde in Schutz zu nehmen und lobte in einer Entgegnung in *Politiken* vor allem die Landschaftsbilder wegen ihrer leuchtenden Farbkraft in höchsten Tönen. Bei den Figurenbildern machte jedoch auch er deutliche Abstriche. Dennoch empfahl er den jungen dänischen Malern, diese Bilder genau zu studieren.¹⁸⁹ Auch Harald Giersing, der sich 1912 an einer Ausstellung der *Berliner Secession* beteiligte, empfahl seinen Kollegen nachdrücklich, sich die Werke der *Brücke*-Künstler anzusehen, doch er stand allein auf weiter Flur.¹⁹⁰ Hentzes Einlassungen in der Presse und Giersings Empfehlungen vermochten die dänische Kunstszenen nicht zu beeindrucken. Einer der wenigen, die diesem Wink folgten, war der Maler, Karikaturist und Kabarettist Robert Storm Petersen.¹⁹¹

¹⁸⁵ Vgl. Martensen-Larsen 1984, S. 63.

¹⁸⁶ Vgl. Gottlieb 1995, S. 191.

¹⁸⁷ Zit. nach Werenskiold 1974, S. 7. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹⁸⁸ Werenskiold 1974, S. 6.

¹⁸⁹ Vgl. Werenskiold 1974, S. 6.

¹⁹⁰ Vgl. Aagesen 2012, S. 304.

¹⁹¹ Vgl. Bing 1985, S. 59.

Herwarth Walden und *Der Sturm* als Mittel der politischen Propaganda

Im März 1910 erschien in Berlin die erste Ausgabe einer Zeitschrift, deren Name *Der Sturm* Programm war. Von da an ging ein Wirbel durch den erstarrten Kulturbetrieb des wilhelminischen Deutschlands. Der Initiator Herwarth Walden versammelte in der 1912 eröffneten Galerie gleichen Namens jene Künstler, die in Deutschland eine unbestrittene Führungsrolle eingenommen hatten. Und Walden ging noch einen Schritt weiter, die Galerie *Der Sturm* wurde zu einem Sammelpunkt der europäischen Avantgarden. Über seine schwedische Frau, die Malerin und Kunstsammlerin Nell (geb. Roslund), streckte Walden seine Fühler nach Skandinavien aus.¹⁹² Im Juli 1912 mietete Walden in Kopenhagen das Ausstellungsgebäude *Den Frie* und präsentierte hier in einem geschickten Schachzug zunächst Werke der italienischen Futuristen, die in Kopenhagen Stadtgespräch waren, was dazu führte, dass er in der Presse als faszinierender Kosmopolit gefeiert wurde.¹⁹³ Verschiedene Zeitungen brachten Interviews mit dem Mann, der die Moderne nach Kopenhagen brachte.¹⁹⁴ Auf der Suche nach einem dänischen Verbindungsman wurde Walden auf Robert Storm Petersen aufmerksam, den er für die Mitarbeit in der Zeitschrift *Der Sturm* zu gewinnen suchte (Abb. 16).¹⁹⁵

Im April/Mai 1913 zeigte Walden in Københavns Kunstsalon in der Bredgade 34 eine Ausstellung mit dem Titel *Der Sturms internationale Ekspressionist Udstilling*. Sie enthielt Werke der Franzosen Henri Le Fauconnier und Raoul Dufy sowie der Malerinnen Marianne von Werefkin und Gabriele Münter, die in München der avantgardistischen Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* angehörten. Gabriele Münter setzte mit dreißig Bildern den stärksten Akzent. Im Gegensatz zum sensationellen Erfolg der Futuristen im Jahr zuvor wurde diese Ausstellung von der Öffentlichkeit jedoch kaum beachtet. Nur der kleine geschlossene Zirkel radikal-modern eingestellter Künstler um Harald Giersing zeigte Interesse. Die Presse hob die Werke der Franzosen hervor und wiederholte die antideutschen Ressentiments.¹⁹⁶

Spätestens mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges, so stellte es sich im Nachhinein heraus, erwies sich die Ausstellungspraxis des *Sturm* im Ausland mehr und mehr als Fassade. Waldens Tätigkeit war auf das Engste mit den Propagandastellen des Deutschen Reiches und den Geheim- und Nachrichtendiensten verquickt.¹⁹⁷ Es ging darum, das schlechte Bild der Deutschen im Ausland als Kulturbarbaren zu korrigieren. Die Kalkulation lautete: je kontroverser die Kunst, desto liberaler das Erscheinungsbild des Kaiserreichs. Das antideutsche Klima in den neutralen Ländern wie Dänemark und den Niederlanden sollte durch propagandistische Ausstellungen in eine deutschfreundliche Richtung umgebogen werden. In einem streng vertraulichen Bericht vom 5. Juli 1914 brüstete sich Walden, der sich für seine Dienste bezahlen ließ, damit, dass er den Herausgeber der Zeitung *Politiken* für die deutsche Sache gewonnen und von ihm sensible militärische Informationen erhalten habe.¹⁹⁸

¹⁹² Vgl. Gottlieb 1995, S. 193. – Vgl. hierzu auch Raaschou-Nielsen 1992, S. 90–115.

¹⁹³ Vgl. Bing 1985, S. 53.

¹⁹⁴ Vgl. Aagesen 2002, S. 156 ff.

¹⁹⁵ Im Januar 1913 reproduzierte *Der Sturm* 1913 einen Holzschnitt von Robert Storm Petersen. Vgl. Bing 1985, S. 53 u. 56, mit Abb.

¹⁹⁶ Vgl. Aagesen 2002, S. 158.

¹⁹⁷ Vgl. Winskell 1995, S. 315–344. – Van den Berg 2009, S. 135–152.

¹⁹⁸ Vgl. Winskell 1995, S. 327.



Abb. 16: Robert Storm Petersen: Ein Mann und zwei Frauen, Holzschnitt. Aus: *Der Sturm* 4, 178/179 (1913), S. 101.

Seit 1915 ließ Walden in Berlin die dänischsprachige Propagandazeitschrift *Nutiden* (Die Gegenwart) drucken, die von Dänen, die mit Deutschland sympathisierten, finanziert wurde. Bis ins kleinste Detail entsprach das Layout dem *Sturm*, jetzt gefüllt mit Kriegspropaganda statt mit avantgardistischer Kunst.¹⁹⁹ Doch die dänischen Künstler waren misstrauisch und es gelang Walden nicht, mit jüngeren dänischen Modernisten in engere Verbindung zu treten. Der einzige war und blieb Robert Storm Petersen. Dieser war auch der Motor für eine dritte Ausstellung, die Walden im Herbst 1917 im Kopenhagener Künstlerkabarett *Edderkoppen* (Die Spinne) organisierte. Ausgestellt waren Zeichnungen, Aquarelle und Grafiken von Kandinsky, Klee, Kokoschka, Franz Marc und erneut Gabriele Münter.

Die Ausstellung fand nur in einem einzigen Pressebericht Beachtung, der belegt, wie weit Walden die propagandistischen Ziele verfehlte und seine Kontakte zur Zeitung *Poltiken* nichts einbrachten, denn deren Journalist Anker Kirkeby schrieb:

»Wenn man diese Ausstellung verlässt, sieht man sich in seiner bisherigen Meinung über die junge deutsche Bewegung bestärkt. Die gewichtigen, anspruchsvollen, von Natur aus ehrlichen Teutonen haben sich bewusst vorgenommen, substanzlos, oberflächlich und degeneriert zu sein.«²⁰⁰

¹⁹⁹ Vgl. van den Berg 2009, S. 148.

²⁰⁰ Zit nach Aagesen 2002, S. 163. Übersetzung aus dem Dänischen.

Allein Harald Giersing, dem es nur um die Kunst ging, mochte dies so nicht stehen lassen und hielt in der frisch gegründeten Kunstzeitschrift *Klingen* dagegen:

»Die naive Nonchalance, mit der eine Ausstellung wie *Der Sturm* in der Galerie Edderkoppen von der Kopenhagener Presse abgetan wurde, ist charakteristisch für die journalistische Kritik unserer Tage [...]. Die Ausstellung mit Künstlern aus *Der Sturm* ist unbeachtet geblieben, es gab Gutes und Schlechtes, prächtige Dinge in der abstrakten Sprache der Kunst, die immer dasselbe erzählt und die jetzt mit Eilzuggeschwindigkeit neuen Schönheiten entgegen stürmt. Kandinsky hat ausgestellt, Franz Marc, Bloch (der deutschstämmige Amerikaner Albert Bloch), Kampendonck [sic!]. Sie sind nicht alles, aber sie sind Ritter im Reich der Schönheit.«²⁰¹

Der Triumph einer ersten deutschen Einzelausstellung in Dänemark war Gabriele Münter vergönnt, die sich seit 1915 wiederholt in Stockholm, Kopenhagen und auf Bornholm aufgehalten hatte. Vermutlich ahnte sie nicht, dass sie hier für propagandistische Zwecke missbraucht wurde. Auf Empfehlung von Walden zeigte *Den Frie* im März 1918 mit 100 Gemälden, 20 Hinterglasbildern und Druckgrafiken die bislang größte Einzelausstellung der Künstlerin. Im Oktober 1919 folgte eine weitere, ebenso umfangreiche Ausstellung in Københavns Ny Kunstsal und im November beteiligte sie sich erneut mit sechs Gemälden an der jährlichen Ausstellung *Den Frie*. Obwohl Gabriele Münter auch jetzt von der Presse kaum beachtet wurde, fand sie beim Publikum ein Interesse wie kein deutscher Künstler in Dänemark je zuvor.²⁰²

Mit Unterstützung von Robert Storm Petersen plante Walden für den März 1918 in seiner Berliner Sturm-Galerie eine Ausstellung der dänischen Moderne. Gegenüber der Zeitung *Politiken* erklärte er, es sei seine Absicht, dem deutschen Publikum das junge Dänemark vorzustellen: Axel Salto, Mogens Lorentzen, Jens Adolf Jerichau, Robert Storm Petersen und Olaf Rude. Kurz vor der geplanten Eröffnung berichtete die Zeitschrift *Klingen* zunächst, die Ausstellung werde verschoben. Im Juli 1918 wurde sie jedoch abgesagt, weil die dänischen Künstler angesichts der deutschen Propaganda, die ein letztes Mal militärische Erfolge feierte, kalte Füße bekommen hatten.²⁰³

Doch Walden ließ nicht locker. Um auf die ablehnende Haltung der dänischen Künstler zu antworten, organisierte er kurz vor Kriegsende in der Kunsthändlung von Valdemar Kleis unter dem Deckmantel der Internationalität die Ausstellung *Der Sturm. International Kunst. Ekspressionister og Kubister, Malerier og Skulpturer*. Es handelte sich um Waldens größtes und ehrgeizigstes Projekt in Skandinavien. Von den 133 ausgestellten Werken aus acht Ländern stammte fast die Hälfte aus Deutschland. Von den Ausländern waren Chagall, Kandinsky, Picasso, Gleizes und Metzinger vertreten. Die deutsche Botschaft in Kopenhagen informierte Reichskanzler Georg von Hertling am 3. Juni 1918 wie folgt:

»Herr Walden [hat] den Vorschlag gemacht, nunmehr eine Ausstellung der von ihm vertretenen Künstler, der sogenannten Expressionisten in Kopenhagen zu veranstalten, und zwar eine Ausstellung internationalen Gepräges, die den Dänen beweisen

²⁰¹ Luckow/Lyken Kiel 2008, S. 21.

²⁰² Hundert Jahre später wurde dieses Ereignis vom Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk aufgegriffen. Hier sahen im Sommer 2018 allein in den ersten vier Wochen 70.000 Besucher die Ausstellung Gabriele Münter.

²⁰³ Vgl. Aagensen 2002, S. 163–164.

soll, dass wir uns auf künstlerischem Gebiet frei von politischen Sympathien und Antipathien fühlen. Herr Walden will die Ausstellung aus Werken deutscher Künstler und solcher der feindlichen Länder zusammensetzen, doch in einer Gruppierung, bei der die deutschen Werke als wertvollster Bestandteil hervortreten werden.«²⁰⁴

Botschafter Ulrich von Brockdorff-Rantzau befürwortete die Unternehmung, »weil [...] sie nach außen als internationale Ausstellung wirkend den beabsichtigten Propagandacharakter verschleieren und damit die erste größere deutsche Gemäldeausstellung während des Krieges hier zeigen würde«.²⁰⁵ Er versprach sich von der Ausstellung zwar nicht übermäßig viel, glaubte aber erkannt zu haben, dass »die hiesigen sezessionistischen Kreise wiederholt Sympathien für Deutschland gezeigt haben und bei ihnen Bereitschaft für die Aufnahme unserer Bilder besteht«.²⁰⁶ Es sollte der Eindruck erweckt werden, als sei die modernste Kunst in Deutschland gut aufgehoben, obwohl sie vom Kaiser nach Kräften bekämpft wurde, wie auch aus einem Schreiben des Auswärtigen Amtes an Brockdorff-Rantzau hervorgeht:

»Wie ich einem mir zugegangenen Schreiben des Zivilkabinetts Seiner Majestät entnehme, interessiert sich der Kaiser für unsere Kunstausstellungen im Auslande, wobei er allerdings, seinem Geschmack entsprechend, die Ausstellungen der modernsten deutschen Kunst nicht gerade billigt. [...] Ich weiß nicht, ob Sie sich von der geplanten ›Sturm‹-Ausstellung – es sind schließlich ganz blödsinnige Bilder – eine so besonders propagandistische Wirkung versprechen, das wir sie trotzdem unterstützen sollten.«²⁰⁷

Der Versuch, die Dänen von der Exzellenz deutscher Kunst zu überzeugen, scheiterte krachend. Kein Kritiker war bereit, etwas Positives in der deutschen Kunst oder in dem internationalen Konzept der Ausstellung zu sehen. Die grundlegende Einstellung in Dänemark war und blieb: Alles, was aus Deutschland kommt, ist schlecht. Die Eröffnung der Ausstellung fand am 28. November 1918 statt, sie endete am 16. Dezember. Da war der Krieg bereits zu Ende und der Kaiser hatte abgedankt.

Das Renommee Waldens blieb nach dem Krieg in Deutschland aber auch im Ausland weitgehend unangetastet. *Der Sturm* wurde jetzt in Berlin zur Anlaufstelle für Dadaisten und Konstruktivisten. Franciska Clausen, 1899 mit dänischen Wurzeln in Apenrade geboren, hatte die Kunstschule in Weimar und die Akademien in München und Kopenhagen besucht. 1922 fand sie über den *Sturm* in Berlin Anschluss an die internationale Avantgarde, doch ihr künstlerischer Durchbruch erfolgte nicht in Berlin, sondern in Paris.

Nach der Niederlage Deutschlands wurde im deutsch-dänischen Grenzgebiet eine im Versailler Vertrag festgeschriebene Volksabstimmung durchgeführt, mit der Dänemark einen großen Teil des im Krieg von 1864 verlorenen Gebietes zurückgewann. Bereits im Januar 1914, 50 Jahre nach dem Krieg von 1864, hatte sich in Dänemark ein Komitee gebildet, das Geld, Bücher und Kunstwerke sammelte, um die dänische Kultur im Grenzland zu stärken. Nach der Wiedervereinigung Nordschleswigs mit dem Königreich wurde die *Kunstnergaven til Sønderjylland* Anfang 1921 in Kopenhagen ausgestellt.

²⁰⁴ Winskell 1995, S. 342, Anm. 95.

²⁰⁵ Winskell 1995, S. 342–343, Anm. 96.

²⁰⁶ Winskell 1995, S. 343, Anm. 99.

²⁰⁷ Zit. nach van den Berg 2009, S. 142.

Wenn auch der künstlerische Wert dieser Sammlung aus heutiger Sicht gering sein mag, so war der symbolische Wert erheblich. Eine der treibenden Kräfte war die Malerin Agnes Slott-Møller, der es in ihren Werken seit jeher um die Stärkung der nationalen Identität ging. Auch der Maler Sigurd Swane, der Deutschland und die deutsche Kunst hasste, war aktiv beteiligt. Andere bekannte Namen wie Giersing, Edvard Weie oder Vilhelm Lundstrøm fehlten jedoch.²⁰⁸

Sigurd Swane und Harald Giersing luden Nolde, der nach der neuen Grenzziehung Däne geworden war, ein, sich an einer Ausstellung der neuen Künstlergruppe *Grønningen* zu beteiligen, die sich von *Den Frie* getrennt hatte. Für Swane war allein der antideutsche Impuls für die Einladung Noldes maßgebend.²⁰⁹ Nolde nahm das Angebot zwar an, aber er spürte die anhaltende Entfremdung der Nachbarvölker, die das Verhalten vieler Dänen auch nach dem Zweiten Weltkrieg unter deutscher Besatzung bestimmte:

»Der Verkehr war bisweilen etwas peinlich und eigentümlich, denn wir waren die im Krieg besiegt und sie die glücklichen Kampfverschonten. Ganz ausgesprochen waren diese Empfindungen nicht, aber hinter beiderseitigem feinsten Takt und bestem friedlichen Wollen lagen sie verborgen.«²¹⁰

Abstract

In the last decade of the 18th century, the Danish state experienced a period of prosperity, which was characterized by a German-Danish cultural transfer in all intellectual fields. The first clouds were cast by the rise of an artistic self-confidence. Asmus Jacob Carstens from Schleswig and Ernst Meyer from Altona, who felt disadvantaged in the awarding of medals and protested vehemently, were expelled from the art academy in Copenhagen in 1781 and 1821. Nevertheless, the Copenhagen Art Academy had a strong attraction for numerous artists from northern Germany. In this respect, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge and Georg Friedrich Kersting are primarily worthy of mention. The Danish sculptor Bertel Thorvaldsen was a strong link between the Germans and Scandinavians living in Rome throughout his life. The first cracks in the good bilateral relationship came with the strengthening of the national liberal movements. In 1842, the influential teacher at the Copenhagen Art Academy, N.L. Høyen, drew up a program aimed at repressing influences from abroad, especially from Germany. Not all artists heeded Høyens call for a return to national themes of history, folk life, and nature, so that two groups confronted each other in Denmark: the nationalists and the Europeans. With the German-Danish War of 1848/51 there was a rift, and with the war of 1864 the final break. Only after twenty years did the academies of Copenhagen and Berlin resume contact. From 1883 onwards, there were reciprocal visits, which led to Danish artists once again taking part in representative exhibitions in Berlin or Munich. Conversely, however, German artists were denied participation in exhibitions in Copenhagen, an exception being the

²⁰⁸ Vgl. Jenvold 1995, S. 15.

²⁰⁹ Vgl. Gottlieb 1995, S. 190 u. 325, Anm. 6.

²¹⁰ Nolde 1967, S. 69.

International Art Exhibition on the inauguration of the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen in 1897. A spirit freed from all academic constraints also emanated from the artist colonies in Europe. In particular, the works of the Skagen painters were enthusiastically celebrated at exhibitions in Munich and Berlin, which led to some German painters traveling to the Danish artists' colony, where they were received without prejudice. However, at no time was there a balance in the official acceptance and appreciation of the art of the respective neighbouring country. While painters such as Michael Ancher and Peder Severin Krøyer sold works to renowned collectors and museums in Germany, no Danish Museum acquired the work of a German artist during the period under study. The Berlin painter Walter Leistikow, who was married to a Danish woman, worked hard to stimulate a German-Danish art transfer and succeeded in getting the leading Danish gallery owner Valdemar Kleis to offer German painters the opportunity to exhibit in Copenhagen for the first time in 1894, most of whom belonged to the group Die XI, a precursor of the Berlin Secession. The appreciation of the Skagen painters was replaced at the turn of the century by admiration works by F.J. Willumsen and Vilhelm Hammershøj. Hammershøj filled a room of his own at the Great Berlin Art Exhibition in 1900 with 14 works, and the Schulte Gallery in Berlin arranged a large Willumsen exhibition in 1906. The young Emil Nolde was also caught up in this enthusiasm, seeking his fortune in Copenhagen in 1901, but his paintings were rejected by the Academy Exhibition. While German admiration for Danish art peaked between 1890 and 1900, people in Denmark continued to look past the German art scene. This was also experienced by the artists' group Die Brücke, which sought foreign members soon after its founding. When Kleis presented works by the Brücke artists in Copenhagen in 1908, they too received only negative reviews. In March 1910, the time seemed ripe for a change of mood. The Berlin gallery owner Herwarth Walden strove to make his Sturm-Galerie a rallying point for the European modernist art movements. In July 1912, he rented the exhibition building of the secessionist group Den Frie in Copenhagen and held an exhibition of Italian Futurists there. When Walden was celebrated by the Danish press as a cosmopolitan who had brought modernism to Copenhagen, he showed works by the French Henri le Fauconier and Raoul Dufy, as well as the painters Marianne von Werefkin and Gabriele Münter, but the tenor of the press was again dominated by anti-German resentment. After the outbreak of World War I, Walden allowed himself to be abused by the German propaganda department of the German Secret and Intelligence Service, which strove to correct the image of Germans abroad as cultural barbarians. Walden showed works by Kandinsky, Klee, Kokoschka, Marc, and again Gabriele Münter at the Copenhagen artists' cabaret Edderkoppen in the fall of 1917. He also planned an exhibition of Danish avant-garde in his Sturm Gallery in Berlin, but the artists had become suspicious in the face of German propaganda, which was celebrating a last military success. The exhibition was canceled. This did not prevent Walden from organizing an exhibition at Kleis' art shop in Copenhagen shortly before the end of the war, under the guise of internationalism. This was Walden's largest and most ambitious project in Scandinavia. Of the 133 works exhibited, almost half came from Germany. The attempt to convince the Danes of the excellence of German art failed miserably, because the basic conviction was still: Everything that comes from Germany is bad. The opening took place on November 28 and ended on December 16, 1918, by which time the war was already over.

Literatur

- Aagesen, Dorthe: The Avant-Garde Takes Copenhagen, in: The Avant-Garde on Danish and European Art 1909–1919. Picasso, Kandinsky, Scharff, Chagall, Severini. Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, hg. v. Dorthe Aagesen, Kopenhagen 2002, S. 152–171.
- Aagesen, Dorthe: Art Metropolis for a Day – Copenhagen during World War I, in: A cultural history of the Avant-Garde in nordic countries 1900–1925, hg. v. Hubert van den Berg, Amsterdam 2012, S. 299–324.
- Adriansen, Inge: Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Monument mit wechselndem Symbolwert, in: Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Denkmal und sein Schicksal, hg. v. Mikkelberg, Hattstedt, Schleswig und dem Südschleswigschen Museumsverein, bearb. v. Bjørn Poulsen und Ulrich Schulte-Wölwer, Herning 1993, S. 81–117.
- Ahlers, D. E.: Bernhard Reinhold, ein mecklenburgischer Maler zur Reuter-Zeit, in: Mecklenburg-Strelitzer Heimatblätter 4 (1928), S. 40–44.
- Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1949.
- Arndal, Steffen: Rainer Maria Rilke und Vilhelm Hammershøi. Zur Beziehung zwischen bildender Kunst und Dichtung zur Zeit der Jahrhundertwende, 2014, <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2014v19n1p224>.
- Art. »Ausstellungen und Sammlungen«, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 20 (1893), S. 316–318.
- Art. »Vom Kunstmärkt«, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 21 (1893), S. 333.
- Art. »Ausstellungen und Sammlungen«, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 13 (1895), S. 201–205.
- Art. »Von Ausstellungen und Sammlungen«, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 13 (1906), S. 105–118.
- Baumgärtel, Bettina/Schroyen, Sabine/Immerheiser, Lydia/Teichgröb, Sabine: Verzeichnis der ausländischen Künstler und Künstlerinnen – Nationalität, Aufenthalt und Studium in Düsseldorf, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1: Essays, Ausstellungskatalog Museum Kunstpalast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, Petersberg 2011, S. 425–443.
- Bechmann Søndergaard, Karin: Blunck. En biografisk og kulturhistorisk fortælling om en anderledes guldaldermaler og hans samtidige, Ausstellungskatalog Nivaagaards Malmuseum, Nivaa 2017.
- Becker, Astrid: Emil Nolde und Dänemark. Einflüsse und Ausblicke der Kopenhagener Zeit, in: Nolde und der Norden, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. v. Kathrin Baumstark, Astrid Becker, Katrin Dyballa und Magdalena M. Möller, München 2021. S. 10–25.
- Bensimon, Doris: Adolph Donath (1876–1937). Ein jüdischer Kunstmaler in Wien, Berlin und Prag (Campus Judaica 17), Frankfurt a. M. 2001.
- Berg, Hubert van den: Der Sturm als Kunsthandschrift und Nachrichtenbüro in der deutschen Propagandapolitik in den neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs, in: Deshima. Revue d'histoire globale des pays du Nord 1 (2009), S. 135–152.
- Bergsøe, Vilhelm: Henrik Ibsen paa Ischia, Kopenhagen 1907.
- Bierlich, Emilie Boe: Køn, kunst og national identitet. En re-evaluering af Bertha Wegmanns position i kunsthistorien, in: Bertha Wegmann, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skovgaard Museet Viborg, hg. v. Gertrud Oelsner und Lene Bøgh Rønberg, Kopenhagen 2022, S. 45–78.
- Bing, Jens: Maleren Storm P., Kopenhagen 1985.
- Bøgh Jensen, Mette: At male sit privatliv: Skagensmalernes selvscenesættelse, Skagen 2005.
- Bott, Gerhard/Spielmann, Heinz: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Nürnberg 1991.
- Brandes, Georg: Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883, Berlin 1989 [1885].
- Braun, Ernst (Hg.): Max Liebermann. Briefe, Bd. 3: 1902–1906, Baden-Baden 2013.
- Bröhan, Margit: Walter Leistikow 1865–1908. Maler der Berliner Landschaft, Berlin 1988.
- Bröhan, Margit (Hg.): Walter Leistikow. Briefe von 1889 bis 1908, erschl. und komm. von Sabine Meister, Berlin 2018.
- Christensen, Charlotte: Max Klinger und Georg Brandes, in: Schriften des Freundeskreises Max Klinger e.V., Bd. 2, Berlin 2010, S. 122–149.
- Christensen, Charlotte: Guldalderens billedverden, Kopenhagen 2019.
- Corinth, Lovis: Das Leben Walter Leistikows, Berlin 1910.
- Dahlerup, Ursula: Baronessens erindringer 1840–1925, Kopenhagen 1989.
- Damsgaard, Nina/Helsted, Dyveke/Henschen, Eva/Jørnæs, Bjarne (Hg.): Jørgen Sonne 1801–1890, Ausstellungskatalog Thorvaldsens Museum Kopenhagen und Aarhus Kunstmuseum, Kopenhagen 1988.
- D. [ithmer-Vanberg ?], E. [va ?]: Da jeg var pige. Malerinden Bertha Wegmann fortæller, in: Vore Damer 24 (1925), o.S.
- Donath, Adolph: Moderne Dansk Malerkunst bedømt af tyske Kunstsitere. En Equête, in: Politiken, 20. Juli 1908.
- Dorph, N.V.: Moderne Kunst in Dänemark. Eine kurze Übersicht, in: Pan 4 (1898), S. 128–136.
- Erler, Gotthard (Hg.): Theodor Fontane: Im Paris des Nordens. Impressionen aus Dänemark, Berlin 2001 [1864].
- Fabritius, Albert (Hg.): Maleren Otto Baches erindringer, Kopenhagen 1964.
- Fabritius, Elisabeth: Michael Ancher. En Barnedaab, in: Ribe Kunstmuseum 100 år, hg. v. William Gelius, Ribe 1991, S. 43–48.
- Fabritius, Elisabeth: Michael Ancher og det moderne genrenembrud 1880–1890, Kopenhagen 1999.

- Fabritius, Elisabeth: P.S. Krøyers Hip, hip, hurra!, Kopenhagen 2005.
- Fabritius, Elisabeth: Skagensmalerne Anna og Michael Ancher og deres kreds. Breve og fotografier 1866–1935, Bd. 1: 1866–1884; Bd. 2: 1885–1897; Bd. 3: 1898–1906, København 2018.
- Friborg, Flemming: Det gode selskab. Kunstforeningens historier 1825–2000, Kopenhagen 2000.
- Gerhardt, Regine: Ein »Europäer« in Dänemark. Anton Melbye und die Kopenhagener Kunstszenen, in: Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil, hg. v. Uwe Fleckner, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs 3), Berlin 2015, S. 107–130.
- Gleiss, Marita (Hg.): »...zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren«. Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste, Ausstellungskatalog Archiv-Dependance der Akademie der Künste Berlin (Akademiekatalog 156). Berlin 1991.
- Gottlieb, Lennart: Giersing. Maler, kritiker, menneske, København 1995.
- Gramberg, Werner: Ein unbekanntes Frühwerk von Johann Gottfried Schadow, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 6 (1961), S. 79–84.
- Grand, Karina Lykke/Oelsner, Getrud: Visuelle Konfliktzonen of Kulturkampe i dansk Kunst, in: Konfliktzonen Danmark. Stridende fortællinger om nyere dansk historie, hg. v. Sissel Bjerrum Fossat, Rasmus Glenthøj und Lone Kølle Martinsen, Kopenhagen 2018, S. 161–179.
- Guldbrandsen, Agnes: Jens Christian Holm 1803–1846. En guldaldermalers skæbne, Kopenhagen 1988.
- Gunnarsson, Torsten: Jens Birkholm – ein dänischer Realist in Berlin, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Sofrid Söderlind, Berlin 1997, S. 386–388.
- Guratzsch, Herwig: Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1995.
- Hannover, Emil: Europæerne, in: Kunstens Historie i Danmark, hg. v. Karl Madsen, Kopenhagen 1901–1907, S. 311–356.
- Heise, Katharina: Anders Zorn, Laurits Tuxen und Frits Thaulow – drei Skandinavier sehen Hamburg, in: Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt, Ausstellungskatalog Hubertus-Wald-Forum – Hamburger Kunsthalle, hg. v. Ulrich Luckhardt, Köln 2009, S. 19–26.
- Heller, Reinhold: Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne in Berlin der 1890er Jahre, in: Anton von Werner. Geschichte in Bildern, hg. v. Dominik Bartmann, München 1993, S. 101–109.
- Hendriksen, F. (Hg.): Lorenz Frølich – Egne Optegnelser og Breve til og fra hans Slægt og Venner, Første Afdeling, København 1920.
- Hobolth, Nina (Red.): Emil Nolde og Danmark, Ausstellungskatalog Kunsten Museum of Modern Art Aalborg und Ordrupgaard Charlottenlund, Aalborg 2009.
- Hvidberg-Hansen, Getrud: Formernes tyste verden, in: ARS UNA. Johan Rohde 1865–1935. Sølv, møbler, bogkunst, maleri, Ausstellungskatalog Odense Bys Museer und Storstrøms Kunstmuseum Maribo, hg. v. Gertrud Oelsner und Getrud Hvidberg-Hansen, Odense 2006, S. 37–101.
- Jenvold, Birgit: Kunstnergaven til Sønderjylland, Ausstellungskatalog Sønderjyllands Kunstmuseum Tondern, Tondern 1995.
- Johansson, Ejner: De danske malere i München, København 1997.
- Kat. Berlin; Grosse Berliner Kunstaustellung, Ausstellungskatalog, Berlin 1907.
- Keitel, Walter/Nürnberger, Helmuth (Hg.): Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. IV: Briefe, Bd. 2, München 1979.
- Kjærboe, Jette: Carl Friedrich von Rumohr und Dänemark. Ein Beitrag zur dänischen Museumsgeschichte, in: Nordelbingen 72 (2003), S. 55–108.
- Krämer, Felix: Dokumentation. I. Hammershøi und die Kunstkritik, in: Vilhelm Hammershøi, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, bearb. v. Felix Krämer und Ulrich Luckhardt, Hamburg 2003, S. 127–137.
- Kragelund, Patrick: »Man müsse keine Statue Equestre machen«. Abildgaard and Schadow in Copenhagen 1791, in: RIHA Journal 0019 (2011), o.S., <https://doi.org/10.11588/riha.2011.0.69051>.
- Krüger, Paul (Hg.): Correspondance de Georg Brandes, Bd. 3: L'Allemagne, Kopenhagen 1966.
- Lange, Marit Ingeborg/Ljøgodt, Knut (Hg.): Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri, Ausstellungskatalog Nasjonalgalleriet Oslo, Oslo 2002.
- Lange, Marit Ingeborg: Norske malere i München i 1870–Årene, in: Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri, Ausstellungskatalog Nasjonalgalleriet Oslo, hg. v. Marit Ingeborg Lange und Knut Ljøgodt, Oslo 2002, S. 8–19.
- Lengefeld, Cecilia/Sørensen, Bengt Algot: Walter Leistikow. En berlinare i Norden, in: En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet, Ausstellungskatalog Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm, hg. v. Hans Heinrich Brummer und Cecilia Lengefeld, Stockholm 1998, S. 133–159.
- Lengefeld, Cecilia: Avantgarde im Abseits. Künstlerkolonien in Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland, in: Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hg. v. Claus Pese, Nürnberg 2001, S. 139–151.
- Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. v. Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Bd. 3, Hamburg 1894.
- Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. v. Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Bd. 5, Hamburg 1897.

- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse, Berlin 1909.
- Luckow, Dirk/Lyken, Gunda (Hg.): Harald Giersing. Protagonist der dänischen Avantgarde, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2008.
- Maaz, Bernhard (Hg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, Bd. 1, Berlin 2006.
- Madsen, Karl: Wilhelm Marstrand, Kopenhagen 1905.
- Magnussen, Rikard: Landskabsmaleren Janus la Cour 1837–1909, Kopenhagen 1928.
- Mahn, Christina: Käte Lassen 1880–1956. Grenzgängerin der Moderne, Heide 2007.
- Marholm, L.: Dänische Maler, in: Die Gegenwart 33 (1889), S. 345–348.
- Martensen-Larsen, Britta: Gudmund Hentze og »Die Brücke«, in: Cras. Tidskrift for Kunst og Kultur 38 (1984), S. 59–65.
- Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung d. bildenden Künste, als Beitrag. zu e. neuen Aesthetik, Bd. 2, Stuttgart 1904.
- Meldahl, Ferdinand: Bilag XVIII. Åresmedlemmer og Medlemmer m. m., in: Ferdinand Meldahl/Peter Johansen: Det Kongelige Akademi for de skjønne Kunster 1700–1904, Kopenhagen 1904, S. CXXXV–CXLII.
- Meldahl, Ferdinand: Kunst udstillingerne ved det Kongelige Akademie for de skjønne Kunster, Kopenhagen 1906.
- Mendelsohn, Henriette: Die nördlichste Feste dänischer Kunst, in: Kunst für Alle 11 (1895/96), S. 324–326.
- Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985.
- Monrad, Kasper: Caspar David Friedrich und Dänemark. Friedrichs Bedeutung für die dänische Kunst, in: Kasper Monrad und Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich og Danmark – Caspar David Friedrich und Dänemark, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Kopenhagen 1991, S. 143–161.
- Monrad, Kaspar: Hverdagsbilleder. Dansk guldalder. Kunsterne og deres vilkår, Kopenhagen 1989.
- Monrad, Kaspar: Blick durch drei Bögen. Deutsch-dänische Künstlerbegegnungen in Dänemark, Deutschland und Italien, in: Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland, Ausstellungskatalog National Gallery of Canada Ottawa, Hamburger Kunsthalle und Thorvaldsens Museum Kopenhagen, hg. v. Helmut R. Leppien, Hamburg 2000, S. 2–11.
- Mortensen, Niels Th.: P.A. Schou, Kopenhagen 1944.
- Müller-Meiningen, Johanna: »München har i alle Henseender overgaet mine Forventninger«, in: Wilhelm Bendz. Et ungt kunstnerliv 1804–1832, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen, bearb. v. Marianne Saabye, Kopenhagen 1996, S. 31–43.
- Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 3, München 1894.
- Nielsen, Teresa (Red.): Henriette Hahn-Brinckmann 1862–1934, Ausstellungskatalog Vejen Kunstmuseum, Vejen 2000.
- Nørregaard Larsen, Peter: Dänische Künstler in Düsseldorf – Düsseldorf in der dänischen Kunst, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 320–323.
- Nørregaard Larsen, Peter: I salonen skygge, in: Bertha Wegmann, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skovgaard Museet Viborg, hg. v. Gertrud Oelsner und Lene Bøgh Rønberg, Kopenhagen 2022, S. 79–100.
- Nolde, Emil: Das eigene Leben, Berlin 1931.
- Nouwen, Margreet: Max Liebermann: Ölgemälde und Pastelle, in: Max Liebermann und die französischen Impressionisten, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, hg. v. Tobias G. Natter und Julius H. Schoeps, Köln 1998, S. 97–183.
- Ostwald, Jürgen: Die dänische Malerei in Deutschland. 1848–1900, in: Vor hundert Jahren: Dänemark und Deutschland 1864–1900. Gegner und Nachbarn: Kopenhagen, Aarhus, Kiel, Berlin, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Kunstmuseum Aarhus, Kunsthalle zu Kiel, Orangerie Schloss Charlottenburg Berlin, hg. v. Jens Christian Jensen, Kopenhagen 1981, S. 157–170.
- Paul, Barbara: Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnold, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthissenschaft 42,3 (1988), S. 11–15.
- Petersen, Vibeke: J.F. Willumsen og Tyskland omkring århundredeskiftet. Den tyske kunstkritiker og forfatter Julius Meier-Graefes kontakt med den danske kunstner J.F. Willumsen, in: Konsthistorisk tidskrift 63,3–4 (1994), S. 212–219.
- Raczynski, Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 3: Berlin, Dresden, Hamburg, Mecklenburg, Weimar, Halberstadt und Göttingen. Mit einem Anhange: Ausflüge nach Holland, Belgien, England, Schweiz, Polen, Russland, Schweden Dänemark und Nord-Amerika, Berlin 1841.
- Raffenberg, Michael: Vilhelm Marstrand. Breve og uddrag af breve fra denne kunstner. Samlede og ledsagede med nogle indledende ord, Kopenhagen 1880.
- Raaschou-Nielsen, Inge Vibeke: »Storm over København«. Berliner galleriet. *Der Sturm* besøger København 1912–1918, in: Kunstmuseets årsskrift 70 (1992), S. 90–115.
- Refflinghaus, Christine: Dänische Künstlerinnen in Deutschland – unter besonderer Berücksichtigung der Ausbildungsmöglichkeiten, in: Konsthistorisk tidskrift 63,3–4 (1994), S. 203–211.
- Reinhardt, Georg: Die frühe »Brücke«. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe »Brücke« der Jahre 1905 bis 1908, in: Brücke-Archiv 9/10 (1977/78).
- Rohde, Hermann Peter: En guldaldermaler i Italien. Kunsthistorisk mosaik sammensat af breve og optegnelser hidrørende fra Constantin Hansen og hans kreds, Kopenhagen 1977.
- Rohde, Johan: Om Undervisningen paa Kunstakademiet, in: Morgenbladet, 16. Dezember 1882.

- Rohde, Johan: J.F. Willumsen, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 4 (1906), S. 428–439.
- Rosenhagen, Hans: *Die grosse Berliner Kunstausstellung 1900*, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 15 (1899/1900), S. 425–430.
- Saabye, Marianne/Svenningsen, Jesper/Halkier, Katrine (Hg.): *Krøyer i internationale lys*, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skagens Museum Skagen, Kopenhagen 2011.
- Schadow, Johann Gottfried: *Kunstwerke und Kunstsichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst u. Kulturgeschichte zwischen 1780 u. 1845*, hg. v. Götz Eckhardt, Bd. 1, Berlin 1987 [1849].
- Schäfer, Carina/Biedermann, Gabriele (Hg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937*, Bd. 3: 1897–1905, Stuttgart 2004.
- Schlee, Ernst: *Scherrebeker Bildteppiche (Kunst in Schleswig-Holstein 26)*, Neumünster 1984.
- Schlittgen, Hermann: *Erinnerungen*, München 1926.
- Schulzen, Anne: *Eros des Nordens. Rezeption und Vermittlung skandinavischer Kunst im Kontext der Zeitschrift Pan 1895–1900*, Frankfurt a. M. 2009.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Louis Gurlitt. Leben und Werk*, in: *Louis Gurlitt 1812–1897. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Museumsberg Flensburg und Nivaagaards Malerisamling Nivaa, hg. v. Ulrich Schulte-Wülwer und Bärbel Hedinger, München 1997, S. 27–144.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Ernst Meyer. Ein Maler des italienischen Volkslebens*, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins* 69 (2000), S. 61–104.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Louis Gurlitt i Jylland. En Kunstner mellem Danmark og Tyskland*, in: *Udsigt til Guldalderen*, Ausstellungskatalog Storstrøms Kunstmuseum Toreby og Skovgaard Museet Viborg, bearb. v. Gertrud Oelsner, Maribo 2006, S. 199–213.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Sehnsucht nach Arkadien. Schleswig-Holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Kieler Künstler*, Bd. 1: *Kunstleben und Künstlerreisen 1770–1870*, Heide 2014.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Kieler Künstler*, Bd. 2: *Kunstleben in der Kaiserzeit 1871–1918*, Heide 2016.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Dansk-tyske kunstforhold*, in: *Medgang & Modgang – Udvekslinger mellem dansk og tysk kunst*, Ausstellungskatalog Kunstmuseet Tønder und Kunstmuseet Brundlund Slot Aabenraa, Aabenraa 2020, S. 8–36 [= Schulte-Wülwer 2020a].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Die Anfänge der preußischen Kunstförderung für Maler und Bildhauer in Schleswig-Holstein*, in: »*Die Schleswig-Holsteiner sind fortan Preußen*«, *Schleswig-Holstein wird preußische Provinz 1867–1920*, Husum 2020, S. 219–235 [= Schulte-Wülwer 2020b].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Der Bildhauer Fritz Schulze*, in: *Rendsburger Jahrbuch* 72 (2022), S. 121–135 [= Schulte-Wülwer 2022a].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Nicolaus Bachmann – Leben und Werk*, in: *Nicolaus Bachmann. Ein Jahrhundert Künstlerleben zwischen Berlin und Schleswig-Holstein*, Ausstellungskatalog Museumsinsel Lüttenheid Heide, Husum 2022, S. 9–112 [= Schulte-Wülwer 2022b].
- Seidel, Anna: *Johann Gottfried Schadow: Bacchus tröstet Ariadne*. 1791–1793–1794–1804, Ilmtal 2021.
- Servaes, Franz: *Kunstausstellung der Münchner Freien Vereinigung*, in: *Die Gegenwart* 10 (1895), S. 159.
- Sørensen, Bengt Algot: *Den nordiska profilen i den tyska tidskriften PAN*, in: *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskifte*, Ausstellungskatalog Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm, hg. v. Hans Heinrik Brummer und Cecilia Lengefeld, Stockholm 1998, S. 175–203.
- Stemann, Helga: *F. Meldorf og hans Venner*, Bd. 6, Kopenhagen 1932.
- Stein, Johannes: *Billedhuggeren Theobald Stein 1828–1901*, Kopenhagen 1923.
- Strodtmann, Adolf: *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Lebens*, Berlin 1873.
- Svanholm, Lise: *Agnes og Marie. Breve mellem Agnes Slott-Møller og Marie Krøyer 1885–1937*, Kopenhagen 1991.
- Svenningsen, Jesper: *Seks år af et liv. Johan Thomas Lundbyes dagbøger om tro, skæbne, kunst og kærlighed*, Kopenhagen 2018.
- Thue, Oscar: *Christian Krohg*, hg. v. Knut Berg, Oslo 1997.
- Tillmann, Doris/Wolf-Timm, Telse: *Fritz Stoltenberg 1855–1921. Ein Landschafts- und Marinemaler aus Kiel*, Heide 2008.
- Vad, Poul: *Hammershøi. Værk og liv*, Kopenhagen 2003.
- Weilbach, Philip: *Dansk Konstnerlexikon*, Kopenhagen 1877/78.
- Werenskiold, Marit: *Die »Brücke« in Skandinavien. Zwei Ausstellungen in Kopenhagen und Christiania 1908*, in: *Brücke-Archiv* 7 (1974), S. 3–25.
- Werner, Anton von: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890*, Berlin 1913.
- Winskill, Kate: *The Art of Propaganda: Herwarth Walden and ›Der Sturm‹ 1914–1919*, in: *Art History* 18 (1995), S. 315–344.
- Woermann, Karl: *Kunst- und Natur-Skizzen aus Nord- und Südeuropa. Ein Reise-Tagebuch*, Bd. 1: *Belgien, Holland, Kopenhagen, Stockholm, Rußland, Konstantinopel, Athen, Italien*, Düsseldorf 1880.
- Zernack, Julia, in: *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 71–80.

Autor

Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer

Museumsdirektor in Flensburg und Honorarprofessor in Kiel bis 2009. In Forschung und Lehre beschäftigt er sich schwerpunktmäßig mit norddeutscher und skandinavischer Kunstgeschichte.

E-Mail: ulrich-schulte-wuelwer@t-online.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

KAI DETLEV SIEVERS

Erinnerungen. Ankauf, Umbau und Zerstörung der Villa Düsternbrooker Weg 40 in Kiel

Im Werden und in der Zerstörung vieler Häuser im Deutschen Reich während des Zweiten Weltkriegs spiegelt sich das Schicksal von Menschen wider, deren Leben in diesen Gebäuden stattgefunden hatte und für die mit deren Totalverlusten ein Stück ihrer persönlichen Vergangenheit verloren ging. Das an der schleswig-holsteinischen Ostseeküste gelegene Kiel wurde besonders stark davon betroffen.¹ Einst als Hafenstadt Drehpunkt von Ausfuhren heimischer Erzeugnisse nach dem Norden und Osten, veränderte sich seine wirtschaftliche Lage schlagartig, als 1871 das Zweite Deutsche Reich gegründet wurde und Kiel zum Reichskriegshafen wurde.² Dadurch wurde die Stadt im Zweiten Weltkrieg zu einem der wichtigsten Ziele alliierter Bombenangriffe und erlitt schwere Zerstörungen.

Im Folgenden wird das Schicksal einer Kieler Villa in der bevorzugten Wohngegend Düsternbrooker Weg vom Umbau 1909 bis zu seiner totalen Zerstörung Ende August 1944 auf der Grundlage der Erinnerungen seines damaligen Besitzers nach dem Zweiten Weltkrieg als Zeugnis eines subjektiven Hausporträts beschrieben. Grundlage dafür bildet das bisher unveröffentlichte Manuskript des Eigentümers Wilhelm Anschütz (1870–1954, Abb. 1), das dieser nach 1944 unter dem Titel *Unser Haus, sein Anfang und sein Ende* verfasst hat. Es gelangte in den 1970er Jahren über seine Tochter, Frau Dr. Henriette Koeniger-Anschütz in den Besitz des Verfassers und gibt in seltener Form als Quelle Einblick in die Wohnkultur und die subjektive, zeitgenössische Besitzerwahrnehmung eines gutbürgerlichen Hauses, wie sie zahlreich im Zweiten Weltkrieg untergegangen sind. Wilhelm Anschütz, Sohn des Professors für Zivilrecht August Anschütz (1826–1874) in Halle,³ war 1908 zum Ordinarius der Chirurgie an die Christian-Albrechts-Universität in Kiel berufen worden.⁴ Zunächst zog er als Mieter in das Erdgeschoss der Villa Düsternbrooker Weg 16 ein, die der Witwe des Ingenieurs Howaldt gehörte.⁵ Aber schon bald sah er sich nach dem Erwerb eines eigenen Heims um. Zunächst hatte er das »schöne Grundstück Düsternbrook Nr. 20« kaufen wollen. Dort stand, wie er später

¹ Vgl. Wulf 1991a, S. 398–399.

² Vgl. dazu Wulf 1991b, S. 236 ff.

³ Zu diesem vgl. von Savigny 1902, S. 16. – August Anschütz war verheiratet mit Anna Volkmann, Tochter des Hallenser Anatomen und Physiologen Alfred Wilhelm Volkmann (1801–1877). Vgl. Pagel 1896, S. 236–237.

⁴ Zu Wilhelm Anschütz vgl. Koeniger-Anschütz 1970, S. 42–43. –Umfassender Polzhofer 2001.

⁵ Vgl. Adreßbuch der Stadt Kiel 1908, S. 123.



Abb. 1: Prof. Dr. Wilhelm Anschütz. Fotografie 1950. Stadtarchiv Kiel – Bestand 2.1: Städtische Lichtbildstelle, Sign. 57.799.

schrieb, »ein sehr gut gebautes Haus mit einem grossen Garten, am Wasser [Kieler Förde] und auch mit einer Brücke«.⁶ Aber der hohe Preis von 130.000 Mark schreckte ihn vom Kauf ab.⁷ An die Gründe dafür konnte er sich später nicht mehr erinnern: »Warum ich von einem Kauf abgesehen, ist mir jetzt nicht mehr klar, das andere Grundstück hat mit dem Neubau viel mehr gekostet – allerdings lag es auch schöner, weiter draussen an der Förde.«⁸ Er erwarb stattdessen das Anwesen im Düsternbrooker Weg 40 von einer Frau Behnke.⁹ Da das Gebäude für die Familie Anschütz zu klein war, musste der Architekt Johannes Sommer es gründlich umbauen.¹⁰ Er hatte bereits 1908/09 das Haus ›Quickborn‹ am Klaus Groth-Platz in Kiel entworfen.¹¹ Beim Umbau des neuen Hauses ab März 1910 gab es zunächst einige Auseinandersetzungen mit der städtischen Bauverwaltung, weil statt eines Ziegeldaches wie beim Nachbarhaus nur ein Schieferdach genehmigt wurde, das zwar haltbarer war, aber im Aussehen der Familie Anschütz nicht gefiel. Außerdem entstanden im obersten Stockwerk statt zwei im Lauf der Zeit sieben Zimmer, denn seit 1908 wurden dem Ehepaar Anschütz zu seinen bisherigen drei Kindern noch weitere vier geboren.¹² Ein Drittel des Hauses musste so neu angebaut werden. Dies

⁶ Anschütz o.D. [nach 1944].

⁷ Vgl. Anschütz o.D., S. 1. Über die Vermögensverhältnisse von Wilhelm Anschütz ließ sich nichts ermitteln. Möglicherweise verfügte seine Frau Hilda, Tochter des berühmten Breslauer Chirurgie-Professors Johann von Mikulicz-Radecki (1850–1905) über eine Mitgift. Außerdem dürfte er über ein hohes Gehalt verfügt haben.

⁸ Anschütz o.D., S. 1.

⁹ Über die Voreigentümerin Frau Behnke ließ sich nichts ermitteln. Im *Adreßbuch der Stadt Kiel und Vororte für das Jahr 1909 nebst Stadtplan*, finden sich zwei gleichnamige alleinstehende Frauen, die in den kleinbürgerlichen Straßen Johannesstr. und Königsweg lebten und daher wohl kaum als Eigentümerin eines Grundstücks in der nobelsten Wohngegend Kiels in Frage kommen werden.

¹⁰ Architekt Johannes Sommer hatte sein Büro in der Karl-Straße 46 in Kiel. Vgl. Adreßbuch der Stadt Kiel 1908, S. 793.

¹¹ Benannt nach dem niederdeutschen Dichter Klaus Groth (1819–1899). 1852 hatte Klaus Groth seinen Gedichtband *Quickborn* mit niederdeutschen Texten herausgegeben. Vgl. dazu Bichel et al. 1994.

¹² Vgl. Polzhofer 2001, S. 29.

führte zu einer Kostensteigerung des Bauvorhabens auf über 160.000 Mark.¹³ Über die Vermögensumstände von Wilhelm Anschütz konnte nichts Konkretes ermittelt werden. Er war damals 38 Jahre alt. Zwar wird man davon ausgehen können, dass er als Ordinarius und Chefarzt der Chirurgie ein stattliches Gehalt bezog und auch Einkünfte aus seinen Operationen sowie aus Privatsprechstunden bezog. Denkbar wäre auch, dass seine Frau als Tochter des renommierten Breslauer Chirurgie-Professors Johann Anton Freiherr von Mikulicz-Radecki (1850–1905) eine Mitgift erhalten hatte.¹⁴

Bei der Beschreibung seines Hauses bemerkte der Hausherr kritisch, dass es Teil eines »Zwillingshauses« gewesen sei und durch den Umbau ein anderes Aussehen erhalten habe: »Die [beiden] vorher ganz gleichartigen Häuser wurden jetzt sehr verschieden, das unsrige ragte über den Nachbarn weit empor, der Baustil war durch das hohe Dach und die grossen Fenster wesentlich anders geworden.«¹⁵ Da das Grundstück nach der Seite zur Kieler Förde stark abfiel, konnte man zwar von der Straße aus im Erdgeschoss das Haus betreten, aber von der Seeseite vom ersten Stockwerk aus. Demnach besaß das Gebäude von dort her betrachtet drei Etagen. Wilhelm Anschütz bedauerte, dass der Anblick seines Hauses vom Düsternbrooker Weg aus weniger ansprechend war: »Wir drehten den Vorübergehenden unsern Rücken zu! Nur 1 Zimmer im ersten und 2 im obersten Geschoss schauten als Wohnräume auf die Strasse, diese lagen der schönen Aussicht wegen alle nach dem Wasser zu.« Dem Hausherrn missfielen zwar am Anbau die hochgestellten kleinen Fenster im Musikzimmer. Aber man habe hier Wand gewinnen und den Vorübergehenden keinen Einblick in den schönen Raum gewähren wollen. Auch die drei hohen, schmalen Fenster des Treppenhauses hätten nicht gut ausgesehen, aber von der Wasserveite her sei an dem Bau nichts auszusetzen gewesen und »das Haus innen in allem gut und schön geworden«.

Im Rückblick schilderte Wilhelm Anschütz sein Haus mit seinen vielen Räumen und unterschiedlichen Funktionen nach dessen totaler Zerstörung 1944 und beschrieb zugleich dessen vielseitige Funktionen, wer in den Zimmern gewohnt hatte und mit welchen Möbeln und anderen Gegenständen diese ausgestattet gewesen waren.

Als die Familie Anschütz 1910 in den Düsternbrooker Weg einzog, hatten Hilda und Wilhelm Anschütz zwei Kinder: Anna-Renata (geb. 1906) und Maria-Henriette (geb. 1907). Danach wurden noch fünf weitere Kinder geboren: Hans-Gerhard (geb. 1908), Edmund-Andreas (geb. 1912), August-Wilhelm (1917), Heinrich-Felix (geb. 1920) und Johanna Eleonora (geb. 1922).¹⁶

Anschütz begann die Beschreibung der Räumlichkeiten seines Hauses mit der Küche. Sie sei »vollkommen geräumig und hell«, doch im Winter kalt gewesen, weil es unter dem Steinfußboden keinen Keller gegeben habe.¹⁷ Zunächst wurde dort auf einem quer im Raum stehenden Herd gekocht, später auf einem mit Grudekoks befeuerten Grudeofen an der Wand, der glimmend ohne Flamme eine milde, gemäßigte Hitze hervorbrachte.¹⁸ Später wurde auch auf kleinen Gasflammen gekocht. Auf diese Weise stand jederzeit warmes Wasser zur Verfügung. Wilhelm Anschütz lobte seine Frau Hilda, die sich bei der Einrichtung der Küche viele Gedanken gemacht habe.¹⁹

¹³ Vgl. Anschütz o.D., S. 1.

¹⁴ Vgl. Zimmermann 1994, S. 498–499.

¹⁵ Anschütz o.D., S. 1, auch die folgenden Zitate.

¹⁶ Vgl. Polzhofer 2001, S. 29, Anm. 85.

¹⁷ Anschütz o.D., S. 1.

¹⁸ Vgl. Meyers Großes Konversations-Lexikon 1907, S. 440.

¹⁹ Vgl. Anschütz o.D., S. 2.

Eine Stufe führte nach oben in die abgeschlossene Veranda mit ihren »breit gefächerten Türen«, die als Vorbau über zwei Stockwerke reichte und in der ersten Etage einen Erker bildete, während sie im nächsten Geschoss als breiter Balkon endete. Anschütz erinnerte sich dazu eines besonderen Ereignisses, als sein Sohn ›Gustel‹ (August Wilhelm) sich mit einem Sohn des Nachbarn Dr. Erich Richter in einen Zweikampf verwinkelte und dabei die Fensterscheiben des Vorbau zu Bruch gingen. Beide Kinder habe er in der Klinik mit vielen Nadeln wieder zusammengeflickt.²⁰

Im Keller befand sich eine »Plättstube«, die zugleich den Dienstboten als Badezimmer diente. Dort stand in Wandschränken das Geschirr. In einem weiteren Kellerraum befand sich der Weinkeller. Dort war das kostbare Meissener Porzellan mit dem Weinlaubmuster ausgelagert, das Wilhelm Anschütz während eines Dekanatsjahres seiner Frau geschenkt hatte. Im Nachhinein bedauerte er, dass er nicht »Gebrauchsgegenstände, Wäsche, Kleidung und andere wichtige Dinge« während der Zeit der Bombenangriffe im Keller untergebracht habe.²¹

Die Waschküche beschrieb der Hausherr als »mustergültig: Waschmaschine, Trockenschleuder, dazu der alte Waschkessel, in der Ecke ein grosses Wasserreservoir für das destillierte oder fast in diesem Zustand von aussen hereingeleitete Regenwasser.«²² Dort herrschte die Waschfrau Frau Överdiek vierzig Jahre lang und war auch für den »Grossreinemachebetrieb« im Haus zuständig. Außerdem gab es noch ein »Dunkelzimmer«, wo »Schwester Dörte« waltete, deren Tätigkeit jedoch nicht näher beschrieben wird.²³ Ferner gab es die »Malerkammer«, in der die Maler beim Bau des Hauses einst ihre Töpfe abgestellt hatten und in der nun Holzvorräte gelagert wurden und zahlreiche kleine Vogelkäfige abgestellt worden waren.²⁴

Die Zentralheizung im Keller sei zwar klein gewesen, habe aber vollkommen für die Versorgung des großen Hauses ausgereicht. Der Kohlenkeller lag gleich nebenan. Einen Heizer habe man nicht benötigt, da die Hausfrau selbst diese Aufgabe übernommen habe. Außerdem gab es im Keller noch »die kalte Kammer für Küchenangelegenheiten« und neben der schmalen, eckigen Treppe ins erste Stockwerk stand der »treffliche, elektrische Eisschrank, dessen Dauerkräfte wir jetzt schmerzlich vermissen«.²⁵ Außerdem führte ein Aufzug neben der Treppe ins erste Stockwerk.

Im Folgenden wandte sich Wilhelm Anschütz dem Parterre des Hauses zu, das vom Garten her gesehen das erste Stockwerk war und von ihm als »sehr vornehm« beschrieben wurde. Es habe nur vier Wohnräume umfasst, während auf der oberen Etage sieben oder acht Zimmer auf der gleichen Fläche eingerichtet gewesen seien. Im ersten Stockwerk hatte es ihm besonders ein Raum angetan:

»Das schöne, 7/5 m. grosse, gelbbraune Eßzimmer schaute mit seinem einem grossen und tiefer heruntergehenden Fenster auf den Garten und weit auf die See hinaus, bei jedem Wetter, bei Regen und Sonnenschein, war der Blick namentlich für Fremde, zaubernd, aber auch für uns immer wieder schön.«

²⁰ Vgl. Anschütz o.D., S. 2. – Bei dem Nachbarn handelte es sich möglicherweise um den Arzt Dr. med. Erich Richter, der laut *Adreßbuch der Stadt Kiel und Vororte für das Jahr 1909 nebst Stadtplan* im Schloßgarten 11 gewohnt hatte (S. 735).

²¹ Anschütz o.D., S. 1.

²² Anschütz o.D., S. 3

²³ Sie betreute möglicherweise die Kinder Anschütz.

²⁴ Anschütz o.D., S. 2.

²⁵ Anschütz o.D., S. 3, auch die folgenden Zitate.

Die Hängelampe wurde bei größeren Gesellschaften abgenommen und der Raum mit 24 kleinen Lampen im Oval an der Decke beleuchtet. Um den Esstisch nach dem Fenster zu standen »die gleichen, einfach[en] und hübsch[en] Stühle: Gute, ledergepolsterte Sitze mit breiten, aus 9 Stäben gegitterten Lehnen«.

Was die Ausstattung des Esszimmers im Einzelnen betraf, so bestand diese aus »einer hübschen, grossen Anrichte«, dazu gehörte »der schöne, gewaltige Esszimmerschrank, der, wie alle Möbel unserer selbstbeschafften Ausstattung von den Saalecker Werkstätten nach Professor Schulze-Naumburg entworfen war.²⁶ Er enthielt sämtliches Geschirr und alle für das Essen notwendige Gerätschaften. Bewundernd heißt es weiter:

»Von aussen war er in seinem feingemaserten Nussbaumholz mit 2 entsprechend grossen Einlagen auf der Mitte der Türen wohl etwas ernst, dazu aber im Gegensatz innen durch die Verschiedenheit der verwendeten Holzarten geradezu wunderbar geschmückt! Helles Kirschbaum- und tiefschwarzes Ebenholz waren in feinen Leisten verwendet, das Nussbaumholz hell poliert und in der Mitte der Türen innen je ein grosses, zartbuntes Ornament.«

Im Esszimmerschrank befanden sich zwei kleine verschließbare Schränkchen mit fein gemusterten schwarz-weißen Kantenlinien. Im Nachhinein erinnerte sich Wilhelm Anschütz: »Es war eine Freude den Schrank offen stehen zu lassen, er war ein Prachtstück«, und mit tiefem Bedauern fügte er hinzu: »Beim vorletzten Angriff wurde er beschädigt, aber wir haben ihn noch vor dem grossen Brandunglück unseres Hauses nach dem herzoglichen Schloss Glücksburg bringen lassen können, jetzt ist er wieder in Kiel und wir hoffen, ihn später wieder aufstellen zu können.²⁷

Gern gedachte der Hausherr auch der großen Standuhr mit ihrem Nussbaumgehäuse: »Sie hat uns in den 40 Jahren ihres Besitzes immer zuverlässig die Zeit angegeben, niemals einen Uhrmacher nötig gehabt.²⁸

Wilhelm Anschütz erinnerte sich ferner des »reizende[n] kleinen Schrank[s] mit den gläsernen Wänden«, den er stets bewundert habe, vor allem deshalb, weil »die Rückwand aus Spiegelscheiben Licht in das Dunkel brachte«, so dass man die darin verwahrten Dinge gut erkennen konnte: geschliffene Glasschalen und Salatschüsseln, ein altes gläsernes Bowlengefäß mit dem dazu gehörigen Glaslöffel, beides aus seinem großelterlichen Haus stammend. Ferner gab es »wertvolle Japansachen« und einen dicken Bowlenkrug mit einem Deckel, in den das Nietzscheswort »O Lebens Mittag! Zweite Jugendzeit!«²⁹ eingraviert war, den Wilhelm Anschütz' Bruder Gerhard geschenkt hatte.³⁰ Auch die Wertsachen seiner Kinder beschrieb der stolze Vater, wie etwa »ein[en] echte[n] Elefantenzahn,

²⁶ Die Saalecker Werkstätten befanden sich in Saaleck, einem Ortsteil von Bad Kösen, einem Stadtteil der Stadt Naumburg/Saale unterhalb der Burg Saaleck in einem eigenen Gebäude. Sie wurden von Paul Schulze-Naumburg (1869–1949), Architekt, Kunsthistoriker, Maler, Publizist und Förderer der Idee des Heimatschutzes, gegründet. Vgl. dazu Dehio 1999, S. 734.

²⁷ Nach der Zerstörung seines Hauses 1944 fand Wilhelm Anschütz in dem gegenüberliegenden Gebäude Düsternbrooker Weg Nr. 38 ein neues Unterkommen. Dort wohnten auch seine Söhne der Dipl. Ing. Edmund Andreas und der Assistentarzt Felix. Vgl. dazu Kieler Adressbuch 1952, S. 5. – In diesem Gebäude hielt auch der seit 1936 emeritierte, aber nach vorübergehenden Tätigkeiten während und nach dem Zweiten Weltkrieg erst 1946 endgültig entpflichtete Direktor der Kieler Chirurgischen Klinik täglich Privatsprechstunden ab. Vgl. Polzhofer 2001, S. 37.

²⁸ Anschütz o.D., S. 4, auch die folgenden Zitate.

²⁹ Der Vers stammt aus Friedrich Nietzsches Gedicht *Aus hohen Bergen*, das zwischen 1860 und 1900 entstand.

³⁰ Gerhard Anschütz (1867–1948) war ein bedeutender deutscher Staatsrechtslehrer. Vgl. Waldhoff 2015, S. 93–109. – Böckenförde 2016 [1991], S. 367–375.

mit 7 kleinen, ausgeschnittenen und geschnitzten Elefanten, ein Geschenk von Dr. Förster in Laboe«. Auch an die Pokale im obersten Teil des Schrankes erinnerte sich Wilhelm Anschütz gut:

»Ein schöner, gläserner mit einem silbernen Ehrenschild, ein Geschenk der Kieler Studentenhilfe, ein grosses, silbern-vergoldetes Trinkgefäß von Geheimrat Neuber, 12 feine, kleine Mokkatassen in allen Farben, umspunnen von einem zarten Silbergeflecht, ein Geschenk meiner Assistenten zur silbernen Hochzeit.«³¹

In diesem Raum befanden sich neben einem in die Wand eingelassenen, »mächtige[n], getönte[n] Marmorrelief von Arthur Volkmann«³² auch

»die schönen, alten Bilder von der Familie Pacher,³³ gemalt von Hildas Grossmutter, die wirklich eine grosse Künstlerin gewesen sein muss, das im Musikzimmer hängende Bild von der Bretterbäuerin³⁴ ist ein ganz wunderbares Bild. Auf der anderen Seite neben der Tür hing der prächtige Blumenstrauß von Burmeister, das Bild ist mehr als ein Stilleben, der Strauss steht auf einem Fensterbrett und man sieht, draussen geschieht etwas.«³⁵

Zu seiner großen Freude wurde dieses Bild wie auch die von Pacher und das von seiner Frau Hilda vor der Zerstörung durch die Bomben gerettet, weil sie zuvor ausgelagert worden waren. Nicht zu retten gewesen seien ein lebensgroßes Porträt seiner Tochter ›Weibi‹ von der Malerin Lieselotte Pacher (1902–1969), ferner das Bild des deutschen Landschaftsmalers Peter Paul Müller (1853–1931), das »eine grosse, blühende Salbeiwiese mit weitem Himmel voller Sommerwolken« zeigte und das sich Wilhelm Anschütz einst in Breslau gekauft hatte.³⁶ Zusammenfassend stellte Wilhelm Anschütz voller Bewunderung fest: »Das Esszimmer war wirklich ein schöner, wohlgelegener und festlicher Raum. Welch schöne Feste haben wir hier gefeiert!«³⁷ Das war umso mehr möglich, als am aus gezogenen Esszimmertisch 26 Personen Platz fanden, und wenn kleine Ansatztische dazugestellt wurden, sogar 36 Personen. Anlässe gab es genug:

»Ich gedenke der Assistenten Essen, vor allem aber der Familienfeste, der Kindtaufen, Annchen und Jettchens Hochzeit, desgleichen der von Günther v. Volkmann mit Erika Küster und der von Nanna Piper und Fritz Wilhelm Hofe. Dann haben wir noch unsere silberne Hochzeit in diesem Raum gefeiert – aber unvergesslich ist der 80. Geburtstag der geliebten Grossmutter Mikulicz, den wir im grossen Kreise ihrer Kinder und Kin-

³¹ Zu Anschütz und seiner Verbindung zu der Kieler Studentenschaft vgl. Sievers 2023. – Gustav Adolf Neuber (1850–1932) stammte aus einer der vermögendsten Familien Kiels. Seine Mutter Fanny gehörte der Familie Schweffel an. Sein Großvater Johann Schweffel (1796–1865) war zusammen mit August Georg Howaldt (1841–1909) Besitzer der Maschinenbauanstalt und Eisengießerei Schweffel & Howaldt, aus der später die Kieler Howaldtswerft hervorging. Gustav Adolf Neuber wurde Arzt und errichtete im Königsweg ein Privatkrankenhaus, das er von 1884 bis 1919 leitete. Vgl. dazu Plagmann 2000, S. 16–20.

³² Arthur Volkmann (1851–1941) war ein deutscher Bildhauer und Maler. Vgl. dazu Jansa 1912, S. 611.

³³ Über diese Familie ließ sich nichts ermitteln.

³⁴ Über dieses Bild ließ sich nichts ermitteln.

³⁵ Anschütz o.D., S. 4. – Zu dem Maler Paul Burmeister (1847–1923) vgl. Beyer et al. 1996, S. 249. – Zu dem Maler Paul Burmeister (1847–1923) vgl. Allgemeines Künstlerlexikon 1997, S. 249.

³⁶ Anschütz o.D., S. 3–4.

³⁷ Anschütz o.D., S. 5, auch die folgenden Zitate.

deskinder gefeiert haben. Die Kinder wollten auch etwas Feierliches tun und stimmten nach dem Essen höchst fröhlich an: ›Wir winden dir den Jungfernkrantz aus veilchenblauer Seide!‹, was zur allgemeinen Feststimmung entschieden beigetragen hat.«

Der nächste Raum, den Wilhelm Anschütz mit viel Liebe fürs Detail beschrieb war das 35 qm große »tiefgrüne Herrenzimmer«, das durch eine breite Doppelschiebetür in dem um eine Stufe erhöhten Vorbau zu erreichen war. Es war mit zahlreichen Möbeln ausgestattet:

»Ein grosser Perserteppich, alt mit einer männlichen und einer weiblichen Figur, ›Manni und Frau‹ in der Kante deckte den Boden von der Eingangstür bis zum Vorbau, ein prächtiges Stück, das leider untergegangen ist. Vor dem Bücherregal an der Seite lag noch ein schöner, alter Perser, den ich in München einst als Junggeselle gekauft habe und noch besitze. Die nach dem Esszimmer zu gelegene Ecke war durch das im Ganzen etwa 3,5 m lange, rechtwinklige, schwarzlederne Klubsofa voll ausgefüllt, davor ein sehr hübscher, mit grünem Tuch bezogener, runder Nussbaumtisch, fest stehend auf seinem einen, dicken Bein, das auf einer festen Platte stand. Um den Tisch herum 2 schöne Lederclubsessel, in denen zu sitzen ein Vergnügen war [...]. Ich will auch des Stuhles nicht vergessen, den mir meine Mutter nach dem Original in Nürnberg im Pellerhaus hatte anfertigen lassen.«³⁸

Wie sich bereits zeigte, war Wilhelm Anschütz ein Liebhaber antiker Möbel. Vor allem die der Renaissance und des Barocks hatten es ihm angetan. Aber am meisten schätzte der Hausherr seine Bibliothek:

»[Ein] grosses, 2 m langes Bücherregal, vollgestellt, mit den zahlreichen Geschichte, Kunst und Naturwissenschaften bearbeitenden Werken. Da standen 20 Bände Bismarck, die schöne, grosse Goetheausgabe, ein Festwerk der Verlagsanstalt in Stuttgart, der geliebte, alte Michelangelo von Grimm, der mich einst als Student nach Italien gelockt hatte, viele Bände des Francèischen Pflanzenlebens und viele andere Werke, denen ich ein herzliches Andenken bewahre – sie alle sind hin, verbrannt!«³⁹

Besondere Erinnerung verband Wilhelm Anschütz mit seinem alten Schreibtischstuhl:

»Der hatte seine Vergangenheit: er stammte von Grossvater Volkmann her, war aus dunklem Mahagoni, mit fein geschwungenen Linien ließen die Armstützen nach dem Sitz zu in Drachenköpfe aus, auf der Rückseite der Lehne war eine Inschrift über gemeinsame Abiturientenarbeiten von Gerhard Anschütz und Carl v. Braunbehrens eingeritzt, aus dem Jahr 1885.«

³⁸ Das Pellerhaus war ein Bürgerhaus in Nürnberg aus der Zeit um 1600. Vgl. dazu Bolduan et al. 2009.

³⁹ Anschütz o.D., S. 6, auch die folgenden Zitate. Bei den genannten Werken handelt es sich um Herman Friedrich Grimm: Das Leben Michelangelos, 3 Bde., Hannover 1868 sowie vermutlich um R. H. France: Das Leben der Pflanzen, Bd. 1: Das Pflanzenleben in Deutschland und seinen Nachbarländern, Stuttgart 1921.

Eingehend schilderte Wilhelm Anschütz auch die Gemälde im Esszimmer:

»Gegenüber an der dem Esszimmer zugewendeten Wand hing das grosse Bild von Hilda mit dem Hund, der ›Schlange‹, gemalt von Fritz Erler kurz vor unserer Verlobung 1904. Glücklicherweise ist es bei Zeiten abtransportiert und gerettet worden, ebenso ein Bild von mir, gemalt von Valette, das über dem hübschen Schrank neben der Flurtür hing; über dieser Tür, das hübsche Seestück von Burmeister ist ebenfalls erhalten. Das Bild über dem Bücherregal, das Vater Niculicz der Hilda geschenkt hat, war ein Frühlingsbild aus dem Mittelgebirge von Enderlei, das zu manchen Erörterungen geführt hat. Mir war das Bild als Ganzes etwas fraglich: der Vordergrund war schön, der tauende Schnee in einzelnen dicken Klumpen zwischen den ersten Sumpfdotterblumen war sehr hübsch. Über der Tür zu Hildas Zimmer hing noch ihr schönes Jugendbildnis von Kroyer, es blickte gerade hinüber zu dem 10 Jahre älteren: wie hatte sich das eigenartige Mädchen zur jungen Dame entwickelt! An der Wand gegenüber meinem Schreibtisch hing noch das Bild meiner Mutter, nach einer Photographie der Verstorbenen gemalt. Es war mir sehr lieb, 40 Jahre hing es hier, es war wie ein Traum von der ›Lieben Guten!«⁴⁰

Ein weiteres Gemälde befand sich in dem zum Wasser hin gelegenen Vorbau und stammte von dem Maler Wislicenus und stellte »ein[en] frisch gepflügten Acker zur Seite einer Landstrasse mit blühenden Kirschbäumen« dar.⁴¹

Auch das 18 qm große Zimmer seiner Frau Hilda beschrieb Wilhelm Anschütz eingehend. In ihm stand noch ein »mächtiger, grüner Kachelofen mit einem Kamin darin«. Obgleich der Raum nicht groß war, war er »der beliebteste und, wenn wir auch noch so viele Menschen waren, immer suchten sie alle hier unter zu kommen: es war hier aber auch wirklich gemütlich und schön«. Imponierend war die Bibliothek, die Hilda Anschütz besaß:

»Warf man erst einen Blick auf die Bücher, so erstaunte man über die Vielseitigkeit von Hildas Weltbild: alte Philosophie und modernste Physik, griechische Tragödien von Sophokles, Euripides und Äschylos, Komödien von Aristophanes, Grillparzer, Stifter, Dostojewski und Tolstoi, dann noch sehr viel Werke über Religionsgeschichte, besonders geschätzt das alte Testament von Kautzsch – und das seit früher Jugend geliebte Brehms Tierleben.«⁴²

Bedauernd fügte Wilhelm Anschütz hinzu, dass die Bibliothek seiner Frau bis auf die alten Philosophen und die alte Geschichte dem Feuer zum Opfer gefallen sei.

⁴⁰ Zu dem Maler, Graphiker und Bühnenbildner Fritz Erler (1868–1940) vgl. Klar 2016. – Zu Pierre Adolphe Valette (1876–1940), französischer Maler des Impressionismus, vgl. Regan 2016. – Zu dem Maler und Graphiker Karl Enderlei (1872–1954) vgl. Vollmer 1955, S. 36. – Zu Peder Severin Kroyer (1851–1909), ein norwegisch-dänischer Maler der Künstlerkolonie Skagen, dessen Werke überwiegend zur impressionistischen Freilichtmalerei gehören, vgl. Müller 1895, S.587–589. – Zu Krøyer und den deutsch-dänischen Kunstbeziehungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts vgl. auch den Beitrag von Ulrich Schulte-Wülwer in diesem Band.

⁴¹ Anschütz o.D., S. 7, auch die folgenden Zitate. – Es ließ sich lediglich der Maler Hermann Wislicenus (1825–1899) ermitteln, der ein Historienmaler war. Vgl. dazu Gehrecke 1987.

⁴² Zu Kautzsch vgl. Freyer 2018.

In Hildas Zimmer befanden sich gleichfalls Gemälde: Die Darstellung eines Haferfeldes am Waldrand von Wilhelm Anschütz' Vetter Hans von Volkmann, das jener skurrilerweise einst 1894 gegen seine Briefmarkensammlung eingetauscht hatte.⁴³

Zur Ausstattung eines großbürgerlichen Haushaltes gehörte üblicherweise auch ein Musikzimmer, das wie Wilhelm Anschütz ehrerbietig betonte »in eine ganz andere, ich möchte sagen, in eine ›feierliche‹ Welt« hineinführte.⁴⁴ Der Raum war mit 48 qm sehr groß. An der Fensterwand hing eine Kopie des Gemäldes *La Belle Jardinière* (1507/08) von Raffael da Urbino (1483–1520)⁴⁵ in einem prächtigen Goldrahmen mit den Maßen 150 x 90 cm. Dazu schrieb Wilhelm Anschütz: »Das Bild war eine sehr liebe Erinnerung an meine Mutter, es gewann bei längerem Betrachten immer mehr, man sah sich in die bezaubernde Landschaft mehr und mehr hinein, es beherrschte den ganzen Raum. Bestimmend waren jedoch die beiden darunter stehenden Flügel, »ein älterer von Bechstein, ein neuerer von Steinway, die die Mitte des Zimmers ganz ausfüllten«.

Mit erstaunlichem Erinnerungsvermögen rekonstruierte Anschütz das zur Straße gelegene großelterliche Zimmer mit einer Fülle an Möbeln, Bildern, Figuren und weiteren Ausstattungsstücken. Sie stammten zum Teil noch von 1843 aus Dorpat, wo sich sein Großvater Alfred Wilhelm Volkmann (1801–1877) einst in den Fächern Pathologie und Physiologie habilitiert hatte, bevor er 1844 nach Halle berufen wurde.⁴⁶ Bei der kunsthistorischen Einordnung der Möbel, waren sich Vater Wilhelm Anschütz und seine Tochter ›Weibi‹ nicht einig. Er ordnete sie der Zeit des Barocks zu, sie dem Biedermeier.⁴⁷

Genau entsann er sich auch noch der von Arthur Volkmann geschaffenen Büsten seiner Mutter und seines Schwiegervaters Johann von Mikulicz-Radecki. Zur letzteren schrieb er kritisch: »Der Büste vom Vater Mikulicz merkte man aber doch an, dass sie nicht nach dem Leben gemacht war, sie atmet eine Ruhe aus, die ihm im Leben nicht eigen war, mag sie als Erinnerungsbild bei Enkeln und Urenkeln bestehen!«⁴⁸ Auch zum Gemälde seines Schwiegervaters bemerkte er kritisch: »Der Vater war nicht so gut geglückt, er war zu oberflächlich aufgefasst, aber er war wirklich sehr schwer zu malen und auch zu photographieren.« Am begeistertsten zeigte sich Wilhelm Anschütz jedoch vom »Bild der alten Bretterbäuerin, der Ururgroßmutter von Hilda. Ein wahrhaftes Meisterwerk von ihrer Grossmutter Franziska Kergling, der späteren Pacher, mit grösster Kunst gemalt, entzückte es jeden wahrhaften Kunstkenner«.⁴⁹ Erleichtert stellte er fest, dass das Gemälde »bei Zeiten weggeschafft und es ist in unsern Besitz zurückgekehrt von unermesslichem Wert für die ganze Familie, möge es ihr lange erhalten bleiben!«

Im Zimmer seiner Frau Hilda stand ein Bücherschrank, der noch von seiner Mutter stammte. Über dessen Inhalt schrieb Wilhelm Anschütz ironisch, dass darin »die massenhaften Eintags- oder selten gelesenen Belletristiken, auch allerhand Werke zweifelhafter Güte [...] verborgen [waren], woher er den Namen ›Giftschrank‹ trug«. Auch hier hing ein Bild: Es war die Kopie des Kopfes der Sixtinischen Madonna, die Wilhelm von Kügelgen, der Vater des gleichnamigen Freundes von Wilhelm Anschütz'

⁴³ Vgl. Anschütz o.D., S. 8. – Hans von Volkmann (1860–1927) war Illustrator und Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule. Vgl. dazu Küster 1998.

⁴⁴ Anschütz o.D., S. 8, auch die folgenden Zitate.

⁴⁵ Zu Raffael vgl. De Vecchi 2002 [1981].

⁴⁶ Vgl. Anschütz o.D., S. 8.

⁴⁷ Vgl. Anschütz o.D., S. 9.

⁴⁸ Anschütz o.D., S. 9, auch das folgende Zitat.

⁴⁹ Anschütz o.D., S. 10, auch die folgenden Zitate.

Großvater Alfred Wilhelm Volkmann, geschaffen hatte, der selbst auf einem über der Schiebetür eingelassenen runden Relief als Professor der Anatomie und Physiologie zu sehen war.⁵⁰

In einem breiten Eichenholzschränk von 170 x 200 cm Größe hatte Wilhelm Anschütz seine Kunstsammlung untergebracht: Zwei Mappen mit Bildern von Arnold Böcklin, Zeichnungen von Max Slevogt zur *Ilias* und seinen voluminösen Bilderschatz zur alten Kunstgeschichte mit 600–700 Blättern, die er seit seiner Studentenzeit gesammelt und nach Malerschulen geordnet hatte.⁵¹ Offenbar war diese Sammlung dem Bombenkrieg zum Opfer gefallen. Denn Wilhelm Anschütz schrieb dazu bedauernd: »Wie gern würde ich jetzt wieder einmal in diese schöne Welt eindringen und mich, wie früher, an diesen schönen Werken ergötzen.«⁵² Auch seine Frau Hilda hatte Kunstdokumente gesammelt. Sie stammten aus der Zeitschrift *Museum*.⁵³

Das Treppenhaus hatte für Wilhelm Anschütz insofern eine besondere Bedeutung, als dort ein ihm sehr lieb gewordenes Gemälde hing:

»Ein grosses Seestück aus dem Kieler Hafen von unserm Freunde Burmeister. Es hing an der grossen Wand ganz allein und war wundervoll anzuschauen, die See in starker Bewegung, graugrün, in mächtigen Wellen, der Himmel mit schnell ziehenden Wolken bedeckt. Der Rahmen war kräftig und weiss, das Bild nahm sich auf der dunkelgelben Färbung der grossen Seitenwand geradezu prächtig aus, schade, dass wir es nicht gerettet haben.«

Noch mehr bedauerte Wilhelm Anschütz den Verlust einer Schlaguhr, eines Patientengeschenks, die viertelstündlich den Vers besang: »Kiel hat kein Geld – das weiss die Welt – ob es was kriegt, das weiss man nicht!«⁵⁴ In der Ankleidekammer des Hauses Anschütz frühstückte die Familie auch. Die tägliche Reinigung fand im Badezimmer statt, in dem die Badewanne mit Gasheizung, ein Waschbecken und eine Toilette standen, »alles piquefein«, wie Wilhelm Anschütz lobend erwähnte.⁵⁵

Zum Schlafzimmer schrieb er:

»Einst war es unser gemeinsames Schlafzimmer, später mit dem kleinen, sehr an der Mutter hängenden Nachwuchs, der Nachts [!] bei Hilda schlief, zog ich hinauf in ein Sondergässchen, um die mir nötige Ruhe zu finden. Hilda hat ja die köstliche Gabe des schnellen Aufwachens und schnellen Wiedereinschlafens, die uns schon so oft in Mühen und Sorgen geholfen hat und die ihr bewahrt bleiben möge.«⁵⁶

⁵⁰ Vgl. Anschütz o.D., S. 9. – Wilhelm Georg Alexander von Kügelgen (1802–1867) war ein deutscher Porträt- und Historienmaler. Berühmt ist sein posthum erschienenes Buch *Erinnerungen eines alten Mannes* (Berlin 1870). Vgl. dazu Schöner 1992.

⁵¹ Arnold Böcklin (1827–1901) war Schweizer Maler und Bildhauer des Symbolismus. Vgl. Schmidt 1905, S. 162–167. – Zu dem Maler, Graphiker, Illustrator und Bühnenbildner Max Slevogt (1868–1932) vgl. Imiela 1968.

⁵² Anschütz o.D., S. 11, auch das folgende Zitat.

⁵³ Da es verschiedene Zeitschriften mit diesem Titel gab, ließ sich nicht ermitteln, welche hier gemeint ist.

⁵⁴ Vgl. dazu Sievert 1964, Nr. 42. Dort lautete der dem Volksmund untergelegte Spruch: »Kiel hat kein Geld, das weiß die Welt. Ob's noch was kriegt, das weiß man nicht.«

⁵⁵ Anschütz o.D., S. 12.

⁵⁶ Anschütz o.D., S. 13.

Neben dem elterlichen Schlafzimmer lag das Kinderspielzimmer, vor dem sich in der Länge des Hauses zur Kieler Förde gewandt ein breiter, zur Hälfte mit Glas überdachter Balkon erstreckte. Als die Anschütz-Kinder unter Tuberkuloseverdacht gestanden hatten, schliefen sie hier zwei Winter hindurch im Freien. Diese Methode führte Wilhelm Anschütz auch »mit bestem Erfolg« in der Kieler Chirurgischen Klinik bei an TBC-erkrankten Kindern der Thea-Diederichsen-Stiftung ein.⁵⁷ In der späteren Erinnerung schwärzte er von dem schönen Ausblick, den man vom Balkon des Hauses auf die Kieler Förde hatte:

»Der Blick [...] war wirklich herrlich: vorn der grüne und blühende Garten, linker Hand die grossen Bäume des Nachbargrundstückes, dann unsere lange Brücke und das Meer, unser Ruderboot und unsere hübsche Segelyacht mit dem blauen geschmeidigen Rumpf und dann weiter hinaus die grossen und kleinen Kriegsschiffe – es war schon ein wunderbarer Blick! Wir haben hier oft im Sommer gesessen zum Frühstück zu Mittag und zu Abend und viele vergnügte Stunden haben wir hier verlebt, unvergesslich schön!«⁵⁸

Wilhelm Anschütz setzte die Beschreibung weiterer Räume seines weitläufigen Hauses fort: Der Kinderzimmer, seines großen Arbeitszimmers, »mit 2 grossen Tischen, an den Wänden ringsum, gefüllte Regale mit vielen Dissertationskästen, die zugleich der Ordnung der noch viel zahlreicheren Separatabdrücke dienten, die ich von Vater Mikulicz geerbt hatte«. Sein Schlafzimmer, »des Hauslärms wegen mit Doppeltüren versehen, war sehr einfach und still, geradezu ideal, hier hatte ich wirklich Ruhe und Frieden«.⁵⁹

Zum Abschluss seiner überaus anschaulichen Beschreibung der vielen Räumlichkeiten des Hauses fügte er die der Kinderzimmer hinzu. Insgesamt hatten Hilda und Wilhelm Anschütz sieben Kinder. Der ältesten Tochter Anna-Renata folgte Maria-Henriette. Sie wurde Kinderärztin und Internistin.⁶⁰ An seinen Sohn August Wilhelm erinnerte sich Wilhelm Anschütz besonders gern: »Wie oft habe ich den lieben Jungen von meinem Schlafzimmer aus lernen gehört, er war ein disziplinierter Junge, er hatte es zu etwas gebracht, und wie treu und dankbar war er!«⁶¹ Der Sohn war später Marinestabsarzt geworden. Ein weiteres Zimmer bewohnte die in der Familie als ›Weibi‹ bezeichnete Tochter Johanna Eleonora, die später zur Dr. phil. promoviert wurde. Dann folgte das Zimmer des Sohnes Heinrich Felix, genannt ›Tütus‹, das zuvor seine älteste Schwester Anna-Renata bewohnt hatte.⁶² Nach der Straßenseite zum Düsternbrooker Weg hatte der Sohn Hans Gerhard sein Reich gehabt. An ihn erinnerte sich Wilhelm Anschütz besonders gern:

»Hier hat der gute Junge hart gebüffelt, als er unter des trefflichen Walsdorfs Leitung ins Abiturientenexamen ging. Und wie hatte sich der liebe Junge dann entwickelt, er

⁵⁷ Carl Heinrich Theodor Diederichsen (1865–1942), Kieler Großkaufmann, gründete 1907 die Thea-Diederichsen-Stiftung an der Chirurgischen Klinik zu Kiel. Vgl. Wenzel 1980.

⁵⁸ Anschütz o.D., S. 13.

⁵⁹ Anschütz o.D., S. 14.

⁶⁰ Vgl. Polzhofer 2001, S. 29, Anm. 85.

⁶¹ Anschütz o.D., S. 14.

⁶² Vgl. Polzhofer 2001, S. 29, Anm. 85.

wurde Assistent an der Breslauer Klinik wie sein Vater, heiratete 1936 Inge Klingius und starb binnen weniger Tage an einer schweren Drüseninfektion am Unterkiefer am 29. Dezember 1937. Er wurde begraben in Freiburg, nahe bei Polnitz,⁶³ wo auch seine Grossmutter die letzte Ruhe gefunden hat.⁶⁴

Eine ausführliche Schilderung widmete Wilhelm Anschütz sehr liebevoll dem zur Kieler Förde hin gelegenen großen Garten hinter dem Haus. Zwar erwarb der Kieler Ruderclub zur linken Seite ein großes Grundstück und ließ dort einen Bootsschuppen errichten, hielt aber die Verpflichtung ein, jeglichen Lärm zu unterlassen und bereitete den Nachbarn Anschütz deshalb niemals Schwierigkeiten. In seiner Erinnerung beschrieb der Hausherr den langgestreckten Garten als einen Ort, an dem sich ein großer Teil des Familienlebens abspielte:

»Gleich hinter dem Hause war ein Spiel- und Turnplatz mit Reck, Klettergerüst, Schaukeln u.s.w., dann kam eine schöne Taxushecke, die den oberen glatt eingeebneten Teil des Gartens von dem unteren, abwärts geneigten Teil abschloss. Gleich hinter der Hecke ging ein grosser Rasenplatz hinunter, auf ihm konnten die Kinder spielen, die Erwachsenen konnten darauf liegen, an den Seiten waren Blumenbeete, weiter unten kam nach einem Mittelweg eine breite Steinbank mit Tisch und Stühlen, wo im Sommer gern der Nachmittagskaffee genommen wurde. Der schöne grosse Sonnenschirm, der den ganzen Tisch deckte, war sehr hübsch. Der Rasenplatz nach der See hin war kleiner, bestanden mit Obstbäumen, unter denen die Kirsche am beliebtesten war. Die linke, die Sonnenseite, war das ganze Jahr über im Blühen. Mit Schneeglöckchen, Eranthis, Narzissen und Tulpen fing es an, dann kamen die Rosen und der mächtige helle und dunkle Rittersporn im Sommer, und im Herbst hörte es mit den kleinen Astern und den grossen Asternbüschchen langsam und allmählich auf. Unser Blumengarten bot uns allen, aber besonders der Mutter immer viel Freude. Die rechte Seite des Gartens schaute nach Norden, da hatten wir dichte Büsche und einige Birnbäume und eine schöne Blutbuche stehen. Unten quer am Gitter zum Wasser war ein interessantes Beet ganz sich selbst überlassen; zuerst stand ein Heer von schönen, gelben, hohen Kompositen auf ihm, an denen wir unsere grosse Freude hatten. Diese schöne Blume wurde jedoch ohne alles Zutun unsererseits nach einigen Jahren von den wenig schönen wilden Astern verdrängt, die dann aber dem alles besiegenden Goldstab weichen mussten. Ich glaube dieser hätte sich auch auf die Dauer gehalten – das Gemeine siegt! [...] Sehr hübsch war unten der grosse Sitzplatz mit dem gewaltigen Breslauer, runden Tisch mit den mächtigen runden Bänken, die für die Sommermahlzeiten fast für alle Platz boten, es waren schöne Tage, wenn wir da unten alle zusammensassen, das Glück des Daseins geniessend.«⁶⁵

⁶³ Ein Ort namens Polnitz bei Freiburg konnte nicht ermittelt werden.

⁶⁴ Anschütz o.D., S. 14–15.

⁶⁵ Anschütz o.D., S. 15–16.

Zwei Feste beschrieb Wilhelm Anschütz, die in seinem Haus gefeiert wurden:

»Das erste 1913 war ein Masken- und Kostümball in unseren jungen Jahren! 70–80 Besucher, das Esszimmer und das meinige in der Mitte ausgeräumt, frei gemacht zum Tanzen, grosse Ketten von Lampions über Kreuz durch die grossen Räume gezogen. Alles war lustig und vergnügt, man tanzte sich seiner Kostüme erfreuend munter dahin. Um 10 wurden die werten Gäste zu musikalischen Genüssen ins Musikzimmer geführt: ›Don Giovanni‹ von Mozart wurde aufgeführt. Die Zuschauer waren bedenklich, sie spürten Hunger, wie lange würde das dann wohl dauern??? Die Ouvertüre setzte ein, 4 händig auf dem Klavier. Es begann: I. Akt ›Keine Ruh bei Tag und Nacht, nichts, was mir Vergnügen macht‹ des Leporello (Dr. Erich Richter), Don Giovanni (ein hochmusikalischer Studio); Donna Anna (Hilda), der Comtur (Viktor Klingmüller). Es wurde wirklich ausgezeichnet gespielt und gesungen. Ich sehe immer noch den guten Onkel Viktor Klingmüller, wie er mit seinem langen Degen im Takte der Musik focht – nur schade, dass er den Don Giovanni erstach! [...] Da war das schöne Stück freilich zu Ende und man musste nun zum Essen übergehen, hinauf in die oberen Gemächer, die von allen Schlafplätzen befreit, reichlich Raum boten für die ganze, grosse Gesellschaft. Nach dem Essen ging das Fest weiter seinen Gang, es war wirklich sehr hübsch, lustig und ausgelassen, aber mit Mass und Haltung, wie es das Hübscheste ist in der Geselligkeit. Leider hatten wir einen Trauerfall: unser guter Don Giovanni bekam das heulende Elend, wir wurden von Hilda und anderen Damen in Sorge konsultiert, sie konnten sich den Zustand nicht erklären, es war aber nichts weiter, ich glaube, er hat sich nach einer neuen, leichten Sektdarreichung wieder erholt. Es war sehr schön! 70 Flaschen Schampus sind getrunken worden – das Fest hat sehr lange gedauert. Genug ist nicht genug!«⁶⁶

Zum Schluss seines Textes berichtet Wilhelm Anschütz, dass die oberen Stockwerke seines Hauses Ende Juli 1944 durch einen Bombentreffer fast vernichtet worden seien. Das Zimmer seiner Frau Hilda sei allerdings nahezu unversehrt geblieben, das Esszimmer ganz, während sein Zimmer halb zerstört worden sei wie das Musikzimmer. Da allein der Bechsteinflügel, frei dastehe und »eines Spielers harre«, seien zum Semesterschluss die jugendlichen Freunde mit ihren Damen eingeladen worden. Lakonisch fügte er hinzu: »Wer weiss, was die Zukunft bringen wird?«⁶⁷ Jedenfalls habe Siegfried Lenz,⁶⁸ ein älterer Mediziner die Sonate Opus 111 von Beethoven »so herrlich gespielt, wie noch niemals bisher«. Anschließend sei man in den Garten und auf die Brücke zur Kieler Förde gegangen. Nachdenklich schloss Wilhelm Anschütz mit den Worten: »Der Mond schien friedlich und so anheimelnd war die Nacht – was wird werden?«

⁶⁶ Anschütz o.D., S. 17. – Viktor Klingmüller (1870–1942) war ab 1919 ordentlicher Professor für Dermatologie an der Klinik für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Kiel und von 1922 bis 1935 Verwaltungsdirektor der Akademischen Heilanstanlagen in Kiel. Vgl. dazu Polzhofer 2001, S.18, Ann. 48.

⁶⁷ Anschütz o.D., S. 18, auch die folgenden Zitate.

⁶⁸ Über diese Person konnte nichts ermittelt werden.

Die Antwort auf diese Frage formulierte der Berichterstatter tief erschüttert mit den Worten:

»4 Wochen darauf war all das Schöne und Gute zerstört! In der Nacht vom 26./27. August 1944 wurde unser schönes Haus durch englische Bombentreffer verbrannt, vernichtet. Als wir aus dem gegenüberliegenden Bunker zurückkamen, war der gute Tütus schon länger bei der Bergungsarbeit, hatte schon vieles aus dem untersten Geschoss herausgebracht. Er tat noch ein letztes, ein Äußerstes – dann ging es nicht mehr, das alte, gute Haus brannte bis auf sein unterstes Stockwerk nieder. Wir lagen uns in der schönen Sommernacht auf dem oberen Rasen und schauten auf die brennenden, glühenden Trümmer unseres einst so stolzen Hauses, unseres Heims. Wir schauten uns um, wohin unsere Blicke schweiften – Kiel war ein Feuermeer, es brannte überall! Da haben wir still Abschied genommen, vom alten, guten Haus – von der guten alten Zeit! [...] SIC TRANSIT GLORIA MUNDI !«⁶⁹

Mit großem Erstaunen nimmt der Leser die beachtlichen Gedächtnisleistungen wahr, die es Wilhelm Anschütz ermöglichten, nicht nur die vielen Räumlichkeiten seines Hauses mit ihren Ausstattungen, sondern auch die Anlage des weitläufigen Gartens in so vielen Einzelheiten zu beschreiben. Fast ist der Leser geneigt anzunehmen, dass der Verfasser möglicherweise auf eigene Aufzeichnungen zu Haus und Garten verfügte, die den Bombenkrieg überstanden und ihm später gestatteten, einen so umfassenden Bericht darüber zu hinterlassen. Andererseits wiederum ist die Annahme plausibel, dass Wilhelm Anschütz schon von Berufs wegen über ein ausgeprägtes Gedächtnis verfügt haben muss.

Abstract

The article summarizes the essential statements of a detailed description of the reconstruction and the interior of the house Düsternbrooker Weg 40 in Kiel, made by its owner Wilhelm Anschütz (1870–1954), full professor for surgery at Kiel University, after the sinking of the house during the bombing of Kiel in the night of August 26–27, 1944. Anschütz gives an object biography of the house from 1909 to 1944, reporting on the reconstructions and describing them in detail room by room, showing the associated interior partly with details of their origin and more precise form. This unique source of a subjective idea of a middle-class home in Kiel before the Second World War provides detailed insights into the living environment of the time and is also of further interest as a self-testimony.

⁶⁹ Das lateinische Zitat »Sic transit gloria mundi« lautet in deutscher Übersetzung »So vergeht der Ruhm der Welt!«. Es bezieht sich auf das Krönungszeremoniell des neuen Papstes und wird ausgesprochen, wenn dieser erstmals die Peterskirche in Rom betritt. Vgl. dazu Duden 2002.

Literatur

- Adreßbuch der Stadt Kiel und Vororte für das Jahr 1909 nebst Stadtplan, Kiel 1908.
- Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 17: Bucki – Campagnari, begr. und mithg. v. Andreas Beyer, München 1997, S. 249.
- Anschütz, Alfred Wilhelm: Unser Haus, sein Anfang und sein Ende, in: Unveröff. Erinnerungen von Prof. Dr. Alfred Wilhelm Anschütz, Kiel o.D. [nach 1944].
- Bichel, Inge/Bichel, Ulf/Hartig, Joachim: Klaus Groth. Eine Bildbiographie, Heide 1994.
- Böckenförde, Ernst Wolfgang: Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 914), Frankfurt a. M. 2016 [1991].
- Bolduan, Swetje/May, Herbert/Bencker, Nikolaus/Pollmann, Harald: Pellerhaus Nürnberg, hg. v. Matthias Böckel, Nürnberg 2009.
- Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen-Anhalt, Bd. 2: Regierungsbezirk Dessau und Halle, bearb. v. Ute Bednarz, München 1999.
- De Vecchi, Pierluigi: Raffael. München 2002 [ital. OA Florenz 1981].
- Duden. Das große Buch der Zitate und Redewendungen, hg. v. Dudenredaktion, bearb. v. Brigitte Alsleben, Mannheim 2002.
- Freyer, Andreas: Emil Kautzsch (1841–1910). Alttestamentler und Orientalist, Bern 2018.
- Gehrecke, Siegfried: Hermann Wislicenus 1825–1899, Göttingen 1987.
- Imiola, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968.
- Jansa, Friedrich (Bearb.): Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild, Leipzig 1912.
- Kieler Adressbuch 1952, Kiel 1952.
- Koeniger-Anschütz, Henriette: Anschütz, Alfred Wilhelm, geb. 24.9.1870 Halle a.d. Saale, gest. 15.8.1954 Kiel, ev. – Prof. d. Chirurgie a.d. Univ. Kiel, in: Schleswig-Holsteinisches Biographisches Lexikon, hg. v. Olaf Klose, Bd. 1, Neumünster 1970, S. 42–43.
- Küster, Bernd: Hans von Volkmann. Bremen 1998.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Bd. 8, Leipzig 1907.
- Müller, Sigurd: Kroyer, Peter Severin, in: Dansk Biografisk Lexikon. Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537–1814, hg. v. Carl Frederik Bricka, Bd. 9. Kopenhagen 1895, S. 587–589.
- Pagel, Julius Leopold: Volkmann, Alfred, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 40, Leipzig 1896, S. 236–237.
- Plagmann, K.: Zum 150. Geburtstag von Gustav Adolf Neuber (1850–1932): Er baute die erste aseptische Klinik der Welt in Kiel, in: Schleswig-Holsteinisches Ärzteblatt 12 (2000), S. 16–20.
- Polzhofer, Gert K.: Alfred Wilhelm Anschütz (1870–1954). Leben und Werk, Diss. Kiel 2001.
- Regan, Martin: The Northern School. A Reappraisal, Southlake 2016.
- Savigny, Karl von: Anschütz, August, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 46, Leipzig 1902, S. 16.
- Schmidt, H.A.: Böcklin, Arnold, in: Schweizerisches Künstler-Lexikon – Dictionnaire des Artistes Suisses, Bd. 1: A–G, bearb. v. Carl Brun, Bd. 1, Frauenfeld 1905, S. 162–167.
- Schöner, Hans: Wilhelm von Kügelgen. Sein Leben und seine Bilder, Mönkeberg 1992.
- Sievers, Kai Detlev: Alfred Wilhelm Anschütz (1870–1954), ein bedeutender Chirurg und sein hervorragendes sozialpolitisches Engagement zwischen den Weltkriegen auf dem Gebiet der sozialen Fürsorge für die Kieler Studentenschaft, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 148 (2023), S. 183–198.
- Sievert, Hedwig: Kiel einst und jetzt. Vom Kanal bis zur Schwentine, Kiel 1964.
- Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 2: E–I, Leipzig 1955.
- Waldhoff, Christian: Gerhard Anschütz (1867–1948), in: Staatsrechtslehrer des 20. Jahrhunderts. Deutschland, Österreich, Schweiz, hg. v. Peter Häberle, Michael Kilian und Heinrich Amadeus Wolff, Berlin 2015, S. 93–109.
- Wenzel, Rüdiger: Heinrich Diederichsen. Das Porträt eines Kieler Großkaufmanns, in: Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Karl Dietrich Erdmann, Neumünster 1980, S. 607–624.
- Wulf, Peter: Die Stadt in der nationalsozialistischen Zeit (1933 bis 1945), in: Geschichte der Stadt Kiel, hg. v. Jürgen Jensen und Peter Wulf (Jubiläums-Veröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte in Verbindung mit der Landeshauptstadt Kiel), Neumünster 1991, S. 359–400 [= Wulf 1991a].
- Wulf, Peter: Kiel wird Großstadt (1867 bis 1918), in: Geschichte der Stadt Kiel, hg. v. Jürgen Jensen und Peter Wulf (Jubiläums-Veröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte in Verbindung mit der Landeshauptstadt Kiel), Neumünster 1991, S. 207–271 [= Wulf 1991b].
- Zimmermann, Volker: Mikulicz-Radecki, Johannes von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 17, Berlin 1994, S. 498–499.

Autor

Prof. Dr. Kai Detlev Sievers

Ehemals Professor und Direktor am Seminar für Europäische Ethnologie der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. In Forschung und Lehre beschäftigte er sich vorwiegend mit der regionalen Entwicklung Schleswig-Holsteins in Hinsicht auf städtische und ländliche Feste, mit der Auswanderung in die USA, aber auch mit deutsch-skandinavischen Kulturverflechtungen, Problemen der historischen Wohnungs-forschung, der Sozialfürsorge und der Armutskultur sowie Fragen der rechtlichen Volkskunde.

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

OLIVER AUGE

Fördern, Bewahren, Erinnern ... und nun?

125 Jahre Geschichtsarbeit der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein*

Für den Kieler Landes- und Regionalhistoriker ist es selbstverständlich als Ehre und Pflicht zugleich zu betrachten, zur Würdigung der 125-jährigen Geschichte der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein einen Beitrag zu leisten. 125 Jahre Historische Landeshalle sind dabei ein Anlass, zu dem man nicht irgendeine beliebige Äußerung zum Besten geben sollte. Zu einem solchen Ereignis darf und soll sich der besagte Kieler Regional- und Landeshistoriker vielmehr programmatisch äußern. Dieses Erfordernis gilt umso mehr, als man sich doch ehrlicherweise fragen muss, welchen Charakter das Jubiläum heute denn eigentlich hat. Ist es ein erfreulicher, weil ein 125-jähriges Bestehen für sich genommen schon beachtlich ist und zum Jubel gereicht? Überwiegt also allseitige Hochachtung und Respekt, da die bewegte Vereinsgeschichte noch lange nicht zu Ende zu gehen scheint, sondern weil der Verein ›Historische Landeshalle‹ vielmehr eine kraft- und hoffnungsvolle Lebendigkeit versprüht und seine Ziele der Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaft höchst ehrenwert sind? Man denke nur an das damit verbundene großartige ehrenamtliche Engagement der Mitglieder, für das man von vornherein sehr dankbar sein muss!

Oder handelt es sich nicht doch eher um eine angezeigte Trauerfeier, weil ein Hauptziel der Vereinsarbeit nach wie vor in weite Ferne, um nicht zu sagen: in die Sterne gerückt erscheint? Es sei aus §2 Absatz (2) der Vereinssatzung zitiert: »Ferner hat sich der Verein zum Ziel gesetzt, die Landesgeschichtliche Sammlung in Kiel in einer Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹ Seit 1982 ist die aus der Sammlung der Landeshalle gezeigte Dauerausstellung bekanntlich eingemottet.² 2022 sind also nicht nur 125 Jahre Landeshalle zu feiern, sondern ist auch an 40 Jahre tristen Dornröschenschlaf der betreffenden Sammlung in den Depots der Landesbibliothek zu erinnern (Abb. 2). Der Ausdruck Dornröschenschlaf war dabei ganz bewusst gebraucht. Denn

* Mit Anmerkungen versehene und für den Druck leicht veränderte Fassung des Festvortrags, der am 9. September 2022 auf Schloss Bredeneck zum 125-jährigen Jubiläum der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein e.V. gehalten wurde.

1 Satzung des Vereins Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein e.V., <https://landeshalle.de/verein/satzung> (8.5.2023).

2 Vgl. Webseite der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein e. V., <https://landeshalle.de> (8.5.2023).

The screenshot shows the homepage of the Verein Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein e.V. The header features the organization's logo, which includes a heraldic shield with two lions supporting it, and the text "HISTORISCHE LANDESHALLE" and "für Schleswig-Holstein e.V.". Below the header is a navigation menu with links to "Startseite", "Verein", "Sammlung", "Aktivitäten", "Mitglied werden", "Links", "Kontakt", "Impressum", and "Datenschutz". A large, horizontal painting of a historical town or cityscape serves as the background for the main content area. The title "Geschichte in Bildern – Bilder der Geschichte" is displayed in green text. Below the title, there is a paragraph of text followed by a sidebar with sections for "Aktuell" and "Neuerwerbungen".

Geschichte in Bildern – Bilder der Geschichte

Man wird kaum ein Buch über schleswig-holsteinische Kunst- oder Kulturgeschichte finden, das bei den Abbildungen nicht auf Bilder aus der **Landesgeschichtlichen Sammlung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek** oder kurz: **SHLB** verweist.

Diese Sammlung hieß bis 1965 **Historische Landeshalle**. Hinter diesem, heute etwas sperrig klingenden Namen stand für viele Jahrzehnte der 1897 gegründete Verein **Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein**, der in Kiel ein Museum für die Geschichte Schleswig-Holsteins unterhielt, das eben diesen Namen trug. Der Verein blüht unter seinem alten Namen als Förderverein der Landesgeschichtlichen Sammlung weiter.

Aktuell
Informationen folgen in
Kürze ... mehr erfahren »

Neuerwerbungen

Abb. 1: Screenshot der Webseite des Vereins „Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein e. V.“. landeshalle.de.

schließlich wird dadurch angedeutet, dass bei aller höchst angebrachten Traurigkeit über den Istzustand der Sammlung nicht die Stimmung einer Beisetzung vorherrschen soll, als wollte man sie nun irgendwie endlich zu Grabe tragen. Sie ist nicht tot, diese landesgeschichtliche Sammlung. Sie schläft bloß wie die Märchenprinzessin ihren künstlichen Zauberschlaf. Und wie selbige muss sie nur daraus wachgeküsst werden, um wieder glanzvoll ans Licht der Welt zu treten. Freilich ist es allmählich doch an der Zeit, dass dies passiert! Die Zeichen stehen günstig dafür, wenn man bereit ist, sich zu bewegen und zu diesem Ziel neue, vielleicht auch mit dornigen Entscheidungen verbundene Wege zu gehen. Aber wir erinnern uns alle daran: Der Prinz im Grimm'schen Märchen musste ebenfalls erst eine Dornenhecke überwinden. Für ihn hat es sich gelohnt.



Abb. 2: Das schlafende Dornröschen und sein Prinz. Illustration von Heinrich Leutemann oder Carl Offterdinger, aus: Mein erstes Märchenbuch. 16 Kindermärchen f. d. ganz Kleinen [Ende 19. Jahrhundert]. Gemeinfrei. [Wikimedia Commons](#).

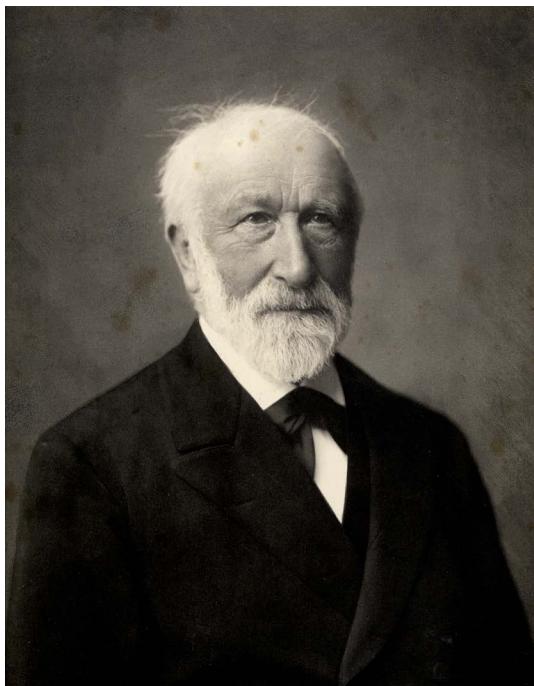


Abb. 3: Wilhelm Ahlmann. Fotografie von Ferdinand Urbahns. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. P8-A-67.

125 Jahre Historische Landeshalle: ein Rückblick

Doch bevor wir zu möglichen Strategien gelangen, das ›Dornröschen‹ Landesgeschichtliche Sammlung in Kiel wieder zu erwecken, sei in der gebotenen Gerafftheit nochmals der Werdegang derselben dargelegt, der aufs Engste mit der 125-jährigen Geschichte des Vereins ›Historische Landeshalle‹ zusammenhängt. Gerade zu diesem Zweck ist es natürlich eine große Hilfe, dass die Geschichte der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein mehrfach sehr ausführlich untersucht worden ist, wobei sich insbesondere Dieter Lohmeier (*1940), Wilfried Lagler (*1953) sowie Olaf Klose (1903–1987)³ große Meriten um die Erforschung erworben haben.⁴

Die Initialzündung zu einer Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein erfolgte unter dem maßgeblichen Einfluss Wilhelm Ahlmanns (1817–1910), des im 19. Jahrhundert zu den bedeutendsten Bürgern Kiels zählenden Bankiers und Zeitungsverlegers.⁵ Anlass war die große Provinzialausstellung, die in Kiel von Mitte Mai bis Ende September 1896 stattfand (Abb. 4 u. 5). Zunächst als eine Art Lückenfüller gedacht, da die regionalen Unternehmen nur geringes Interesse an der Leistungsschau zeigten, entwickelte sich die Idee einer Sonderausstellung zur schleswig-holsteinischen

³ Siehe zu seiner Vita: Lohmeier 1988.

⁴ Vgl. Klose 1952. – Lagler 1989. – Lohmeier 2009. Alle in diesem Abschnitt gemachten Angaben stammen hieraus. Siehe oben-drein aber noch die weiterführenden Informationen bei: Hoffmann 1908. – Hoffmann 1913. – Pauls 1922. – Pauls 1932. – Pauls 1933. – Klose 1950. – Radunz 1950. – Klose 1955a. – Klose 1966a. – Klose 1966b. – Klose 1969. – Schlepps 1972. – Rothert 1973. – Klose 1975. – Lange 1975. – Schlepps 1978. – Schlepps 1980. – Lohmeier 1995. – Lohmeier 1998. – Falkenhagen 2006. – Lätzelt 2019. – Rackwitz 2020. – Wulf 2020.

⁵ Vgl. zu Ahlmanns Biographie z.B. Hagenah 1930. – Scharff 1953. – Ostwald 1998.



Abb. 4 u. 5: Fotografien von der Historischen Ausstellung 1896 - Zimmer 4, Zimmer 5 und 6. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. [Album 108-7](#) u. [Album 108-9](#).



Abb. 6: Rochus von Liliencron. Fotografie. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek -Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. P8-L-103.

Geschichte zwischen 1815 und 1865 rasch zu einer Erfolgsstory. Nicht nur, dass der Aufruf zu Leihgaben und Spenden auf eine überraschend große Resonanz stieß, sodass man die betreffende Geschichte wirklich anschaulich präsentieren konnte: Auch die Besucherzahlen konnten sich überaus sehen lassen: 100.000 Interessierte schauten sich die Ausstellung, die übrigens ganz prominent im Hauptgebäude der Provinzialausstellung untergebracht war, an und kauften über 3.000 Exemplare des Ausstellungskatalogs. Offenbar zog das Generalthema der historischen Präsentation beim Publikum, das um den Kampf der Schleswig-Holsteiner um ihre Eigenstaatlichkeit kreiste und das nicht von einer dänischen, aber auch nicht einer preußischen Warte gezeigt wurde.

Der großartige Erfolg motivierte den geschäftsführenden Ausschuss der Geschichtsausstellung unter Ahlmanns Vorsitz dazu, an eine dauerhafte Einrichtung derselben zu denken. So hieß es in einem Rundschreiben: »Als Folge und Beweis des [...] lebhaften Interesses für die historische Ausstellung ist sehr bald und wiederholt der Wunsch und das Verlangen hervorgetreten, dass die Ausstellung als eine historische Landesausstellung, als ein bleibendes Denkmal der Männer, welche sich um Schleswig-Holstein verdient gemacht haben« – an Frauen dachte man damals im gleichen Atemzug leider noch nicht – »und deren Thatsachen, welche unser Volk ehrt, erhalten, erweitert und gepflegt werden möge.«⁶ Dazu wurde ein Programm für die Errichtung und Verwaltung einer Historischen Landeshalle in Schleswig-Holstein ersonnen, deren Sammlungsgrundstock die Ausstellungsgegenstände von 1896 bilden sollten. Vornehmlich, aber nicht ausschließlich sollte es bei der weiteren Zielsetzung um »eine möglichst vollständige Sammlung von Porträts solcher Personen« gehen, »welche in der Geschichte der Schleswig-Holsteinischen Lande historisch geworden sind, insbesondere die, welche sich um die Lande verdient gemacht haben, ferner eine Sammlung von

⁶ Zitat aus Lohmeier 2009, S. 13.



Abb. 7: Besuch der Kaiserin in der Historischen Landeshalle am 3. Juli 1903. Fotografie von A. Rohwer. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. Kiel XI 79a.

solchen Bildern und Denkwürdigkeiten [...], welche einen Beitrag zur Landesgeschichte bieten.⁷ Die Rückmeldungen auf das ambitionierte Vorhaben waren so zahlreich und vor allem so einhellig positiv, dass tatsächlich am 25. Februar 1897 die ›Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein‹ durch die Gründung eines Trägervereins auf den Weg gebracht wurde. Wenn man es also ganz genau nehmen möchte, dann darf man eigentlich erst 2023 den 125. Geburtstag des Vereins ›Historische Landeshalle‹ feiern. Der Verein hatte jedenfalls 1897 schon 85 Mitglieder. Zehn Jahre später waren es rund 140; darunter waren viele Prominente aus dem Kieler Bürgertum. Auch die Ritterschaft als traditionelle soziale Elite in Schleswig-Holstein spielte im Verein eine wichtige Rolle. Nicht von ungefähr hielt Rochus von Liliencron (1820–1912, Abb. 6), Schleswiger Klosterprobst und zugleich verantwortlicher Redakteur der Allgemeinen Deutschen Biographie, beim Gründungsakt die Festrede.⁸

Von Anfang an verfolgte der Trägerverein das Ziel, die Historische Landeshalle in das Eigentum des Landes bzw. der Provinz und die Obhut der Landes- bzw. Provinzialverwaltung zu überführen. Kiel als Standort war und blieb diskussionslos ausgemacht. Doch wo genau sollte sie räumlich unterkommen? Im Kieler Thaulow-Museum, das man zuerst als Standort im Visier hatte, fand sich kein Platz mehr.⁹ Also brachte man die Landeshalle erst einmal in Räumlichkeiten der Landesversicherungsanstalt in der Kieler Gartenstraße unter. Da ab 1904 auch diese Unterbringung nicht länger möglich war, erhielt die Landeshalle dann von der Provinzialverwaltung in der Fleethörn ein eigenes

7 Zitat aus Lohmeier 2009, S. 13.

8 Vgl. zu seiner Vita Bettelheim 1917. – Rieckenberg 1985.

9 Siehe zum Thaulow-Museum die verdienstvolle Überblicksdarstellung von Drees 2011.

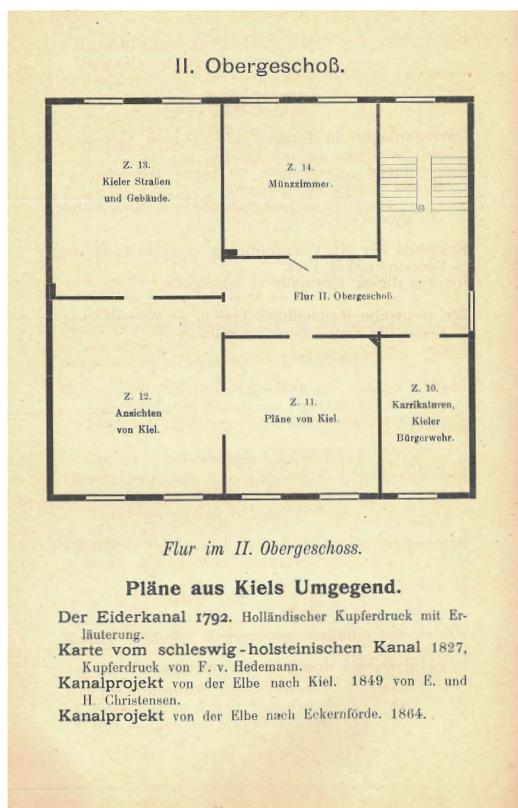
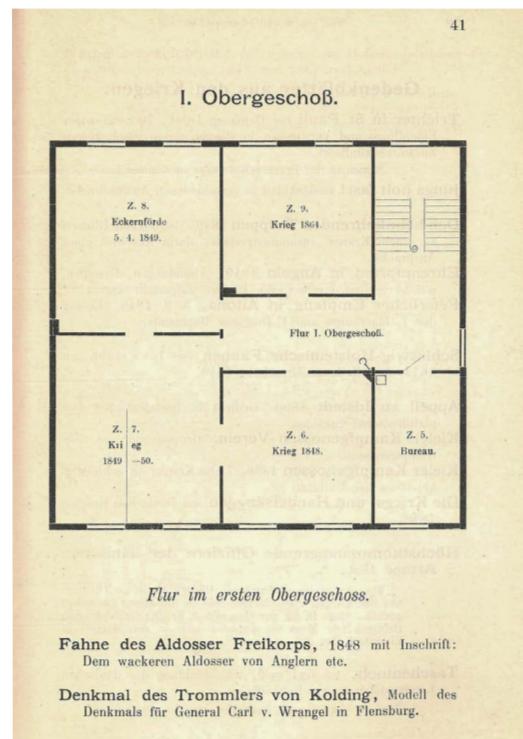
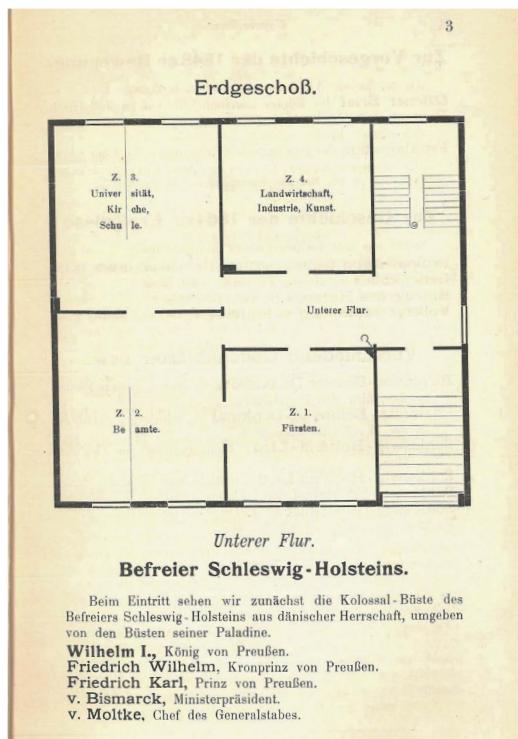


Abb. 8-10: Ausstellungspläne Erdgeschoß, 1. Obergeschoß und 2. Obergeschoß. Aus: Führer durch die Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein in Kiel (Fleethörn 50) (1906). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Sign. SHr 241:Nr.2.

Gebäude. Ab August dieses Jahres 1904 konnten hierin auf drei Stockwerken (Abb. 8-10) in insgesamt 14 Räumen die reichen Bestände der immer weiter anwachsenden Sammlung präsentiert werden, wobei die Öffnungszeiten sich auf Sonntag und später noch auf einen weiteren Werktag beschränkten. Die schmalen Öffnungskorridore waren wohl die Hauptursache dafür, dass die Besucherzahlen der Landeshalle zunächst stark zu wünschen übrigließen. Lediglich 500 Personen kamen pro Jahr, als sie nur zwei Stunden am Sonntag zugänglich war. Später aber, als die Ausstellung auch an einem weiteren Wochentag besichtigt werden konnte, nahmen die Zahlen spürbar zu, nicht zuletzt wegen des Besuchs vieler Schulklassen. Als prominenteste Besucherin dieser Jahre wird Kaiserin Auguste Victoria (1858–1921) genannt. Sie suchte die Landeshalle am 3. Juli 1903, also noch vor deren Umzug in die Fleethörn, auf und besichtigte das hier präsentierte Material laut Jahresbericht des Vereins »über eine halbe Stunde« (Abb. 7).¹⁰ Die Kaiserin entsprach mit dieser Verweildauer also anscheinend schon den Museumsbesuchern unserer Gegenwart, die im Durchschnitt rund vier Sekunden vor einem Gemälde verweilen und museale Sammlungen stets im Schnelldurchlauf in Augenschein nehmen.¹¹

Längst ging es bei der landesgeschichtlichen Präsentation indes um viel mehr als die heiße Phase des Nationalkonflikts 1848 und 1864. Diesem Thema war als einem Schwerpunkt zwar das ganze erste Obergeschoss der Landeshalle gewidmet. In ihrem Erdgeschoss wurden jedoch Universität, Kirche und Schulwesen, Landwirtschaft, Industrie und Kunst, die Verwaltung und die Landesfürsten thematisiert, wohingegen im zweiten Obergeschoss der Fokus auf Ansichten, Straßen, Pläne und Karikaturen zu Kiel gelegt wurde. Außerdem gab es dort ein Münzzimmer.

Von Anfang an nahm die Porträtsammlung zur Landesgeschichte eine ganz zentrale Rolle in der Landeshalle ein. Der genannte Liliencron hatte in seiner Festansprache genau darauf abgehoben, wenn er sagte: »Heute wollen wir eine Porträtsammlung aus der schleswig-holsteinischen Geschichte von alten Zeiten her bis zur Gegenwart gründen«.¹² Er verfolgte dabei seine eigenen Interessen, fungierte er doch gleichzeitig, wie gesagt, als Redakteur und Herausgeber der *Allgemeinen Deutschen Biographie*. Als weitere Schwerpunkte sind einmal die Sammlung topographischer Darstellungen und Ereignisbilder zur schleswig-holsteinischen Geschichte und zum anderen ein beeindruckender Bestand an schleswig-holsteinischen Münzen und Medaillen zu nennen. Letzterer ging auf die laut Dieter Lohmeier wertvollste Schenkung zurück, die die Landeshalle jemals erhielt. 1907 bzw. 1910/11 hatte nämlich der in Berlin lebende, aber in Eckernförde geborene Ingenieur Christian Lange (1845–1914) der Landeshalle seine etwas mehr als 2.400 Stücke zählende Münzsammlung plus vollständigem Katalog geschenkt (Abb. 11 u. 12).¹³ Ein weiterer Schwerpunkt bildete noch der Nachlass an Möbeln, Bildern und anderen Gegenständen Klaus Groths (1819–1899, Abb. 13).¹⁴

Da der Bestand der Sammlung somit stetig weiter angewachsen und die Unterbringung im Haus in der Fleethörn rasch wieder zu eng geworden war, musste man sich nach einer räumlichen Alternative umsehen und wurde nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich im Kieler Schloss fündig, das die preußische Hoheit Prinz Heinrich (1862–1929) im November 1918 als Residenz hatte räumen müssen.

Allerdings sollte nun, nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg, nicht, wie es noch 1914 geplant worden war, »eine Ruhmeshalle« eingerichtet werden, um darin Erinnerungsstücke und Bilder des Kriegs-

¹⁰ Zitat aus Lohmeier 2009, S. 13.

¹¹ Vgl. Betrachtungsdauer von Kunstwerken 2018.

¹² Zitat aus Lohmeier 2009, S. 16.

¹³ Vgl. zu Lange und seiner Sammlung auch Buhse 1949. – North 1986. – Richter 2012. – Richter 2013.

¹⁴ Vgl. dazu auch Klaus Groth 2019.

Johann Adolf. Friedrich III, Gottorp. Karl Friedrich.
No. 264 D. No. 319 A. u. 319 C. No. 447 A.

August Friedrich.
No. 504 B.—504 D.

Johann Friedrich.
No. 492 A.—492 C. 492 E a. 493 A a.



Abb. 11: Auszug aus: Christian Lange's Sammlung schleswig-holsteinischer Münzen und Medaillen, Bd. 1, Berlin 1908, Tafel 33
(Gottorfer Herzöge).



Abb. 12: Christian Lange. Zeichnung von Christian Wilhelm Allers (1897). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. P4-L-33.

geschehens zu präsentieren. Nun war vielmehr dezidiert von der »Liebe zur Heimat« die Rede. Die Organisation des Umzugs oblag dem ab 1920/21 amtierenden Geschäftsführer des Vereins Volquart Pauls (1884–1954, Abb. 14), der seit 1919 auch Direktor der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek war.¹⁵

Zum 25-jährigen Jubiläum von Verein und Museum im Jahr 1922 veröffentlichte Pauls einen längeren Beitrag in den *Kieler Neuesten Nachrichten*, worin er nicht bloß zurückblickte und die bisherigen Leistungen in der Sache würdigte, sondern auch einen programmativen Blick in die Zukunft wagte. »Notwendig ist«, so Pauls,

»daß [der Landeshalle, O.A.] in Zukunft viel reichlichere Mittel zufließen, wenn sie für unser Land die Aufgaben erfüllen soll, die in Hamburg das Museum für hamburgische Geschichte und in Dänemark die Museen Frederiksborg und Rosenborg in großzügiger Weise leisten. Auf die Dauer wird nämlich der Verein, der bisher Träger der Landeshalle gewesen ist, nicht in der Lage sein, die für ihren Ausbau unbedingt erforderlichen Mittel aufzubringen. Man wird sich daher überlegen müssen, ob nicht heute schon der Zeitpunkt gekommen ist, daß die in den Satzungen von vornherein ausgesprochene Absicht sich erfüllen könnte, daß nämlich die Provinz die Sammlungen in ihre Verwaltung übernehme. Dann wird die Landeshalle das zu leisten imstande sein, was ihr Gründer ihr vor 25 Jahren als Ziel setzte: Das Stammesbewußtsein sowie die Liebe zur Heimat anzuregen und neu zu wecken und die sehr in Abnahme gekommene Kunde der schleswig-holsteinischen Landesgeschichte zu beleben.«¹⁶

15 Zu seiner Vita vgl. Klose 1955b. – Klose 1970.

16 Zitat aus Lohmeier 2009, S. 22–23.



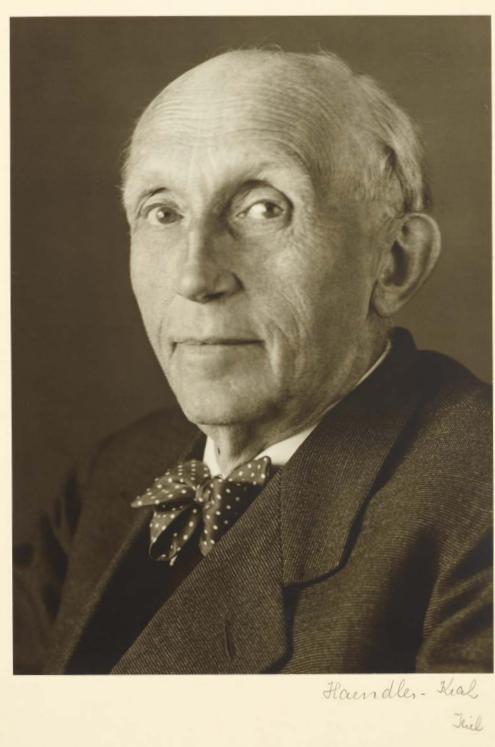
Wenn man einmal das von Pauls angeführte, heutzutage wahrlich antiquierte Stammesbewusstsein außer Acht lässt, so ist diese Zielsetzung – Liebe zur oder weniger emphatisch: Verbundenheit mit der Heimat bei gleichzeitiger Sorge um die Kunde von der eigenen Landesgeschichte – prinzipiell immer noch aktuell.¹⁷ Seinerzeit, in den 1920er Jahren, ordnete sich diese Idee freilich in das gesamtgesellschaftliche Bemühen in Schleswig-Holstein ein, durch eine verstärkte Kultur- und Geschichtsarbeit den inneren Zusammenhalt im Land zu stärken, der nach der Kriegsniederlage 1918 und Grenzentscheidung 1920 in Gefahr schien. Dabei orientierte man sich am Nachbarn Dänemark, wo nach dem verlorenen Deutsch-Dänischen Krieg 1864 genau dieses Programm entwickelt und so neue Lebenskraft geschöpft worden war, was ihm wiederum, so der Glaube, dann Vorteile gegenüber Deutschland und Schleswig-Holstein in der Frage der Grenzziehung 1920 verschafft hatte.¹⁸ Nicht von ungefähr verwies Pauls auf die beiden Museen in den dänischen Schlössern Frederiksborg und Rosenborg. Genau in diesem Geist wurde 1924 unter intensiver Anteilnahme führender gesellschaftlicher Kreise übrigens auch der neue Lehrstuhl für Schleswig-Holsteinische Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität kreiert. Und der damalige Direktor des Thaulow-Museums in Kiel, Ernst Sauermann (1880–1956),¹⁹ entwickelte deswegen ein »Kulturprogramm für Schleswig-Holstein«, als dessen Nucleus das Kieler Schloss zu einem Zentrum landesgeschichtlicher Institutionen mit Archäologischem Museum, Landesbibliothek, Denkmalamt und eben der zum Landesmuseum erweiterten

17 Nach wie vor grundlegend zum Thema ist Bausinger/Köstlin 1980.

18 Siehe dazu und zum Folgenden Auge 2023. – Auge 2024 [im Druck].

19 Zu ihm siehe Grundmann 1956. – Scheck 1994.

← Abb. 13: Das Klaus-Groth-Zimmer in der Historischen Landeshalle in Kiel. Fotografie von Arthur Renard. Aus: Über Land und Meer 49 (1909), S. 1121.



→ Abb. 14: Volquart Pauls. Fotografie von Erika Haendler-Krah. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. P8-P-27.

Landeshalle gemacht werden sollte. Solche Pläne spielen beim jetzigen Ideenpotpourri zur Zukunft des Kieler Schlosses anscheinend leider keine Rolle mehr.²⁰ Grundsätzlich denkbar wäre dies indes durchaus. 1928 zog die Landesbibliothek dann tatsächlich in das Kieler Schloss ein, und zwei bzw. wegen der nötigen Umbauphase vier Jahre später folgte ihr die Landeshalle in die ihr zugewiesenen Rittersäle nach. Am 15. Oktober 1932 konnte die neu gestaltete Historische Landeshalle für den Publikumsverkehr geöffnet werden. Ihr Ausstellungskonzept ging auf Pauls zurück. Die bisher stark hervorstechende Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts trat jetzt unausgesprochen, aber doch spürbar hinter die nun noch dezidierter vor Augen geführte Geschichte von Verkehr, Landwirtschaft, Handel und Gewerbe, Universität, Kirche und Schule sowie Literatur und Wissenschaft. Wichtige juristische Veränderungen erfolgten wenig später, indem der Verein seine Sammlung im Oktober 1934 der Provinz Schleswig-Holstein übereignete und diese wiederum im Jahr darauf, 1935, die Landeshalle in die Landesbibliothek integrierte. In der Praxis änderte sich dabei denkbar wenig, weil der Verein ja von Anfang an das Ziel einer solchen Übereignung verfolgt hatte und in der Person von Pauls die Leitung von Landesbibliothek und Verein bereits ab 1920 vereint gewesen war. Bei diesem Konstrukt von 1934/35 ist es bekanntlich bis heute geblieben.

Rechtzeitig ausgelagert nach Neustadt überstand die Landesgeschichtliche Sammlung den Zweiten Weltkrieg ganz anders als das Kieler Schloss weitgehend unbeschadet, sodass sie ab 1950 unter der Regie von Pauls' Nachfolger Olaf Klose zumindest in Teilen im ehemaligen Kasernengebäude in der Kieler Wik wieder ausgestellt werden konnte, das der Landesbibliothek als Provisorium zur

²⁰ Siehe dazu die Informationen im Art. »Das sind Doris Grondkes Ideen für das Kieler Schloss« 2021.



Abb. 15: Blick in die provisorische Nachkriegsausstellung – Dichterzimmer. Fotografie (1956). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. [Kiel X c 6-4](#).

Verfügung gestellt worden war (Abb. 15 u. 16). Gegen das kurz zuvor von der Landesregierung verfolgte Ziel einer Vereinigung der Sammlung mit dem im Aufbau befindlichen Landesmuseum auf Schloss Gottorf hatten sich zahlreiche renommierte Persönlichkeiten nachdrücklich ausgesprochen. Unter anderem hatte sich Pauls deswegen kurz vor seinem Tod nochmals zu Wort gemeldet und auf die gewachsene organische Verbindung von Landesbibliothek und Landeshalle hingewiesen, die bei einer Realisierung des Plans künstlich zerrissen würde. Ehrlicherweise muss man konstatieren, dass diese Diskussion um die Zukunft der Landeshalle in die seinerzeit starke Konkurrenz zwischen Kiel und Schleswig um den Hauptstadtstatus im Land eingebettet war.²¹ Zwar war Kiel seit 1946 offiziell Landeshauptstadt, doch hatte Schleswig als Kompensation für den Verlust seiner bisherigen Funktion als Provinzialzentrale wichtige Landesbehörden und -institutionen zugeschlagen bekommen, unter anderem eben das Landesmuseum. Beide Städte beäugten sich nun argwöhnisch, weil man die Übervorteilung durch die andere befürchtete. Solche Ängste wären heute jenseits eines bloßen Traditionalismus nach dem Motto: »Was in Kiel ist, bleibt in Kiel!« doch reichlich aus der Zeit gefallen.

Mit der Neuerrichtung des Kieler Schlosses erhielt die Landeshalle im Schlepptau der Landesbibliothek darin auch wieder eine neue Heimstatt. Konkret handelte es sich um zwei große Ausstellungsräume: die sog. Schauenburgerhalle im Hauptgebäude des Schlosses für Wechselausstellungen sowie die sog. Landeshalle im Mitteltrakt zwischen Schloss und Rantzaubau, die für eine Dauerausstellung vorgesehen wurde. Diese Dauerausstellung erhielt merkwürdigerweise den Titel Nordelbingen, wie wohl sie selbstverständlich Bilder zur Geschichte ganz Schleswig-Holsteins zeigte (Abb. 17 u. 18).

²¹ Vgl. Auge 2017, S. 28–29. Auch zum Folgenden.



Abb. 16: Blick in die provisorische Nachkriegsausstellung. Fotografie (1956). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek - Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. [Kiel Xc 6-6](#).

Diesen Fauxpas – Nordelbingen bezieht sich als historische Regionsbezeichnung bekanntlich nur auf den sächsisch besiedelten Landstrich zwischen Elbe im Süden und Eider im Norden, mithin den Landesteil Holstein²² – hat seinerzeit aber offensichtlich niemanden gestört. Die Landeshalle als eigene Abteilung der Landesbibliothek hat damals indes ihren Namen gegen die schlichtere Bezeichnung als ›Landesgeschichtliche Sammlung‹ eingetauscht. Die Bezeichnung ›Landeshalle‹ schien nicht mehr zeitgemäß, da sie zumindest bei gewissen Kreisen Konnotationen zur Ruhmeshalle der Kaiserzeit wachrief, woran nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg niemandem ernsthaft gelegen war. Der Verein blieb freilich wohl begründet bei seinem überkommenen Namen.

Nun hätte sich also die weitere Geschichte der Landesgeschichtlichen Sammlung im allseitigen Wohlgefallen fortentwickeln können, wäre da nicht erst das schwerwiegende Problem gewesen, dass die Landesbibliothek zwar den damals schönsten Ausstellungsraum in Kiel, aber keinen eigenen Etat für Ausstellungen mehr besaß. Und als sie endlich auch einen Ausstellungstitel im Haushalt zugestanden bekam, musste 1982 die Dauerausstellung wegen dringend nötiger Reparaturmaßnahmen an der Landeshalle einstweilen eingemottet werden. Die Wechselausstellungen der folgenden Jahre konnten sich freilich unbedingt sehen lassen. Beispielhaft seien nur die von Dieter Lohmeier maßgeblich betreuten Ausstellungen *Kiel, Eutin, St. Petersburg. Die Verbindung zwischen dem Haus Holstein-Gottorf und dem russischen Zarenhaus von 1987*²³ oder *Sklaven – Zucker – Rum. Dänemark und Schleswig*

²² Siehe dazu den Art. ›Nordalbingen‹ o.D.

²³ Vgl. Lohmeier/Hübner 1987.



Abb. 17: Eingang zum Ausstellungsraum ›Nordelbingen‹. Fotografie. (ca. 1968). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung.

Holstein im Atlantischen Dreieckshandel von 1994²⁴ genannt, weil beide Themen – Russland wie Kolonialgeschichte – heute aktueller sind denn je zuvor. Auch die unter der Bibliotheksleitung von Jens Ahlers (*1953) realisierten und zum größeren Teil aus der eigenen Sammlung bestreiteten Wechselausstellungen waren höchst relevant und publikumswirksam zugleich. Sie hallen bis heute nach.

Aus der einstweiligen Einmottung 1982 ist nun mittlerweile ein, wie gesagt, 40-jähriges Provisorium geworden, das die Landesbibliothek 2002 auch an ihren neuen Standort im Sartori & Berger Speicher mitnahm. Die von der Regierung Barschel verfolgten Pläne, die Landesbibliothek zu einem Haus der Geschichte und die Landeshistorische Sammlung zu einem Schaufenster für andere Kulturinstitutionen des Landes um- und auszubauen, waren mit deren Ende 1988 ebenfalls abgetaucht.

125 Jahre Historische Landeshalle: eine Perspektive

So steht man also bis zum heutigen Tag vor der mehr als unbefriedigenden Situation, dass die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek über eine an Umfang und von ihrer historischen Genese her überaus bedeutende Sammlung zur schleswig-holsteinischen Landes- und Regionalgeschichte verfügt, die sie aber nicht dauerhaft und seit kurzem wegen Umbaumaßnahmen auch nicht einmal mehr in

24 Vgl. Lohmeier 1994.



Abb. 18: Ausstellungsraum ›Die Herzogtümer im 18. Jahrhundert‹ (Teil der 1968 eröffneten Dauerausstellung ›Nordelbingen. Bilder zur Geschichte Schleswig-Holsteins‹). Fotografie (ca. 1968). Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – Landesgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. Kiel XI 43.

Wechselausstellungen zur Schau stellen kann.²⁵ Geblieben ist ihr nach wie vor der Verein ›Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein‹ als nützlicher Sekundant bei der Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaft. Beharrlich, für gewisse Leute vielleicht auch störrisch hält dieser Verein an seinem Ziel fest, ›die Landesgeschichtliche Sammlung in Kiel in einer Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen‹.²⁶ Die Berechtigung dieses Bemühens und der damit verbundene Zuspruch wird allein daran sichtbar, dass der Verein heute 274 Mitglieder zählt²⁷ – und sicher schafft er auch noch die 300 in absehbarer Frist! Zur Erinnerung: Mit 85 Mitgliedern startete der Verein 1897. 1980 handelte es sich um 111 Mitglieder. Das bedeutet, dass der Verein gerade in der Zeit des Dornröschenschlafs der Sammlung einen gewaltigen Schritt nach vorn machte, was seine Mitgliederstärke anbelangt. Das ist für sich genommen sehr beachtlich. Doch wie kann die Umsetzung des zitierten Hauptziels geschehen? Wie kann dieser ärgerliche, ja angesichts des fleißig gesammelten Kulturguts eigentlich untragbare Dornröschenschlaf der Landeshistorischen Sammlung oder Landeshalle endlich nach 40 Jahren beendet werden? Es wäre nun selbstverständlich vermessend, wollte man als außenstehender Interessierter den Verantwortlichen irgendwelche besserwissenden Vorschläge machen. Aber gewisse Denkimpulse im Folgenden zur Diskussion stellen, sollte erlaubt sein. Vielleicht helfen sie in der Frage weiter.

Seitdem Martin Lätz (1970) im Mai 2019 vom verdienten Jens Ahlers die Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek übernahm, wird der Umbau der Landesbibliothek zu einem Zentrum

²⁵ Vgl. zu den Umbaumaßnahmen die Informationen bei Lätz/Grund 2022.

²⁶ Satzung des Vereins Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein e.V., <https://landeshalle.de/verein/satzung> (8.5.2023).

²⁷ Freundliche Auskunft von Christian Stocks vom 24.1.2023.

für Digitalisierung und Kultur sowie deren Erweiterung zu einem digitalen Haus der schleswig-holsteinischen Geschichte betrieben. Auf Lätzels Wikipedia-Seite wird diese zeitgemäße Umgestaltung oder nennen wir es doch einfach besser: Modernisierung der Landesbibliothek eigens hervorgehoben.²⁸ Das hierfür von der Agentur »#Regionaldigital« entwickelte und von einem zugeordneten Beirat positiv begutachtete Ideenpapier sieht konkret ein modular aufgebautes, digitales Haus der Schleswig-Holsteinischen Landesgeschichte (im Folgenden kurz HdL) vor, das den Prinzipien der Kooperation, Partizipation und Transparenz verpflichtet sein soll.²⁹ Dieses Haus soll sich als digitaler Ort des Austausches, Lernens, Forschens und Erlebens von Landesgeschichte(n) aktiv in gesellschaftliche und kulturelle Prozesse zur Orientierung in der heutigen Zeit einbringen. Ein solches digitales HdL trägt eine enorme Verantwortung für eine moderne, demokratische Geschichtskultur als soziales System. Es kann und wird durch seine Form und seinen Aufbau Bürgern, Besuchern und Interessierten nicht nur eine Plattform für den Dialog bieten, sondern auch deren Engagement fördern. Das Ideenkonzept wurde in der politischen Debatte erfolgreich implementiert und diente der verantwortlichen Ministerin als Grundlage für ihre im Februar 2022 den Medien und der Öffentlichkeit kommunizierten Entscheidung, den Planungen zu einem HdL grünes Licht zu geben. Der in dem Ideenpapier realistisch veranschlagte Kostenrahmen wirkt in seiner Größenordnung von rund 2,3 Millionen Euro Einrichtungs- und 360.000 Euro jährlichen Betriebskosten zunächst vielleicht abschreckend hoch, zumal im heutigen Umfeld der kostenintensiven Coronakrise und der noch teureren Inflations- und Energiekrise. Doch handelt es sich bei dem Entwurf ausdrücklich um ein Baukasten- oder Katalogprinzip, bei dem alles geht, aber nicht alles sein muss nach dem bewährten und gerade in Schleswig-Holstein oft praktizierten Motto: »Think big, start small!«³⁰

In meinen Augen sollte nun gerade die hauseigene Sammlung zum Kernstück dieses HdL gemacht werden, das dann in Form einer virtuellen Dauerausstellung einer breiten, dank Internet ja sogar weltweiten Öffentlichkeit vor Augen geführt wird. Es gibt fundierte Untersuchungen, die belegen, dass Bestände, die in den Tiefen von Archiven, Bibliotheken oder Museen über lange Zeit ein stummes Schattendasein fristeten, durch eine adäquate digitale Erschließung und Präsentation gewissermaßen wie der sprichwörtliche Phoenix aus der Asche ans Licht der Welt treten und plötzlich auf breiter Front wahrgenommen und rezipiert werden, was die Forschung und unser Wissen darüber allenthalben voranbringt. Seit dem Erscheinen eines 2018 von David Thomas und Simon Fowler publizierten Buches spricht man diesbezüglich von der »Silence of the Archive(s)«, dem Schweigen der Archive, das erst und am einfachsten auf dem genannten Weg der digitalen Erschließung durchbrochen und beendet wird.³¹ Die Aussichten, dass die Landesgeschichtliche Sammlung ebenfalls ihr Schweigen oder den nun schon mehrfach erwähnten Dornröschenschlaf endlich beendet, dass sie angemessen und auf breiter Linie neu entdeckt und quasi zum Sprechen gebracht wird, stehen also im Rahmen des HdL nicht schlecht. Doch heißt das natürlich unbedingt, dass die einzelnen Objekte nun nicht bloß fotografiert und dann irgendwo ins Netz platziert werden dürfen. Voraussetzung für das Ende des lähmenden Schweigens und Schlafens muss eine moderne, barrierefreie, relevante, ästhetisch und inhaltlich anspruchsvolle, vernetzte sowie den genannten Prinzipien der Kooperation, Partizipation und Transpa-

²⁸ Vgl. Art. »Martin Lätzels o.D.

²⁹ Ideenpapier zum HdL verfügbar zum Download unter: <https://transparenz.schleswig-holstein.de/dataset/landesgeschichte-digital-denken-ideenkonzept> (8.5.2023); siehe dazu Schunck 2019.

³⁰ Vgl. Auge 2022, S. 284–285. – Auge 2020, S. 156–157.

³¹ Vgl. Thomas/Fowler 2017.



Abb. 19: Ansicht des Schlosses Gottorf. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen. landesmuseen.sh.

renz verschriebene Präsentation und Erläuterung der Stücke im Rahmen eines virtuellen Rundgangs durch die Landesgeschichte sein.³² Dazu braucht es erstens natürlich die erforderliche Technik, die freilich gleich mehrere Anbieter im Land eigentlich problemlos beibringen können. Genauso und mehr noch ist dazu aber ein kompetentes inhaltliches Kuratieren der Sammlung nötig. Ohne fachkundige und das heißt in der Landesgeschichte intensiv ausgebildete und mit ihr vertraute Arbeitskräfte, die an dieser Mammutaufgabe der Aufarbeitung und Präsentation mitarbeiten, wird eine solche digitale Ausstellung, die schon um seiner selbst willen das Zentrum des HdL sein sollte, gegen die Wand fahren. Das muss den Verantwortlichen im Ministerium, in der Landesbibliothek und im Verein ›Historische Landeshalle‹ unbedingt klar sein. Das HdL darf kein Verschiebebahnhof für ministeriell anderswo schwer unterzubringende Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen werden. Es braucht Erfahrung, Kompetenz und Know-how sowie ein enormes Engagement!

Doch ist eine virtuelle Ausstellung eben eine virtuelle Ausstellung. Vielen Zeitgenossen fehlt bei allen Vorteilen einer digitalen Präsentation verständlicherweise der Atem der Authentizität, der den Besuch einer analogen Ausstellung umweht, wenn man dann real vor einem alten Gemälde, einer alten Uniform oder einer alten Münze steht und diese betrachten kann. Und sicher und gewiss ganz berechtigt stellt sich der Verein ›Historische Landeshalle‹ bei seinem Ziel, »die Landesgeschichtliche Sammlung [...] in einer Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen«,³³ nicht bloß eine virtuelle Umsetzung derselben vor, sondern möchte am liebsten doch eine analoge Ausstellung ha-

³² Siehe zu dem Dreigestirn die Ausführungen von Martini 2014.

³³ Vgl. dazu nochmals die Satzung des Vereins ›Historische Landeshalle‹ für Schleswig-Holstein e.V., <https://landeshalle.de/verein/satzung> (8.5.2023).

ben, die diese gewünschte und in meinen Augen auch erforderliche Authentizität liefert. Ganz in diesem Sinn habe ich als Vorsitzender des erwähnten HdL-Beirats immer wieder betont, dass eine virtuelle Ausstellung in einem digitalen Haus der Geschichte keinesfalls eine analoge Ausstellung in einem Museum ausschließt. Beides stellt keine gegenseitige Konkurrenz dar, weil ein Haus der Geschichte von seiner Konzeption her überhaupt kein Museum ist und sein soll – was übrigens in diesem Kontext auch von vornherein ein immer wieder flapsig in die Diskussion geworfenes bloßes Upgrade des vor Jahren in Schleswig-Holstein kreierten Virtuellen Museums ausschließen würde.³⁴ Leider haben diejenigen, die dem digitalen Haus der Geschichte vehement und laut widersprochen haben,³⁵ weil sie doch eine echte, also analoge Ausstellung anstreben, in ihrem zuweilen lärmenden Getöse diese Nuance nicht gehört oder verstehen wollen. Also nochmals: Ein digitales Haus der Geschichte steht einer analogen Präsentation der Landesgeschichtlichen Sammlung prinzipiell nicht im Weg.

Nun hat aber die zuständige Ministerin andererseits im Februar erklärt, dass es nur ein digitales Haus der Geschichte geben soll, kein analoges, was ja auch denkbar gewesen wäre.³⁶ Und da sei nochmals auf meinen Kernsatz zurückgekommen: Ein Haus der Geschichte ist ohnedies kein Museum! In Schleswig-Holstein plant man aber gerade ein Museum umfassend neu – in Schleswig, wie jedermann weiß. Hierfür wurde ein ambitionierter Masterplan entwickelt, in dessen Rahmen 2025/26 die Modernisierung des Gottorfer Gebäudekomplexes und ab 2027 der Aufbau einer modernen Dauerausstellung zur Landesgeschichte vorgesehen ist (Abb. 19).³⁷

Angesichts dieser für die Landes- und Regionalgeschichte grundsätzlich erfreulichen Konstellation stellt sich doch die Frage, ob man im Umfeld der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, d.h. auch in ihrem Förderverein, weiterhin auf einen buchstäblichen Sankt-Nimmerleinstag warten soll, an dem ein passender Ort für die Schaffung einer analogen Dauerausstellung in Kiel vom Himmel fällt, oder ob man sich nicht viel eher von der mittlerweile längst aus der Zeit gefallenen Kiel-Schleswig-Konkurrenzdebatte (die selbst schon ihre Ausstellung verdiente, aber zumindest ins Museum gehört) verabschieden und sich umgekehrt diese momentane Planungs- und Umbauphase zunutze machen, um sich selbst aktiv mit seinen reichen Beständen zur Landesgeschichte in diese prominente Neugestaltung einzubringen. Klar muss bei einer solchen Lösung natürlich immer auch sein: Die betreffenden Ausstellungsgegenstände sind und bleiben erstens Leihgaben der Landesbibliothek (worauf übrigens bei deren Präsentation jeweils ausdrücklich hingewiesen werden sollte: Werbung für die Landesbibliothek und ihren Verein darf und muss sein). Und die Verhandlungen darüber, was wie warum ausgestellt werden kann, müssen zweitens auf Augenhöhe und nicht von einer eventuell hohen Gottorfer Stiftungswarte herabgeführt werden. Die Kompetenz, solche Gespräche ernsthaft und zielführend auf Augenhöhe zu realisieren, würde die Landesbibliothek durch den Beirat zum HdL, durch die von der Landesbibliothek anzustellende landesgeschichtliche Kompetenz und durch den Verein ›Historische Landeshalle‹ selbst mitbringen. Und klar ist ebenso, dass eine solche Lösung erst einmal der Gottorfer Gegenliebe bedarf. Freilich würde so endlich das Damoklesschwert über den laufenden Gottorfer Planungen beseitigt, eine moderne Ausstellung zur schleswig-holsteinischen Geschichte womöglich nur bis 1773 oder allenfalls bis 1864 umsetzen zu

³⁴ Zum Vimu siehe <http://vimu.info/om.jsp> (8.5.2023).

³⁵ Siehe zur Kritik nur den Art. ›Virtuelles »Haus der Landesgeschichte«: Kritik an Plänen‹ 2022.

³⁶ Siehe dazu den Art. ›Landesgeschichte soll im Digital-Haus erlebbar werden‹, 2022.

³⁷ Siehe dazu die folgenden Artikel(alle o. D.): ›Der Masterplan für Gottedorf‹, ›Der Erweiterungsbau – die neue Mitte der Museumssinsel‹, ›Die neuen Dauerausstellungen‹.

können. Eine solche Möglichkeit muss man sich allen Ernstes plastisch vorstellen: Die zentrale und auf Jahre hin ausgelegte Dauerausstellung zur Geschichte unseres Landes würde z.B. nur bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts reichen, als habe es danach keine Geschichte mehr im Land gegeben! Keine Grenzabstimmungen, keinen Nationalsozialismus, keinen Uwe Barschel (1944–1987) – das wäre alles doch nur unverbesserlich peinlich. Die Umsetzung eines Zusammenspiels von Landesgeschichtlicher Sammlung der Landesbibliothek und der Gottorfer Planungen könnte also hier eine neudeutsche Win-Win-Situation herbeiführen.³⁸

Eine Idee wäre also, um das Räsonnement auf den Punkt zu bringen, Thorsten Sadowsky (*1961), der seit Oktober 2022 als neuer wissenschaftlicher Vorstand die Gottorfer Geschicke lenken darf und damit immerhin schon einmal über ein Schloss als Bleibe für ein Dornröschen wie die Sammlung der Historischen Landeshalle verfügt,³⁹ zum passenden Prinzen zu machen, der dieses Sammlungs-dornröschen endlich wachküsst und zu neuem Leben erweckt, zwar nicht in Kiel – aber immerhin in Schleswig-Holstein, auf dessen Geschichte die betreffende Sammlung sich bezieht! So würden zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Man könnte die Sammlung von Kiel aus im digitalen HdL zeigen (und dass dieses »Zeigen« mehr heißt als nur fotografieren und ins Netz stellen, wurde betont) und zugleich in mehr oder minder großen Auszügen, je nach der Absprache mit Gottorf, analog in Schleswig im Landesmuseum präsentieren. Eine solche Lösung würde nebenbei bemerkt nicht ausschließen, dass man nicht doch auch in Kiel prächtige Schaustücke oder einzelne Teile der Sammlung oder gar eine Dauerausstellung zur Landes- und Regionalgeschichte präsentieren könnte, würde sich hier doch wider Erwarten einmal die Option zu einer adäquaten Unterbringung ergeben. Gerade die Teile der alten Sammlung, die sich speziell auf Kiel beziehen, kämen hierfür wunderbar in Frage! Vielleicht entscheiden die Stadtverantwortlichen wirklich in Kürze, dass sie das Kieler Schloss auf ihre Kosten umbauen und dann der Landesgeschichtlichen Sammlung als Heimstatt zu Verfügung stellen möchten – man weiß ja nie und hat schon vieles erlebt!

125 Jahre Historische Landeshalle: Ein Fazit

Aber womöglich werden im Kreis des Vereins »Historische Landeshalle« und in Abstimmung mit der Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek noch viel bessere und realistischere Lösungen als die hier kurz angedachte entwickelt. Alle Ideen, die realisierbar sind, sind gut, weil sie uns gedanklich und dann auch faktisch weiterbringen! 125 Jahre Historische Landeshalle sind jedenfalls ein gebührender Anlass, um unser Dornröschen endlich wachzuküssen, das 40 Jahre lang in Kiel schlummerte. 100 Jahre wie im Grimm'schen Märchen sollten es wahrlich nicht werden! Und die Dornenhecke ist überwindbar.

³⁸ In einem Gespräch, das am 1.12.2022 zwischen Thorsten Sadowsky und Uta Kuhl einer- und Oliver Auge und Stefan Mag-nussen andererseits in Schloss Gottorf stattfand, gab die neue Museumsleitung indes zu verstehen, dass solche älteren Ideen-spiele nunmehr zum Glück vom Tisch sind, dass vielmehr die Ausstellung zeitlich bis an die Gegenwart heranreichen soll. Siehe außerdem den Art. »Geschichte des Landes in »Gänze«« 2023.

³⁹ Meldung »Schloss Gottorf: Thorsten Sadowsky neuer Wissenschaftlicher Vorstand«, in: NDR, 31.3.2022, <https://www.ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/Gottorf-Thorsten-Sadowsky-neuer-Wissenschaftlicher-Vorstand,-schlossgottorf158.html> (9.5.2023).

Abstract

On the occasion of the 125th anniversary of the foundation of the association ›Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein e.V.‹, the article printed here presents firstly in a summarized form the association's exciting and eventful development, and discusses secondly possible strategies to awaken its central collection of state history from the Sleeping Beauty slumber in which it has remained packed in boxes and stored in depots in a fatal manner since 1982. The main aim is to break away from the fixation on Kiel as a possible site for a future permanent exhibition and to cooperate closely with the State Museum at Gottorf Castle.

Literatur

- Art. ›Das sind Doris Grondkes Ideen für das Kieler Schloss‹, in: Kieler Nachrichten (9.4.2021), <https://www.kn-online.de/lokales/kiel/das-sind-doris-grondkes-ideen-fuer-das-kieler-schloss-YWYU72XQKFT022GPC2C-CWWXGI.html> (9.5.2023).
- Art. ›Der Erweiterungsbau – die neue Mitte der Museumsinsel‹, in: schloss-gottorf.de, o.D., <https://schloss-gottorf.de/de/der-erweiterungsbau--die-neue-mitte-der-museumsinsel> (9.5.2023).
- Art. ›Der Masterplan für Gottorf‹, in: schloss-gottorf.de, o.D. <https://schloss-gottorf.de/de/der-masterplan-fuer-gottorf> (9.5.2023).
- Art. ›Die neuen Dauerausstellungen‹, in: schloss-gottorf.de, o.D., <https://schloss-gottorf.de/de/die-neuen-dauerausstellungen> (9.5.2023).
- Art. ›Geschichte des Landes in »Gänze«‹, in: geschichte-s-h.de, 10.2.2023, <https://geschichte-s-h.de/aktuelles/ge-schichte-des-landes-in-gaenze/> (9.5.2023).
- Art. ›Landesgeschichte soll im Digital-Haus erlebbar werden‹, in: Kieler Nachrichten (10.2.2022), <https://www.kn-online.de/schleswig-holstein/landesgeschichte-soll-im-digital-haus-erlebbar-werden-7U42F4S2YG-WCJ5A5OX4EW5GLSI.html> (9.5.2023).
- Art. ›Martin Lätzels‹, in: Wikipedia, o.D., https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Lätzels (8.5.2023).
- Art. ›Nordalbingien‹, in: Wikipedia, o.D., <https://de.wikipedia.org/wiki/Nordalbingien> (8.5.2023).
- Art. ›Schloss Gottorf: Thorsten Sadowsky neuer Wissenschaftlicher Vorstand‹, in: NDR, 31.3.2022, <https://www.ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/Gottorf-Thorsten-Sadowsky-neuer-Wissenschaftlicher-Vorstand-schlossgottorf158.html> (9.5.2023).
- Art. ›Virtuelles »Haus der Landesgeschichte«: Kritik an Plänen‹, in: Süddeutsche Zeitung, 10.2.2022, <https://www.sueddeutsche.de/wissen/geschichte-kiel-virtuelles-haus-der-landesgeschichte-kritik-an-plaenen-dpa-urn-newsml-dpa-com-20090101-220210-99-66828> (9.5.2023).
- Auge, Oliver: Kiel in der Geschichte. Facetten einer Stadtbiografie (Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 86), Kiel/Hamburg 2017.
- Auge, Oliver: Outreach-Aufgaben und Wissenschaftskommunikation an den Universitäten: Eine regionalhistorische Standortbestimmung im Herbst 2019, in: Landesgeschichte und public history, hg. v. Arnd Reitemeier (Landesgeschichte 3), Ostfildern 2020, S. 147–158.
- Auge, Oliver: In Grenzen unbegrenzt 2.0: Landesgeschichte im Zeitalter der Digitalisierung (Zum 60-jährigen Jubiläum des Instituts für Geschichtliche Landeskunde an der Universität Mainz e.V.), in: Rheinische Vierteljahrsschriften 86 (2022), S. 274–289.
- Auge, Oliver: Eine Grenzkampfprofessur in Kiel. Die Einrichtung des Lehrstuhls für schleswig-holsteinische Geschichte an der Kieler Universität 1924, in: Grenz-Raum-Narrative. Die deutsch-dänische Grenzregion von 1920 bis heute, hg. v. Oliver Auge, Steen Bo Frandsen, Caroline E. Weber (Kieler Schriften zur Regionalgeschichte 9), Kiel/Hamburg 2023.
- Auge, Oliver: »... vor Borniertheit und Ideologie ... bewahren« – Regionalgeschichte als wichtigste Begleiterin von Heimatgeschichte?, in: Jenseits von Ideologie und Borniertheit? Zum Verhältnis von Landesgeschichte und Heimatgeschichte, hg. v. Oliver Auge, Michael Hecht, Christian Hoffarth (19. bis 21. Jahrhundert), o. O., 2024 [im Druck].
- Bausinger, Herrmann/Köstlin, Konrad (Hg.): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur (22. Deutscher Volkskunde-Kongress in Kiel vom 16.–21. Juni 1979), Neumünster 1980.
- Betrachtungsdauer von Kunstwerken. Viel sehen geht oft vor genau sehen, in: Kulturbewahren. Forum für Bewahrung, Pflege, Sicherheit und Präsentation von Kunst und Kulturgut, 30.4.2018, <https://www.kulturbewahren.de/ausstellen/fb/a/news/betrachtungsdauer-von-kunstwerken> (9.5.2023).
- Bettelheim, Anton: Leben und Wirken des Freiherrn Rochus von Liliencron. Mit Beiträgen zur Geschichte der Allgemeinen Deutschen Biographie, Berlin 1917.

- Buhse, Karl-Heinz: Die Münzsammlungen Chr. Langes in Kiel, in: Hamburger Beiträge zur Numismatik 3 (1949), S. 118.
- Drees, Jan: Das Thaulow Museum vor 100 Jahren. Das Kunstgewerbe-Museum der Provinz Schleswig-Holstein auf dem Weg zum Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum – Das Kieler Thaulow-Museum in seiner exemplarischen Einrichtung durch Gustav Brandt (1901–1919) und seiner späteren Ergänzung durch Ernst Sauermann (1920–1947). Beiträge zur Geschichte des Hauses und seiner Sammlungen (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 66), Schleswig 2011.
- Falkenhagen, Jürgen: Museum auf Lager. Das Schicksal der Landesgeschichtlichen Sammlung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 70 (2006), S. 12–13.
- Grundmann, Günther: Lebendige Denkmalpflege: Zum Tode von Prof. Dr. Ernst Sauermann, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 50 (1956), S. 150–152.
- Hagenah, Hermann: Wilhelm Ahlmann. Das Lebensbild eines Schleswig-Holsteiners, Kiel 1930.
- Hoffmann, Georg: Die Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein in Kiel, in: Die Heimat 18,3 (1908), S. 78–83.
- Hoffmann, Georg: Die Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein in Kiel, in: Schleswig-Holsteinischer Kunstkatalog 1913, S. 36–48.
- Klaus Groth zum 200. Geburtstag. Leben, Werk und Wirkung in Dokumenten und Bildern, hg. von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Heide 2019.
- Klose, Olav: Die Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein. Zum Wiederaufbau der Landesbibliothek, in: Schleswig-Holstein 2,4 (1950), S. 22.
- Klose, Olav: Die Historische Landeshalle der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, in: Kunst in Schleswig-Holstein 2 (1952), S. 176–177.
- Klose, Olav: Kiels letztes Museum, in: Schleswig-Holstein 7,6 (1955), S. 182–184. [=Klose 1955a]
- Klose, Olaf: Volquart Pauls. * 23. Januar 1884–† 9. Mai 1954. Gedächtnisrede gehalten am 15. Januar 1955, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 79 (1955), S. 9–16. [=Klose 1955b]
- Klose, Olav: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek wieder im Kieler Schloß?, in: Zeitschrift für Bibliotheks-wesen und Bibliographie 13 (1966), S. 291–294. [=Klose 1966a]
- Klose, Olav: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek im neuen Haus, in: Schleswig-Holstein 18 (1966), S. 8–10. [=Klose 1966b]
- Klose, Olav: Die Landesgeschichtliche Sammlung – Eine Erwiderung, in: Schleswig-Holstein 21,4 (1969), S. 107.
- Klose, Olaf: Volquart Pauls, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck I, Neumünster 1970, S. 213–215 und Tf. 3 nach S. 112.
- Klose, Olav: Die Landesgeschichtliche Sammlung. Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein, in: Schleswig-Holstein 27 (1975), S. 236.
- Lagler, Wilfried: Von der Historischen Landeshalle zur Landesgeschichtlichen Sammlung: Die »Museumsfunktion« der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, in: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek. Entwicklung und Bedeutung (1895–1985), hg. v. Wilfried Lagler (Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek 6), Heide 1989, S. 108–127.
- Lange, Alfred: Wie Dornröschen im Schloß. Die Landesgeschichtliche Sammlung Schleswig-Holstein steht im Abseits, in: Kieler Nachrichten (10.5.1975).
- Lätzl, Martin: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek: Wissen teilen – Tradition erhalten – Wandel gestalten. Eine Erzählung von Tradition und Fortschritt, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 97 (2019), S. 53–57.
- Lätzl, Martin/Grund, Sonja: Die »neue« Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek als Dritter Ort: Konzeptionelle Überlegungen und Umbauplanungen, in: ABI Technik 42,4 (2022), S. 296–304, DOI: [10.1515/abitech-2022-0049](https://doi.org/10.1515/abitech-2022-0049).
- Lohmeier, Dieter/Hübner, Eckhard: Kiel, Eutin, St. Petersburg: die Verbindung zwischen dem Haus Holstein-Gottorf und dem russischen Zarenhaus im 18. Jahrhundert, Politik und Kultur; Ausstellung zum 150jährigen Bestehen der Kreisbibliothek Eutin, Kreisbibliothek Eutin, 14. Juni – 30. Okt. 1987, Landesbibliothek Kiel, 15. Nov. 1987 – 31. Jan. 1988, Heide 1987.
- Lohmeier, Dieter: Olaf Klose, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 113 (1988), S. 8–14.
- Lohmeier, Dieter: Sklaven – Zucker – Rum: Dänemark und Schleswig-Holstein im atlantischen Dreieckshandel; Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, 20. Februar bis 10. April 1994, Heide 1994.
- Lohmeier, Dieter (Hg.): Schleswig-Holstein. Geschichte und Kultur im Spiegel der Landesbibliothek, Heide 1995.
- Lohmeier, Dieter (Hg.): Die Landesgeschichtliche Sammlung in Kiel. Anspruch und Perspektiven, in: Nordelbingen 67 (1998), S. 245–250.
- Lohmeier, Dieter: Die Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein, in: Landesweit. Neuerwerbungen der Landesgeschichtlichen Sammlung aus 25 Jahren, hg. von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Ausstellungskatalog zusammengestellt von Jens Ahlers, Hans-Günther Andresen, Dieter Lohmeier und Bärbel Manitz, Kiel 2009, S. 11–33.
- Martini, Mario: Transparenz, Partizipation und Kollaboration als Leitbilder einer digitalen Zeitenwende, in: Transparenz, Partizipation, Kollaboration. Die digitale Verwaltung neu denken, hg. v. Hermann Hill, Mario Martini und Edgar Wagner (Verwaltungsressourcen und Verwaltungsstrukturen 27), Baden-Baden 2014, S. 9–16.
- North, Michael: Die Medaillen der Brandenburg-Preußischen Sammlung Christian Lange, Bd. 1: Von den Anfängen bis 1713 (Numismatische Abhandlungen 1), Kiel 1986.
- Ostwald, Jürgen (Hg.): Wilhelm Ahlmann 1817–1910. Ein Schleswig-Holsteiner aus Nordschleswig, Apenrade 1998.
- Pauls, Volquart: 25 Jahre »Historische Landeshalle« in Kiel. 24. Februar 1897 bis 24. Februar 1922, in: Kieler Neueste Nachrichten 47 (24.2.1922), S. 5.

- Pauls, Volquart: Zur Neueröffnung der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein im Kieler Schloß, in: Kieler Neueste Nachrichten 243 (15.10.1932), S. 5.
- Pauls, Volquart: Ziele und Aufgaben der Historischen Landeshalle und ihre Beziehungen zu den Heimatmuseen. Vortrag, 14.5.1933, Auszug, in: Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Heimatmuseen in Schleswig-Holstein und im Kreise Herzogtum Lauenburg am 13./14.5.1933 zu Kiel, in Holst's Hotel. Tagungsbericht, S. 10-11.
- Rackwitz, Martin: 125 von Archiv bis Zukunft. 125 Jahre Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek in 125 Stichworten, hg. von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Kiel/Hamburg 2020.
- Radunz, Karl: Ein Wort für die ›Landesbibliothek‹ und die ›Historische Landeshalle‹, in: Die Heimat 57 (1950), S. 94.
- Richter, Justus: Christian Lange (1845–1914). Einem verdienstvollen schleswig-holsteinischen Numismatiker zum hundertjährigen Bestehen seines Sammlungskatalogs, in: Münzenrevue 44,10 (2012), S. 157–163.
- Richter, Justus: Christian Lange (1845–1914) und seine Sammlung schleswig-holsteinischer Münzen und Medaillen, in: Münzen – Banknoten – Notgeld – Medaillen. Schätzung aus dem Münzkabinett der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, red. bearb. v. Jens Ahlers, Begleitband zur Ausstellung ›Papier – Not – Geld – Medaillen‹. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, 1. September–27. Oktober 2013, Kiel 2013, S. 7–26.
- Rieckenberg, Hans Jürgen: Rochus, Freiherr von Liliencron, in: Neue Deutsche Biographie 14, Berlin 1985, S. 553–556.
- Rothert, Hans F.: Die Anfänge der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, in: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek. Berichte und Beiträge, Kiel 1973, S. 6–14.
- Scharff, Alexander: Ahlmann, Wilhelm Hans. In: Neue Deutsche Biographie 1, Berlin 1953, S. 111–112.
- Scheck, Thomas: Sauermann, Ernst, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck X, Neumünster 1994, S. 330–336.
- Schlepps, Irmgard: Die Landesgeschichtliche Sammlung, in: Schleswig-Holstein 24 (1972), S. 149.
- Schlepps, Irmgard: Historische Ausstellung und Historische Landeshalle 1896/97, in: Die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek. Berichte und Beiträge, Kiel 1978, S. 33–40.
- Schlepps, Irmgard: Zur Landesgeschichtlichen Sammlung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 8 (1980), S. 13–20.
- Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek (Hg.): Landesweit. Neuerwerbungen der Landesgeschichtlichen Sammlung aus 25 Jahren. Ausstellungskatalog zusammengestellt von Jens Ahlers, Hans-Günther Andresen, Dieter Lohmeier und Bärbel Manitz, Kiel 2009.
- Schunck, Thomas: Kulturministerin Karin Prien: »Die neue Landesbibliothek mit dem Zentrum für Digitalisierung und Kultur ist ein innovativer Ort für Schleswig-Holstein«, in: schleswig-holstein.de, 22.5.2019, https://schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/III/Presse/PI/2019/Mai_2019/III_Landesbibliothek.html (9.5.2023).
- Thomas, David/Fowler, Simon: Silence of the Archive, London 2017.
- Wulf, Peter: Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek – wo hin? in: Mitteilungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 98 (2020), S. 52–53.

Autor

Prof. Dr. Oliver Auge

Direktor der Abteilung für Regionalgeschichte mit Schwerpunkt Schleswig-Holstein in Mittelalter und früher Neuzeit an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

E-Mail: oauge@email.uni-kiel.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

OLAF IRENKÄUSER

Schleswig-Holsteinische Literatur 2022

Dieser Aufsatz stellt mehr als dreißig Werke der schöngeistigen Literatur Schleswig-Holsteins, die im Jahr 2022 in deutschsprachigen Verlagen erschienen sind, in Kurzrezensionen vor. Die Übersicht ist so vollständig wie möglich.

Schleswig-Holsteinische Literatur wird heute in der Regel so verstanden, dass Autor*innen in Schleswig-Holstein geboren wurden oder lange gelebt oder gewirkt haben oder dass ihre Werke im Land wirken. Der Verfasser richtet sich dabei vor allem nach der Bedeutung der Personen oder des Werks für das literarische Leben in Schleswig-Holstein. Der Aufsatz ist gedacht als ein Überblick über die Literaturlandschaft Schleswig-Holsteins und ihre Verankerung im deutschsprachigen Literaturbetrieb, er konzentriert sich auf Publikationen in renommierten Verlagen mit einer eigenen, nennenswerten Öffentlichkeitsarbeit. Aufnahme finden die Gattungen und Untergruppen Prosa, Lyrik, Drama, Kinder- und Jugendbuch, Anthologien sowie nach Möglichkeit Friesische und Plattdeutsche Literatur. Der Schwerpunkt liegt naturgemäß auf Werken von Autor*innen des 21. Jahrhunderts sowie auf Werkausgaben oder Editionen von *modernen Klassikern* aus dem 20. Jahrhundert. Nachauflagen von *klassischen* Autor*innen aus früherer Zeit werden ggf. gesondert aufgeführt. Kriminalromane werden in diesem Jahr noch gar nicht, später nicht volumnäßig in den Überblick aufgenommen – nicht aus Dünkel gegenüber dem Genre, sondern weil die schiere Menge der jährlich erscheinenden Werke die anderen Bücher beiseitedrängen würde – und weil eine durchgängige Lektüre in diesem Rahmen schlicht nicht zu bewältigen wäre. In den kommenden Jahren ist die Behandlung von besonders zu beachtenden Kriminalromanen geplant. Die Literaturlandschaft im Norden ist sehr lebendig und wie überall vom Self-Publishing beeinflusst. Die Werke aus diesem Bereich werden aufgenommen, wenn die Namen der Autor*innen auch über diese Kreise hinaus bekannt sind oder aus der Nische heraus eine überregionale Rezeption des Werks stattgefunden hat.

Die Literatur Schleswig-Holsteins ist alles andere als eine Einheit. Weder in der Geschichte, wie immer wieder verschobene Grenzen oder (Selbst-)Wahrnehmungen andeuten, noch in der Gegenwart, wenn Autor*innen häufiger als früher ihren Wohnsitz wechseln, entweder aus dem Land hinaus (etwa Dirk von Petersdorff, Rocko Schamoni), mit temporärem Wohnsitz (Henning Ahrens, Marcel Beyer) oder (wieder) ins Land hinein (Christopher Ecker, Dörte Hansen). Diese Annahme gilt für die heute Lebenden ebenso wie für die Verstorbenen (James Krüss, Detlev von Liliencron, Siegfried Lenz – von Heinrich und Thomas Mann ganz zu schweigen). Das Feld *Literatur Schleswig-Holsteins* oder *schleswig-holsteinische Literatur* soll daher bewusst offen gehalten werden. Wir wollen es hier mit Leben und Werk Theodor Storms halten, der seine Heimat erst verlassen musste, um als Schriftsteller über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu werden. Auf der anderen Seite haben

viele Schriftsteller in Schleswig-Holstein eine (zweite) Heimat gefunden oder sich regelmäßig hier aufgehalten, wie Siegfried Lenz, Günter Grass oder Jurek Becker. Natürlich entstehen auch heute in Schleswig-Holstein literarische Werke von großer Reichweite, genauso wie zahlreichen jungen Talenten der Eintritt in die Welt der Literatur gelingt.

Die bibliographischen Angaben basieren auf den Nationalbibliographien und – so weit wie möglich – auf den Büchern selbst. Obwohl Vollständigkeit intendiert ist, wird es immer wieder Bücher geben – vor allem aus kleineren Verlagen –, die verspätet wahrgenommen werden. Im Idealfall werden diese im Folgejahr behandelt. Es handelt sich bei diesem Überblick keinesfalls um gründliche Rezensionen, sondern um überblicksartige Kurzbesprechungen mit Inhaltsangabe, Einordnung in Leben und Werk der Autor*innen und weiterführenden Informationen. Nur in seltenen Fällen soll das Werk bewertet werden. Das ist nicht Aufgabe dieser Rubrik, sondern der Literaturkritik. Der intendierte Überblick zwingt zur Kürze der Besprechung, was Vor- und Nachteil zugleich ist: Nachteilig die Beschränkung auf wesentliche Informationen zum Werk, vorteilhaft hoffentlich der jährliche Überblick über die Breite der Literaturlandschaft Schleswig-Holsteins – für Fachleute wie für interessierte Leser*innen.

Prosa, Lyrik, Drama

Der Verfasser dieser Zeilen hält das Jahr 2022 für besonders erfolgreich für die Literatur Schleswig-Holsteins. Das hängt mit zwei grandiosen Bestseller-Erfolgen ebenso zusammen wie mit viel beachteten zweiten Romanen und einigen kleineren und größeren Entwicklungsschritten von schleswig-holsteinischen Autor*innen – und einer besonderen editorischen und verlegerischen Großtat.

Im Herbst 2022 erhielt Dörte Hansen (*1964 in Husum) den Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein. Fast zeitgleich erschien ihr neuer Roman, auf den die Leser*innen lange gewartet hatten: *Zur See*. Man war gespannt, was sie auf ihre Erfolgsromane *Altes Land* (2015) und *Mittagsstunde* (2018) folgen lassen würde. Im Zentrum des neuen Romans steht die Geschichte der Familie Sander, die seit rund 300 Jahren auf einer (ungenannten) Nordseeinsel lebt. Vor dieser Folie entwickelt sich, im Zuge des dynamisch zunehmenden Fremdenverkehrs, eine Geschichte nach der anderen. Nicht alle gehen glücklich aus. Dörte Hansen protokolliert unerbittlich Enttäuschungen, sieht hinter alle Fassaden. Dass sich am Ende ein Mitglied der Sander-Familie opfert, ist mehr als nur eine Schimmelreiter-Reminiszenz.

Der Roman *Das gekaufte Leben* von Tobias Sommer (*1978 in Bad Segeberg) zeigt eine Weiterentwicklung des Autors. Seine ersten drei Bücher veröffentlichte der Wiener Septime Verlag (2011, 2012, 2015), durchaus mit Erfolg: 2013 erhielt er den Förderpreis für Literatur der Hansestadt Hamburg, 2014 wurde er für den Ingeborg Bachmann-Wettbewerb nominiert und 2020 erhielt er ein Stipendium des Kultusministerium Schleswig-Holstein im Künstlerhaus Eckernförde. Für dieses Buch wurde er von einer Hamburger Literaturagentur vertreten, die den Roman an den seit einiger Zeit sehr erfolgreich geführten Münchner dtv Verlag vermittelt hat. Der Held dieses Romans, Clemens Freitag, ersteigert mit dem letzten Rest seines Geldes in einer fast ausweglosen persönlichen Situation das gesamte Leben eines anderen Menschen, von Götz Dammwald aus einem fiktiven ostdeutschen Provinzdörfchen mit Namen Zaun. Zum neuen Leben gehören Haus, Auto, Job, Hobby, Nachbarn, sogar fast die Freundin – aber auch alle dunklen Geheimnisse. Sein neuer Arbeitgeber ist

eine Firma namens Jagen24 – man darf sich hier an seinen letzten Roman *Jagen 135* erinnert fühlen und nach Querverweisen suchen. Ein interessanter, unaufgeregter Roman mit einer guten Idee, einer ruhigen Sprache, und so vielen Geheimnissen wie der See, an dem der Held angelt, tief ist.

Der Roman *Die Nacht unterm Schnee* ist der dritte Teil einer Trilogie von Ralf Rothmann (*1953 in Schleswig), die während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Schleswig-Holstein spielt. Der Autor wuchs auf Gut Fahrenstedt bei Böklund auf, seine Eltern waren dort als Melker tätig, bis die Familie 1958 ins Ruhrgebiet zog. Landschaft und Menschen Schleswig-Holsteins spielen im Werk Rothmanns eine große Rolle: schon im Erzählband *Ein Winter unter Hirschen* (2001), zuletzt auch im Erzählband *Hotel der Schlaflosen* (2020). In *Die Nacht unterm Schnee* heiratet die in Kiel als Hilfskellnerin arbeitende Helden Elisabeth Isbahner einen Melker aus Missunde und zieht nach Angeln. Das Leben dort auf dem Bauernhof ist hart und entbehrungsreich – auch emotional. Trotzdem kommen Kinder auf die Welt – die für Elisabeth vor allem durch das Lesen erträglich wird. Der Zweite Weltkrieg spielt in Rothmanns Werk eine große Rolle, und wer dieses Buch liest, erfährt wieder einmal, dass der Krieg Biografien des Leids und der lebenslangen Versehrtheit produziert. Elisabeth ist auf ihrer Flucht aus Westpreußen vergewaltigt worden. Rothmann nimmt hier und andernorts vielfach Bezug zu seinem bisherigen Werk. Auch Wolf Urban, in dem vielleicht der Autor sich selbst sieht, ist in diesem Roman wieder mit dabei: »Wolf, zu dem ich seit dem ersten Buch in Kontakt geblieben war...« (S. 11). Immerhin weist die Literatur kleinere Wege aus dem Unglück wie: »Bislang war in meinem Leben kaum etwas oder jemand menschenfreundlicher gewesen als die Bücher. Schließlich gibt es nur wenige, die nicht aus Liebe geschrieben werden« (S. 286).

Ebenfalls eine Trilogie hat der von Helgoland stammende Autor Reimer Boy Eilers (*1948 in Wedel) entworfen. Der erste Band der hier behandelten Magellan-Trilogie *Mit Magellan. Band 1: Die Ausfahrt. Vom Heiligen Eiland nach Sevilla* hat einen Vorläufer aus dem Jahr 2019: *Das Helgoland, der Höllensturz oder Wie Esquimeaux das Glück auf der Roten Klippe findet, obwohl die Dreizehenmöwen hier mit Rosinen gegessen werden. Roman und Moritat von der mittelalterlichen Insel*. Bereits hier wurden der Hauptheld, der junge Fischer Pay Edlefsen, und sein Freund John Quivitoy McLeod eingeführt. Beide erleben in dem neuen Band mit Magellan einige Abenteuer. Bis dahin allerdings ist es ein weiter Weg: Der Autor nimmt seine Leser*innen mit auf eine ganz und gar ausufernde Reise von der Elbe über Amsterdam nach Sevilla. Dabei mischt er fröhlich Erzählperspektiven, Gattungen, Zeiten, wie ihm die Laune seines Hundes Nimmersatt gerade eingibt. Er ist stolz auf sein Friesentum (»... und ich war größer als der Ritter Pigafetta, denn ich war ein Fries«, S. 29), er hat eine Liebste auf Helgoland, der er ab und zu wahnsinnig lange Briefe schreibt, als könnten die Helgoländer des frühen 16. Jahrhunderts schon blendend lesen (»Meine liebe Jungfer Perke, ich habe versprochen, dich nicht mit Fußnoten zu beschweren (obwohl ich's mittlerweile könnte), und zwar schietegal, was ich dir im Einzelnen auch zu berichten habe«, S. 255), und er erzählt vom Tode Magellans auf den Philippinen, der doch erst viel später kommen kann. Den Leser dürfen auch moderne Worte wie »Flugblattamateur« (S. 76), »Die Welt ist ein Dorf« (S. 80) oder »Das sind müßige Gedanken ex post« (S. 307) nicht stören, sondern er sollte das erzählerische Talent dieses Autors schätzen. Dann wird es ein großer Lesegenuss. Denn im Vorspann kündigt der Erzähler seiner lieben Peerke an: »Du bestehst weiterhin darauf, dass ich übertreibe?« (S. 41).

Einen ersten, viel beachteten Roman hat Ulrike Dotzer (*1961 in Kiel) mit *Goldener Boden* verfasst. Die langjährige Journalistin führt in ihrem Debüt vier Generationen zusammen – der junge Friseur Georg Hirsch wandert 1896 von Pommern nach New York aus und macht in Manhattan sein Glück, seine in Europa gebliebene Tochter flieht 1945 vor den Russen aus Stolp nach Kiel und eröffnet in Gaarden einen Friseursalon. Zunächst fühlt ihre Familie sich nicht wohl in Kiel, »Es ist

eine unwirtliche, zugige Stadt, dieses Kiel« (S. 509), aber sie richten sich ein, eröffnen bald mehrere Salons in Kiel, die Kinder gehen auf örtliche Schulen und beginnen die ersten Liebeleien. Die Historikerin bzw. Journalistin merkt man der Autorin an, etwa wenn sie Statistiken über Flüchtlinge in die Handlung einflicht. Der Roman hat ein paar Fußnoten, es gibt sogar einen »Bildungsbeauftragten«. »Ein Familienepos zwischen New York, Pommern und Kiel«, titelten die *Kieler Nachrichten* zur Präsentation im Literaturhaus.

Ganz im Hier und Jetzt ist das Buch #*Kleingedrucktes* von Selina Seemann (*1993 in Flensburg) verortet: Seemann, aufgewachsen in Süderhackstedt, zählt zu den bekanntesten Spoken Word Performern Schleswig-Holsteins, wenn nicht der Bundesrepublik. Ihre Slam-Texte sind in wichtigen Anthologien vertreten, ihre Auftritte sind live und online (z.B. Youtube, NDR.de, u.a.) ein Erlebnis. Ihre Texte spiegeln die Welt der Dreißigjährigen wider. Sie ist bestens vernetzt in Literatur-Gruppen wie *Assemble Art* oder *Irgendwas mit Möwen*, ihre Auftritte auch im Rahmen des vom Literaturhaus Schleswig-Holstein organisierten Literatursommers 2021 waren sehr erfolgreich. Ihr zweites Buch versammelt Tweets, zum Teil an sie selbst, angeordnet nach Tageszeiten. So entsteht ein fiktiver Tag einer nachdenklichen Twitterin. Eine neue Generation.

Noch mehr im Hier und Jetzt ist der Roman *Automaton* von Berit Glanz (*1982 in Preetz) ange siedelt. Die Autorin war 2019 mit ihrem Debütoman *Pixeltänzer* hervorgetreten, für den sie 2020 den Hebbel-Preis erhielt. *Automaton* spielt im Milieu der prekär beschäftigten Digitalarbeiter und thematisiert die Risiken und auch Möglichkeiten der digitalen Welt. Risiken insofern, als die Menschen und ihre Arbeit durch die Digitalität radikal-individualisiert, überwacht, entmenschlicht und ausgebeutet werden, und Möglichkeiten insofern, als diese Menschen, indem sie sich (partiell) zusammenschließen, einen kleinen Kriminalfall über Webcams im weit entfernten Kalifornien lösen – und der Welt auf diese Weise ein wenig Menschlichkeit zurückgeben können. Ein interessanter Roman über das Verhältnis von digitalem und analogem Leben, und was das mit Menschen macht.

Ein namenloser Autor will sich mit Adolf Hitler beschäftigen. Feridun Zaimoglu (*1964 in Bolu) wagt sich an ein großes Sujet. Die Gefahr, dieses Thema nicht beherrschen zu können, sieht der Erzähler-Autor von Anfang an. Dies ist ein Künstlerroman, alles andere als ein gemütliches Buch. Die Leser*innen beobachten, wie der Autor (die Romanfigur) sich in den Strudel der Recherche hineinziehen lässt, von Bayreuth bis zum Obersalzberg, von Dachau bis München, am Ende bis Hamburg. Er spricht mit Menschen, er liest wahnsinnig viele Bücher zum Thema, er beobachtet die Menschen in seiner Umgebung. Der Autor reflektiert seine Aufgabe ständig (»Was ist zulässig? Muss der Autor den Mann Hitler exakt nach dem historischen Vorbild zeichnen?«, S. 49; »Mit dem Verstand will der Autor erkennen, ist das ein Fehler?«, S. 95). Der Roman endet damit, dass der Autor weiterreist, der Roman jedoch ungeschrieben bleibt. Der namenlose Erzähler-Autor im Buch scheitert mit seinem Romanvorhaben an der *Bewältigung*, der Roman des Autors Feridun Zaimoglu über das Beobachten eines Autors bei seiner schwierigen Arbeit hingegen muss als gelungen betrachtet werden.

Nach seinem großen Erfolg *Fahlmann* (2012) und dem letzten, humoristischeren Roman *Herr Oluf in Hunsum* (2021) legt der Kieler Autor Christopher Ecker (*1967 in Dudweiler) mit *Die beste Hummelgeschichte der Welt und andere Geschichten* 2022 eine Sammlung voller schräger Tier-Personen vor. Das Buch entzieht sich einer genauen Gattungszuschreibung, es könnte auch als Jugendbuch gelesen werden. Ecker geht es in seinen Erzählungen, so auch in der Titelgeschichte *Die beste Hummelgeschichte der Welt*, um die Literatur selbst und um ihr Verhältnis zur Wirklichkeit. Der Kieler (Jugendbuch-) Illustrator Jens Rassmus hat passende, putzige Illustrationen zu dem kleinen, fröhlichen Band beigesteuert.

Bevor er mit dem Bücherschreiben begonnen hat, war Janne Mommsen (Pseudonym des Autors Volkmar Nebe, *1960 in Kiel) Musiker, musikalischer Leiter, Hörspielautor und Drehbuchschreiber für das Fernsehen. Er hat zahlreiche erfolgreiche Bücher veröffentlicht, bevor er 2021 eine neue Reihe um *Das kleine Friesencafé* begann. Der zweite Band *Ein Fest im kleinen Friesencafé* setzt die Erzählung von der Neu-Führerin Julia und von dem jungen Oldsumer Bürgermeister Finn-Ole fort. Dieses Mal soll Julia ein Fest im »kleinen Friesencafé« ausrichten – was natürlich mit einigen Komplikationen einher geht, die allerdings, ebenso natürlich, am Ende durch Sympathie und den guten Willen der Insulaner aufgelöst werden. Eine Beziehung wird gerettet, eine Liebe entsteht, und das Café kann weiter existieren. Bis mindestens zum nächsten Band.

Die aus Kappeln an der Schlei stammende Autorin Anne Müller (*1963 in Flensburg) ist bisher durch zwei Erinnerungsromane an ihre Jugend an der Schlei bekannt geworden. Mit *Das Lied des Himmels und der Meere* legt sie ihren ersten historischen Roman vor. Ihre Heldenin Emma wandert wegen einer nicht gewollten Heirat 1872 von Schleswig über Panama nach Kalifornien aus, in einen Landstrich, der geprägt ist vom Goldrausch und von goldenen Aufbaujahren. Sie heiratet den dänisch-stämmigen Unternehmer Lars Jensen und lernt dessen ebenfalls dänisch-stämmigen Freund, den Schiffsbauer Hans Henriksen, kennen – was der Autorin Gelegenheit gibt, sich an mehreren Stellen über die deutsch-dänische Feindschaft in ihrer schleswigschen Heimat auszulassen. Teil des Romanpersonals sind auch Emmas Schwester Bertha, welcher die Rolle der vertrauten heimischen Briefpartnerin zugeschrieben ist – und deren Tochter, ebenfalls mit Namen Emma, die sie nach Berthas Tod und Beerdigung von Schleswig aus mit nach Kalifornien nimmt.

Das nächste vorgestellte Werk ist explizit ein »Haltungsroman«. Es wird allerdings nicht eine einzige Haltung vorgestellt, sondern gleich zwei. Zwei Autor*innen, zwei Held*innen, zwei Welten. Juli Zeh (*1974 in Bonn) und Simon Urban (*1985 in Hagen) haben gemeinsam den Roman *Zwischen Welten* verfasst, der Symptomatisches thematisiert – Symptomatisches für die Gesellschaft, für Stadt vs. Land, für Klima-, Rassismus- oder Genderfragen. Der Roman wählt die seltene Brief-Form, genauer gesagt in E-Mails, WhatsApp, Telegram oder anderen digitalen Formaten. Der Roman will viel zeigen und erzählt wenig. Da beide Protagonist*innen dem gleichen Milieu entstammen, bleibt am Ende wenig Erkenntnis für Leser*innen, die nicht in diesem Milieu verkehren. Kleinere Ärgerlichkeiten überraschen. Ein Beispiel: Die HVV-Fähren aus der Hamburger Innenstadt enden nicht in Övelgönne, sondern setzen über die Elbe nach Finkenwerder, und man kann sehr wohl die S-Bahn nach Blankenese nehmen, wenn man dorthin möchte. Dann aber würde der Vorwurf »Vermutlich wollen die Reichen nicht, dass der Pöbel sie auf direktem Weg ansteuern kann« (S. 397) nicht funktionieren. In einer der letzten Mails der Heldenin steht: »Stefan, lass uns einen Pakt schmieden. [...] Niemand ist an irgend etwas schuld. Wir haben versucht, unsere Ziele zu verfolgen, unseren Prinzipien treu zu bleiben, und wir sind vielleicht gescheitert« (S. 392). Am Ende ist die Haltung der beiden Figuren im Prinzip sogar identisch, nur die individuellen Schlüsse darüber, wie man leben sollte, unterscheiden sich.

Neue Gedichte geschrieben hat Doris Runge (*1943 in Carlow). Das Cover schmückt eine große Welle, und auch im Inneren spielt das Meer, wie häufig bei ihr, eine große Rolle. Z.B. gab es in ihrem Band *Liedschatten* (1981) bereits ein Gedicht mit dem Titel »Küste«, und im neuen Band ist ein Gedicht »Küstenwind« betitelt. Aber die Ausrichtung der Lyrik hat sich verändert. Die »Küste« von vor vierzig Jahren ist noch ganz kurz, ökologisch geprägt – der neue »Küstenwind« hingegen ist länger, allgemeiner, auch durch Worte wie »alles« oder »mit seiner alten Band« erhält er einen gänzlich anderen Sound. Die Rubrik »das bild vom see« zeigt Doris Runge mit tiefer Verbundenheit zum beschaulichen, mitunter zauberhaften Schaalsee, an dessen Osten sie aufgewachsen ist und in dessen

Westen sie heute lebt. Ein Gedicht trägt den Titel »am geteilten wasser«. Natürlich ist das Wasser für die Lyrikerin mehr als eine politische Konstruktion, »es antwortet nicht«. Runge schaut, horcht, hofft.

Dem Musiker und Schriftsteller Max Richard Leßmann (*1991 in Paderborn) ist schier Unglaubliches gelungen: Nachdem er drei Jahre lang jeden Tag ein Gedicht auf Instagram veröffentlicht hatte, erschien der Band *Liebe in Zeiten der Follower* und gelangte praktisch sofort auf die SPIEGEL-Bestsellerliste. Der Titel zitiert Gabriel García Márquez' Weltbestseller *Liebe in Zeiten der Cholera* und erweitert ihn um eine gegenwärtige Komponente. Der Band versammelt 150 Gedichte – zumindest, wenn man das als Gedicht bezeichnen will, was der Dichter so nennt. Die Gedichte von Leßmann, der in Kiel und Husum aufwuchs, ähneln eher Weisheiten von Abreißkalendern, insofern passen sie gut zur Gattung Social Media. Ein Test im privaten jugendlichen Umfeld des Verfassers endete mit dem Urteil »toll« und einem Impulskauf im örtlichen Buchhandel. Das ist doch schon mal etwas! Leßmann trifft wohl den Nerv unserer schnelllebigen, von sozialen Netzwerken geprägten Zeit. Kleine Textprobe: »In Husum fängt der Himmel an/Der Wind und auch das Meer/Und jede Möve auf der Welt/Kommt bestimmt hierher.«

Der in Kiel lebende Stephan Turowski (*1972 in Bremen) publiziert mit *Das Leuchten der Lettern* einen weiteren Band in seinem ganz eigenen Sound. Nach *Und jetzt bist du nackt* (2006) und *Glückwunsch zur Wunde* (2010) kommen jetzt Geschichten in Gedichtform daher, die meist harmlos anfangen, mit jedem Wort und jeder Zeile aber ins Groteske umschlagen können. Hinter den »Lettern« scheint insgesamt eine große Menschlichkeit durch.

Vielen schleswig-holsteinischen Literaten ist Fritz Bremer (*1954 in Lübbeke) gut bekannt. Zum Studium nach Kiel gekommen, war er 1974 einer der Mitbegründer der Literarischen Werkstatt Kiel. Die Gruppe organisierte Veranstaltungen und verlegte Texte. Bremer arbeitete im sozialpsychiatrischen Bereich und versuchte, den therapeutischen Bereich mit dem literarischen zu verbinden. Dazu diente auch der Verein Die Brücke, aus dem heraus die Zeitschrift *Brücken-Schlag* gegründet wurde. Hier wurden Gedichte veröffentlicht, und auch Fritz Bremers Beschäftigung mit dem Dichter Jakob van Hoddis wurde bereits im ersten Heft ersichtlich. Schon im zweiten Heft konnten Texte vom damals sehr bekannten Werner Lansburgh, Uwe Herms und Wolfdietrich Schnurre publiziert werden. Bremers Buch *Das Ungewisse ist das Konkrete* versammelt »Gedichte und andere Texte«. Zu den ersten zählen »Gedichte 2016-2020«, zu den letzteren »Traumwandlungen«. Ein Kapitel trägt den Titel »besondere Daseinsweise. Anerkennung«, das erste Gedicht heißt »jubiliert Sofia«, ein Name, der häufiger vorkommt, und der auch einer der Namen in der Widmung ist. Es handelt sich also vermutlich um ein sehr persönliches Buch, das gleichzeitig über das Persönliche weit hinausweist.

Erstmals im Jahr 1898 erschien in Jena der Roman *Elfe* von Friedrich Jacobsen (*1853 in Emmelsbüll, gest. 1919 in Flensburg). Der Autor war in Weimar, Schwarzburg-Sonderhausen und Erfurt als Richter tätig, bevor er ab 1903 Landgerichtsdirektor in Flensburg wurde. Seine Bücher sind ganz im Stil der Kaiserzeit geschrieben und wurden viel gelesen. Im Zentrum der Handlung von *Elfe* steht die Lebensgeschichte dreier Menschen aus der friesischen Marsch, deren Namen für einige Grundprinzipien ihres Lebens stehen: Friedrich ist der Erzähler, der vierte in dem Bunde, und als Sohn des Dorfgeistlichen symbolisiert er das Vermittelnde zwischen den dreien. Da ist zunächst Hiskias, der aus dem Armenhaus stammt und durch seinen jüdischen Vornamen ein zweites Mal stigmatisiert ist, der es zwar zu einem Wohlstand bringt, aber insgesamt doch aus der Gesellschaft ausgeschlossen bleibt. Auf der anderen Seite ist Jakob, der später als Kapitän am oberen Ende der sozialen Leiter steht und Elfe, die dritte im Bunde, heiraten wird. Die drei können ihre soziale Herkunft auch später in Kiel nicht ablegen und bleiben ihren sozialen Milieus verhaftet. *Elfe* ist ein spätnaturalistischer Roman,

auch wenn er insgesamt nicht die typische soziale Kraft dieser literarischen Richtung entfalten kann. Neu herausgegeben wurde das Werk jetzt als Bd. 18 in der von Arno Bammé und Thomas Steensen edierten Reihe *Nordfriesland im Roman*.

Als Band 17 derselben Reihe erschien, ebenfalls im Jahr 2022, *Inseln im Winde* von Max Geißler (*Großenhain/Sachsen, gest. 1945 in Capri/Kampanien). Der Roman erschien zum ersten Mal 1903, zunächst unter dem Titel *Jochen Klähn*, ab 1907 dann in zahlreichen Auflagen unter dem heute bekannten. Geißler hatte diesen Hallig-Roman geschrieben, ohne die Orte aus eigener Anschaugung zu kennen, und reiste erst nach der Fertigstellung nach Nordfriesland. Ihn trieb, so schrieb sein Biograf Frank Scheffler, »ein Streben nach Wirklichkeitstreue«, wie es beispielsweise wohl auch einen Hermann Löns antrieb. Wie dieser und viele andere Schriftsteller war auch Geißler antimodernistisch eingestellt und sympathisierte früh mit dem Nationalsozialismus – ohne letzte Schritte wie Parteizugehörigkeit oder bedingungslosen Einsatz für die Ideologie zu vollziehen. Der Roman handelt von dem grundlegenden Konflikt zwischen Einzelнем und Gemeinschaft, zwischen Fortschritt und Festhalten am Gewohnten, auch dies ein durchaus üblicher Topos dieser Zeit (vgl. u.a. Iven Kruse, *Der dritte Bismarck*). Ein kleines, hilfreiches Glossar und ein überaus informatives Nachwort der beiden Herausgeber Arno Bammé und Thomas Steensen – nebst Fotografien aus der Zeit bzw. von Steensen sowie Grafiken – ergänzen die Edition.

Weit gereist ist nicht nur der Autor Matthias Göritz (*1969 in Elmshorn), sondern auch die Helden seines neuesten Romans *Die Sprache der Sonne*. Die junge Amerikanerin Lee verlässt Berlin, nachdem sie sich von ihrem türkisch-stämmigen Freund getrennt hat, und reist nach Istanbul, der Heimat ihrer Großmutter. Lee entdeckt Istanbul, lernt dabei aber vor allem den 116 Jahre alten Georg Naumann kennen, seinerzeit Geliebter ihrer Großmutter. Dann kommt noch Kemal Atatürks Sonnensprachtheorie von 1935 ins Spiel – Matthias Göritz hantiert virtuos mit Geschichte und Gegenwart, mit Orient und Okzident, mit verschiedenen Sprachen wie kulturellen Sphären.

»Heinz ist tot.« So lautet der erste Satz des neuen Romans der Elmshorner Autorin Maiken Brathe (*1970 in Hamburg), *Klaus muss raus*. Edith, die Witwe, die – so stellt sich im Verlauf des Romans heraus – gar nicht so unschuldig ist am Tod ihres Mannes, genießt die neue Freiheit. Wäre da nicht ihr 40-jähriger Sohn Klaus, der immer noch zuhause wohnt. Dieser hat beachtliche Bleibe-Qualitäten. Gemeinsam mit ihrer neuen Freundin Kim heckt sie einen Plan aus, wie ihr Sohn aus dem Haus geworfen werden soll. Ein interessanter Roman zum Thema Selbstfindung und Empowerment, flott und fröhlich geschrieben.

Karen Duve (*1961 in Hamburg) lebte in den Zweitausendnuller Jahren rund zehn Jahre lang in Brunsbüttel. Seitdem gilt sie auch als schleswig-holsteinische Schriftstellerin. 2007 erschien ein Heft zu ihr in der Reihe *Littera borealis*. In jenem Heft finden sich nun gerade zwei Fotos von Karen Duve hoch zu Ross, auf einem Schimmel. Zwei Schimmel sind es auch, die das Cover ihres neuen Romans *Sisi* schmücken, und zwar sind dies Flick und Flock, zwei Zirkuspferde der Kaiserin Elisabeth. *Sisi* handelt dann auch von dieser legendären österreichischen Kaiserin, deren Leben Duve bis ins Detail recherchiert. Roman sehnsvoll, mutig und auch ambivalent nachzeichnet. Duve hat einen Kaiserinnenroman verfasst, der alles in allem auch ein Reiterinnenroman ist. Aufmerksame schleswig-holsteinische Leser*innen konnten das ahnen.

Im Mai 1983 zog die Dichterin Sarah Kirsch (*1935, gest. 2013), auf Hinweis von Günter Kunert (damals Kaisbostel), mit Lebensgefährten und Sohn nach Tielenhemme in Dithmarschen. Sie bezog das dortige alte Schulhaus am Deich. In dieser Abgeschiedenheit konnte sie gut leben. Dabei schrieb sie regelmäßig Tagebuch, so auch das hier behandelte, erstmals edierte *Ich will nicht mehr höflich*

sein. *Tagebuch aus der Wendezeit. 31. August 1989 bis 18. März 1990.* Als sich 1989 die innerdeutsche Mauer öffnete, vertraute sie ihrem Tagebuch Gedanken zu dieser bewegenden politischen Entwicklung an. Ihr war wohl mit der Rolle der Beobachterin, direktes politisches Engagement war ihre Sache nicht: »Hab die Nase voll dieser verfluchten DDR ... Bloß gut, daß ich hier in T. bin« (S. 60). Auf Anfragen von Journalisten zu dem Thema reagierte sie reserviert, die Entwicklungen waren ihr suspekt. Sie hätte gerne vor allem mehr »grüne« Elemente gesehen, der Run auf die D-Mark war ihr zuwider.

Seit einigen Jahren schon läuft die Edition der *Hamburger Ausgabe der Werke* von Siegfried Lenz (*1926 in Lyck, Ostpreußen, gest. 2014 in Hamburg). Lenz hatte ein halbes Jahr vor seinem Tod seinen Vorlass dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach überlassen. Aus dem Archiv wurde 2016 ein bisher unveröffentlichter, bis dahin unbekannter Roman publiziert: *Der Überläufer*, mit großem Erfolg bei Presse und Publikum, zählte in diesem Jahr zu den meistverkauften Büchern in Deutschland. Im April 2020, mitten in der Corona-Pandemie, wurde die Verfilmung des Romans als vierteilige Serie in der ARD gezeigt. Der Herausgeber dieses Bd. 2, der Vorstand der Siegfried Lenz Stiftung Günter Berg, selbst Literaturwissenschaftler und Verleger, stellt in diesem Band die Entstehungsgeschichte des Romans vor, inklusive der Ablehnung des Romans durch den Verlag 1952 und des gesamten Schriftverkehrs zwischen Verlag, externen Gutachtern und Autor. Als Faksimile bietet er den Absagebrief (S. 314 ff.) und die Antwort des Autors darauf. Ferner sind ein Stellenkommentar, Textfassungen sowie weitere Materialien und Dokumente in dem Band enthalten. Eine sehr spannende Lektüre für Siegfried Lenz-Leser*innen!

Die Illustratorin Jacky Gleich (*1964 in Darmstadt) hat bereits zahlreiche Klassiker illustriert, darunter Matthias Claudius, Günter Grass oder Franz Fühmann. Nun hat sie die Erzählung *Der Oster-tisch* von Siegfried Lenz illustriert, in der ein masurischer Gauner Ostern mit einer festlichen Tafel begehen will. Natürlich geht die Geschichte, wie bei Lenz üblich, ganz anders aus als erwartet. Es handelt sich um eine liebevolle Erzählung aus dem Zyklus *So zärtlich war Suleyken*. Der Band war erstmals 2009 erschienen und erhielt für diese Ausgabe nun einen neuen Umschlag. Heinrich Heine hätte seinen Verleger Campe für solch ein Vorgehen der »Büchermacherei« geziehen. Wir genießen einfach die Neuauflage.

Ein editorisches wie verlegerisches Großprojekt ist die Ausgabe *Sämtliche Werke* von Peter Rühmkorf (*1929 in Dortmund, gest. 2008 in Roseburg), die sogenannte *Oevangelöner Ausgabe*. Erschienen ist der erste Band der Abteilung I. Das literarische Werk. Die Gesamtausgabe wird herausgegeben von Susanne Fischer (Arno Schmidt Stiftung), Hans-Edwin Friedrich und Stephan Opitz (beide Christian-Albrechts-Universität zu Kiel). »Das literarische Werk« wird hier weit gefasst und schließt Essays, Monographien, Gespräche und Interviews ein. Die Tagebücher sind einer weiteren Abteilung in Zukunft vorbehalten. Allein die Abteilung I ist auf insgesamt 21 Bände angelegt – ein Mammutunterfangen. Die Urheberrechtserbin und Nachlassverwalterin von Peter Rühmkorf, die Arno Schmidt Stiftung in Bargfeld, hat es übernommen, Rühmkorfs Werk der Öffentlichkeit in einer umfassenden und kommentierten Edition zugänglich zu machen. Rühmkorfs Nachlass, der im Deutschen Literaturarchiv in Marbach liegt, umfasst viele hundert Kisten. Die *Oevangelöner Ausgabe* ist als kritische Studienausgabe konzipiert und umfasst, neu versammelt und geordnet, sämtliche zu Lebzeiten erschienenen und von Rühmkorf selbst autorisierten Texte, in Ausnahmefällen auch erkennbar abgeschlossene und ausgearbeitete postume Werke. »Der vorliegende Band umfasst alle literaturkritischen Texte von Peter Rühmkorf vom Sommer 1953 bis zum Frühjahr 1962«, vermerken die Herausgeber in der editorischen Notiz. Konkret geht es um die ersten Schriften Rühmkorfs in der von ihm gemeinsam mit Werner Riegel in Hamburg herausgegebenen Zeitschrift (Auflage ca. 150 Ex., hektographiert) *Zwischen den Kriegen* bis zur Edition der Wolfgang Borchert-Biografie in den *Rowohlt Monographien*, die insgesamt rund 30 Auf-

lagen in rund 200.000 Exemplaren erlebte. Bei der Lektüre dieses ersten Bandes lernt man staunend den furiosen Leser und Kritiker Rühmkorf kennen, der sich in seinen frühen Texten zur Literatur sowie in seinen *Lyrik-Schlachthöfen* sein eigenes Literatur- und Lyrik-Verständnis ausarbeitet, der sich aber gleichzeitig auch intensiv und einfühlsam Wolfgang Borchert nähert und ihn einer großen Leserschaft wertschätzend nahebringt. Die Leser*innen – ob alte oder neue – können aus vielen Gründen glücklich sein, dass es diese *Ovelgönner Ausgabe* gibt. Ein dichterisches Universum ist (neu) zu entdecken.

Plattdeutsch, Friesisch

Vor rund zehn Jahren sind drei Autor*innen der Plattdeutsch-Community innerhalb weniger Wochen gestorben: Reimer Bull (*1933 in Marne, gest. 2012 in Langwedel), Konrad Hansen (*1933 in Kiel, gest. 2012 in Heikendorf) und Irmgard Harder (*1922 in Hamburg, gest. 2012 in Kiel). Irmgard Harder trat früh im Hamburger Ohnsorg-Theater auf. 1956 war sie Mitbegründerin der Sendung »Hör mal'n beten to« und dort bis 1997 tätig. Auch am Erfolg der Sendung »Von Binnenland und Waterkant«, der ältesten Hörfunksendung Schleswig-Holsteins, hatte sie großen Anteil. Gesche Scheller, die Verlegerin des Quickborn Verlages, hat diese drei nun in einem Band versammelt. Von Reimer Bull sind zehn Erzählungen enthalten, von Konrad Hansen fünf, von Irmgard Harder sieben. Eine schöne Idee, diese modernen Klassiker des Plattdeutschen noch einmal zu präsentieren.

Der schmale Band *Eilander* von Gerd Spiekermann (*1952 in Ovelgönne/Wesermarsch) mit nur 56 Seiten zeigt die Lyrik dieses bekannten plattdeutschen Erzählers und NDR-Moderators. Versammelt sind die Gedichte von 1976 bis 1990 sowie in einem zweiten Zyklus diejenigen zwischen 1995 und 2021 – also bis in die Gegenwart.

Ebenfalls einen schmalen Band mit rund 120 Seiten hat Marianne Ehlers (*1953 in Garding) mit *Fleeg mit mi... Geschichten för junge Lüüd* herausgegeben. Ehlers, ausgebildete Bibliothekarin, war bis zum Ruhestand lange Jahre Referentin für Niederdeutsch des Schleswig-Holsteinischen Heimatbundes, außerdem ist sie seit Langem im Vorstand der Fehrs-Gilde und engagiert sich an vielen Stellen im Norden für das Plattdeutsche. »Geschichten für junge Leute« versammelt Texte von Bolko Bullerdiek (*1939 in Mbozi, Tansania), Reimer Bull (*1933 in Langwedel) und Heiko Gauert (*1949 in Eckernförde). Dazu kommen jüngere Autor*innen wie Jan Graf (*1973 in Buxtehude), Karen Nehlsen oder Carsten Dammann (*1968 in Stade). 24 Erzählungen auf 112 kleinen Seiten – da kann sich jeder ausrechnen, dass hier nur Kurztexte Platz finden.

Wie gewohnt, packt der plattdeutsche Autor Matthias Stührwoldt (*1968 in Stolpe) in seinem neuen Buch *Ünnern Heven. Plattdüütsche Geschichten* den Alltag auf dem Lande beim Schopf. Seine Texte handeln von früher und von heute und vor allem vom Konflikt zwischen diesen beiden. Auch in diesem Band schreibt Stührwoldt, der seit 1993 plattdeutsche Geschichten und Kolumnen verfasst, Erzählungen vom Leben der Menschen und der Tiere und davon, dass alles im Leben einen Sinn hat.

Über den Volksstamm der Angeln sind wissenschaftlich nur wenige Fakten bekannt. Klar ist, dass zahlreiche Angeln, gemeinsam mit anderen germanischen Völkern, Mitte des 5. Jahrtausends nach Britannien zogen, wo die römischen Siedler nach dem Abzug der kaiserlichen Truppen Hilfe gegen die Überfälle der Pikten brauchten. Über die Kultur, die Religion oder die konkreten Gründe oder den Umfang der Auswanderung sind wissenschaftliche Erkenntnisse nicht bekannt. In diese Wissenslücke stößt der Flensburger Ex-Bundestagsabgeordnete Wolfgang Börnsen (*1942 in Flensburg) mit seiner

mehrbandigen *Angeln-Saga*. Erschienen ist in diesem Jahr deren vierter Band. Wie in den vorherigen Bänden auch schreibt Börnsen den Angeln eine friedliche Grundeinstellung, ein freies Bauerntum und v.a. eine friedliche Religion mit der Göttin Nerthis an der Spitze zu, die die Schöpferin allen Lebens sei und Tugenden wie Fleiß, Gemeinsinn, Achtung des Rechts und Respekt vor der Natur verkörpere. Die Angeln hätten laut Börnsen die zerstrittenen Völker Britanniens befriedet und dem Land eine einheitliche Sprache gegeben, dafür hätten sie »Kraft, Können und Durchhaltevermögen aufgebracht«, wie es der Klappentext formuliert. Das ist natürlich reine Fiktion, erfunden von einem leidenschaftlichen Angeliter Schreiber. Der Roman enthält große Teile in Dialogen, einige in Plattdeutsch, weshalb die Aufnahme in diese Rubrik erfolgte: »Datt will ik di segg'n, Ocke Offason, stunken hett dat in'ne Saal, ass weer dat een Sviestall!« Natürlich haben die Angeln überhaupt kein Plattdeutsch gesprochen, sondern allenfalls eine – bis heute nicht gänzlich bekannte – Form von Spätgermanisch oder Altniederdeutsch. Von daher sind die plattdeutschen Einsprengsel, wie so vieles in diesem Roman, der blühenden Phantasie des Autors entsprungen.

Anthologien

Seit 2010 gehört die Reihe *Lyrik im Schloss* zu den beliebten literarischen Veranstaltungen im Lande. Die Lyrikerin Therese Chromik und Ulf von Hjelmcrone, damals Vorsitzender des Vereins Freunde und Förderer des Schloss zu Husum, gründeten die Reihe mit der Begründung, dass schon Theodor Storm an diesem Ort gelesen habe und dass auch Fanny zu Reventlow hier zu Besuch gewesen sei. Insgesamt haben rund vierzig Autor*innen in diesem Rahmen gelesen. Die gezwungenermaßen leseungsfreie Zeit während der Corona-Epidemie war Anlass, diesen Lyrik-Leseband zusammenzustellen. Versammelt sind Gedichte etwa von Heinrich Detering, Klaus Rainer Goll, Bodo Heimann, Uwe Herms, Uwe Jürgensen, Sarah Kirsch, Eckhardt Kleßmann, Günter Kunert und einigen anderen. Sie alle eint ihr Auftritt bei *Lyrik im Schloss*, einige biografische Angaben am Schluss des Bandes geben wichtige Informationen auch zu den nicht ganz so prominenten Beitragern.

Eine weitere literarische Reihe von landesweiter Bedeutung ist die Aktion *Vertell doch mal*, die in diesem Jahr zum 34. Mal durchgeführt wurde. Der Wettbewerb lädt jährlich zum Schreiben von plattdeutschen Geschichten ein. Im Vorwort geben die Verantwortlichen an, dass mehr als 1.300 Einsendungen eingingen, aus denen 26 Geschichten für diese Anthologie ausgewählt wurden. Mit dabei waren bekannte Namen wie Heiko Thomsen oder Martha-Luise Lessing.

Kinder- und Jugendliteratur

Das Jugendbuch *Reißaus mit Krabbenbrötchen* thematisiert Demenz. Silke Schlichtmann (*1967 in Stade) erzählt die Geschichte von Jonte und ihrem besten Freund Schippo, und der Kieler Illustrator Jens Rassmus (*1967 in Kiel) steuert die Bilder bei. Jontes Opa Peter soll ins Altersheim, nur weil er vergesslich ist und schlecht hört. Für das Gerechtigkeitsempfinden der beiden Kinder ist das nichts, und sie wollen Opa Peter retten – sie fahren mit ihm Zug von Hamburg-Altona nach Husum (»Und schwupps, saßen wir schon im Zug nach Husum. Auf dem stand draußen dran: *Schleswig-Holstein*.

Der wahre Norden«, S. 193), weil Opa da schon immer mal hin wollte und um »die besten Krabbenbrötchen der Welt« zu essen. In Husum wird Opa zum Held, und am Ende kriegt Opa Peter neue Freunde und ein Hörgerät. Die Illustrationen von Jens Rassmus unterstreichen das Menschliche dieses Jugendbuches, das sich an 8–12-Jährige richtet.

Jens Rassmus, der oben erwähnte Kieler Illustrator, hat auch selbst ein Buch geschrieben – und illustriert –, und zwar die Kinder-Erzählsammlung *Pizza vom Südpol. 13 hungrige Geschichten*. Das Buch versammelt auf 61 Seiten kurze Erzählungen rund um das Thema Essen, die Heldinnen und Helden sind Gespenster, Steine oder Elefanten. In der Titelgeschichte hat eine Eisbärenfamilie Appetit auf Pizza und ruft den Pizzadienst »Polarexpress« Der Pinguin-Lieferant bringt nach langer Zeit eine eiskalte Pizza, woraufhin die Eisbären mit Verspeisen des Lieferanten drohen. Schön die letzte Geschichte, und doppelt passend zum Thema: »Lesefutter«.

Kirsten Boie (*1950 in Hamburg) ist sicher eine der bekanntesten Jugendbuchschriftstellerinnen Deutschlands. Sie wohnt im Kreis Stormarn. 2022 erhielt sie für *Dunkelbuch* den Deutschen Jugendliteraturpreis. Ihr neues Buch, *Heul doch nicht, du lebst ja noch*, spielt innerhalb einer Woche im Juni 1945 und handelt von drei Jugendlichen im durch den Zweiten Weltkrieg zerstörten Hamburg. Alle drei sind innerlich versehrt, Hermann kümmert sich schweren Herzens um seinen Vater, der im Krieg beide Beine verloren hat, Traute sehnt sich nach ihren verschollenen Freundinnen und nach Schule und Alltag, und Jakob, der sich Friedrich nennt, weil er Jude ist und als einziger seiner Familie überlebt hat, hat ganz andere Probleme. Dieses Buch zeigt den Wahnsinn des Krieges und dessen Folgen. Mit dem Kriegsende ist ein Krieg noch lange nicht vorbei.

Bibliographische Angaben

Prosa, Lyrik, Drama

- Börnsen, Wolfgang: Heimat erhalten! Die Angeln-Saga Bd. 4. Verlagsgruppe: Husum 2022.
- Brathe, Maiken: Klaus muss raus. Roman. Ulrike Helmer: Sulzbach am Taunus 2022.
- Bremer, Fritz: Das Ungewisse ist konkret. Gedichte und andere Texte 2016 bis 2022. Palm Art Press: Berlin 2022.
- Dotzer, Ulrike: Goldener Boden. Roman. Europa: München 2022.
- Duve, Karen: Sisi. Roman. Galiani: Berlin 2022.
- Ecker, Christopher: Die beste Hummelgeschichte der Welt und andere Geschichten. Mit Illustrationen von Jens Rassmus. Mitteldeutscher Verlag: Halle 2022.
- Eilers, Reimer Boy: Mit Magellan. Band 1. Die Ausfahrt. Vom Heiligen Eiland nach Sevilla. Roman. Kulturmashinen: Freiburg 2022.
- Geißler, Max: Inseln im Winde. Ein Halligroman. Nordfriesland im Roman, Bd. 17. Verlagsgruppe: Husum 2022.
- Glanz, Berit: Automaton. Roman. Berlin: Berlin 2022.
- Hansen, Dörte: Zur See. Roman. Penguin: München 2022.
- Jacobsen, Friedrich: Elfe. Roman. Nordfriesland im Roman, Bd. 18. Verlagsgruppe: Husum 2022.
- Kirsch, Sarah: Ich will nicht mehr höflich sein. Tagebuch aus der Wendezzeit. 31. August 1989 bis 18. März 1990. Hg. von Moritz Kirsch, mit einem Essay von Frank Trende. Edition Eichthal: Eckernförde 2022.
- Lenz, Siegfried: Der Ostertisch. Mit Illustrationen von Jacky Gleich. Hoffmann & Campe: Hamburg 2022.
- Lenz, Siegfried: Der Überläufer. Roman. Hg. von Günter Berg. Hoffmann & Campe: Hamburg 2022.
- Mommesen, Janne: Ein Fest im kleinen Friesencafé. Roman. Rowohlt Polaris: Hamburg 2022.
- Müller, Anne: Das Lied des Himmels und der Erde. Roman. Penguin: München 2022.
- Rothmann, Ralf: Die Nacht unter dem Schnee. Roman. Suhrkamp: Berlin 2022.
- Rühmkorf, Peter: Sämtliche Werke I/12. Essays und Monographien 4, Literaturkritik (1953–1962), hg. v. Stephan Opitz und Barbara Potthast unter Mitarbeit von David Röhe und Sina Röpke. Wallstein: Göttingen 2022.
- Runge, Doris: die schönsten versprechen. Gedichte. Wallstein: Göttingen 2022.
- Sommer, Tobias: Das gekaufte Leben. dtv: München 2022.
- Turowski, Stephan: Das Leuchten der Lettern. Stirnholz: Kiel 2022.

Zeh, Juli, Urban, Simon: Zwischen Welten. Roman. Luchterhand: München 2022.

Zaimoglu, Feridun: Bewältigung. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2022.

Plattdeutsch, Friesisch

Ehlers, Marianne (Hg.): Fleeg mit mi... Geschichten für junge Lüüd. Quickborn: Hamburg 2022.

Scheller, Gesche (Hg.): Achtern Horizont. Geschichten von Reimer Bull, Konrad Hansen und Irmgard Harder. Quickborn: Hamburg 2022.

Spiekermann, Gerd: Eilander. Gedichten. Quickborn: Hamburg 2022.

Stührwoldt, Matthias: Ünnern Heven. Plattdüütsche Geschichten. Quickborn: Hamburg 2022.

Vertell doch mal! Op dat Leven! Verlagsgruppe: Husum 2022.

Anthologien

Chromik, Therese (Hg.): Lyrik im Schloss. Verlagsgruppe: Husum 2022.

NDR, Landesfunkhaus Schleswig-Holstein (Hg.): Vertell doch mal! Op dat Leven! Verlagsgruppe: Husum 2022.

Kinder- und Jugendliteratur

Boie, Kirsten: Heul doch nicht, du lebst ja noch. Oetinger: Hamburg 2022.

Rassmus, Jens: Pizza vom Südpol. 13 hungrige Geschichten. Edition Nilpferd/G&G Verlagsgesellschaft: Wien 2022.

Schlichtmann, Silke: Reißaus mit Krabbenbrötchen. Mit Zeichnungen von Jens Rassmus. Hanser: München 2022.

Abstract

This essay presents more than 30 works of Schleswig-Holstein literature published by German-language publishers in 2022 in brief reviews. The overview is intended to be as complete as possible. Today, Schleswig-Holstein literature is usually understood to mean that authors are born in Schleswig-Holstein or they have lived or worked in Schleswig-Holstein for a certain period of time or that their works have an impact in literary life in Schleswig-Holstein. The essay is intended as an overview of the literary landscape of Schleswig-Holstein and its anchoring in the German literary scene.

Autor

Olaf Irlenkäuser  M.A.

Geschäftsführung und Programmleitung des Literaturhauses Schleswig-Holstein. Aktiv in Literaturvermittlung, -förderung und -forschung, mit Schwerpunkt auf osteuropäischer, deutschsprachiger und hier v.a. schleswig-holsteinischer Literatur.

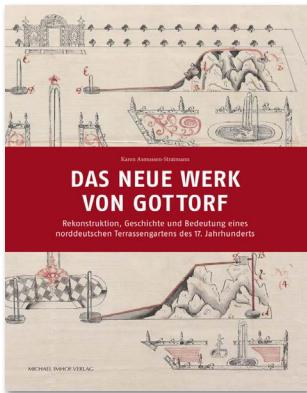
E-Mail: irlenkaeuser@literaturhaus-sh.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

Rezensionen

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 beenigten 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 Kärrnerarbeit 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 »Newen 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 ikonografische 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). Die 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 baugechichtliche 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 Skulpturausstattung 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) umfangreich 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 vielfältiger 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 Handwerksgeschichte 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 Sascan 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 Halberstadt, S. 324–349.
 - 2 Die um 1335 entstandene Wismarer Tauffünte wird Apengeter zugeschrieben. Vgl. Beitrag von Krista Profanter: von einem unbekannten Meister, S. 74–95. 1337 entstand die datierte Tauffünte in der Lübecker Marienkirche. Vgl. Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch: Innovation – Variation – Rezeption, S. 96–133. Die 1344 datierte Tauffünte 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 nahestehenden bisher unbekannten 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 notwendigeverständnisgebietende 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 neuen vereinfachendem 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 würdigende 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 Vorteile 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-

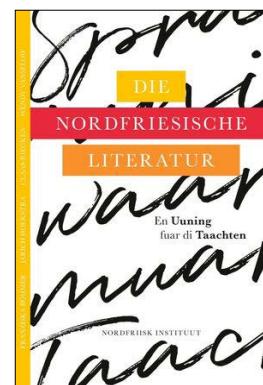
pakter, die wenigen Quellen gründlich auswertender Beitrag zu einer regional-historischen Verortung des Kirchspiels (Gerhard Fouquet) und einer zur Bau- sowie Restaurierungsgeschichte der Kirche (Cornelius Hopp). Die weiteren Aufsätze sind den Ausstattungsobjekten vorbehalten. Stellenweise betreten sie – 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 wohlbegündete 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. Gleichermaßen 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 Altgerät 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 Kiefer-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 fuer 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 zunächst 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 baj, a redor* 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 ›Heimatdichtern‹ 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 Oevenum 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 Mårr* (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 Stäärensdoochter* (Kira Sternentochter).

Volkert F. Faltlings (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 heimatlichen 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 Schulrektor Peter Jensen (1861–1939), der noch als 64-Jähriger mit einer Untersuchung über das Wiedingharder Friesisch den Doktortitel 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 Teatoer*. 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

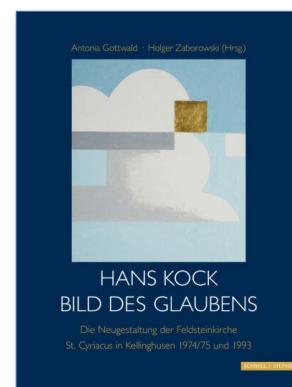
Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte



Licht – Mitte – Raum

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

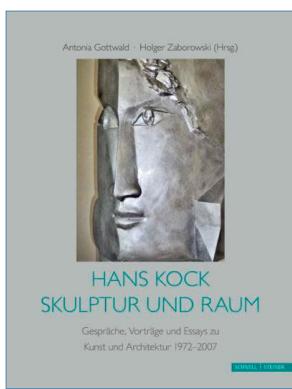
hg. v. Antonia Gottwald und Holger Zaborowski
Schnell und Steiner: Regensburg 2017
184 Seiten, 36 Farb- und 56 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7954-3265-2, EUR 24,95



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 erschienenen 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 Pfabs 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 Reflexion 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 Zusammenhang 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 Neuauflistung 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 verschrankt 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 werkimanent gebunden. Die Ausführungen von Sabine Tischbein (S. 145–158) zur Gegenüberstellung mit Gemälden Marc Chagalls lassen erahnen, wie fruchtbare 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 Domneuweihe 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 Beiträge 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 Kirchenausstattung 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 Farabbildungen, die der Zugänglichkeit zum Schaffen eine neue Grundlage bieten. Im umfangreichsten Textbeitrag stellt Katrin Plümb (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 werkimanent, dabei hätte schon die offenkundige Auseinandersetzung Kocks mit Figurendarstellungen 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. Zum mindest 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 kommerziellisierte 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 – minutiose 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 Mühlendorffs 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, Gräfelfing 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 Kunstparagraphen (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 irrrelevant. 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) engagierten 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 Mühlenpfört, 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 Neu-renaissance 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 Bau typologien rekuriert.

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 anführt.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 zeit gebundenen Formensprachen, zu denen sich Bauherren schaft 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 bestimmbarEpochenstil darstellt.

Die eigentliche Stärke des Buches liegt in seiner knappen, gerafften Darstellung komplexer Sachverhalte und der Reduktion auf wesentliche Kernaussagen. Konsequent 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

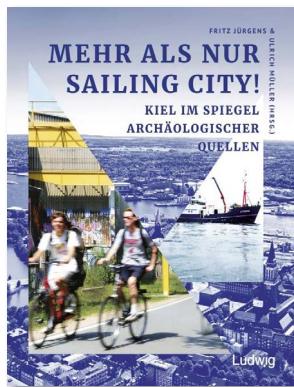
12 Vgl. Neunter Tag für Denkmalpflege. Lübeck, 24. und 25. September 1908. Stenographischer Bericht, Berlin 1909, S. 127–129.

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 betragen 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 Stadt karte 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 (Sonerveröffentlichungen 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 Forschungsresultate 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 Weltkriegs« 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 Graffitis, 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

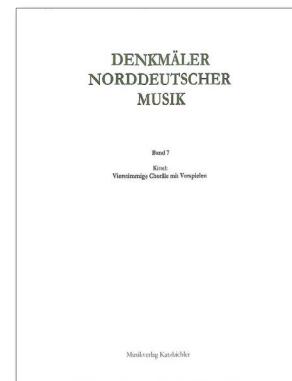
den Band inhaltlich abschließende Bearbeitung setzt sich mit »Depotfunden« als Teil der Konsumgesellschaft auseinander. Das »Informationsdepot« als wichtigster moderner Hortfund sowie der soziale Aspekt des Deponierens von Objekten im öffentlichen Raum werden zur Frage gestellt.

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 Graffitis 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 Laienmusikalisation besonders wirkmächtiges Repertoire erfährt in den letzten Jahren auch in der Musikforschung mehr Aufmerksamkeit, nachdem es noch bis Ende des 20. Jahrhunderts als kostenlose 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 vielbeschorene 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 folge »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 Choralsatz, 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.

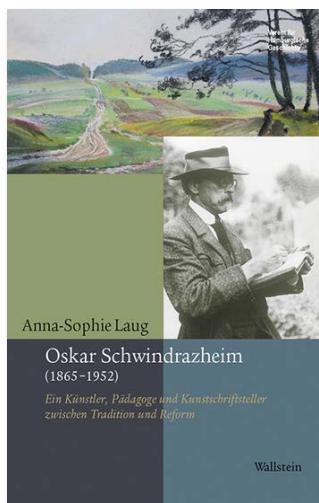
Dabei fragt Kirsch in seiner kundigen Einleitung, ob denn diese Sammlung wirklich ein »klassisches« Choralbuch sei: Anders als parallele Publikationen seiner Zeitgenossen verzichtet Kittel zunächst auf Paratexte zu seiner Sammlung, die ihren Einsatz charakterisieren oder (etwa in Form eines Registers) 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 manualiter 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 verfolgbar, 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 Choralsätzen 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' zu gleich*), 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 Spät-industrialisierung 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 zum 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 Telnachlässe 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 Kunststickerei-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 Meldorf 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 Kunsthändlern 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 zeigte 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*, *Volksseele* und *grunddeutsch*, die Schwindrazheim in den allermeisten seiner Texte verwendete, genügen heute meist für eine schnelle und negative Kategorisierung« (S. 363). Die Betätigungenfelder 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: »Eine 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 Kunstpädagoge 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 behandelten 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 Protestant 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/Stłupsk in Polen und steht in der Herzogskapelle. Der Altar hat eine wechselvolle Geschichte und verschiedene Translozierungen hinter sich.

Auftraggeber war Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin, der auch den berühmten Pommerschen Kunstschränke 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.

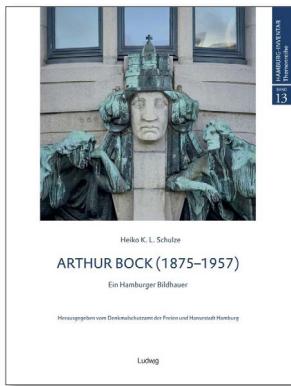
Der Stockholmer Altar wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts von der Königin Christina von Schweden für die Nikolaikirche (Storkyrkan) in Stockholm gestiftet. Das eindrucksvolle Gehäuse, das die Altarwand bildet, geht auf den Ratsherrn Johan Adler Salvius und dessen Frau zurück. Als Hofkirche ist die 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 Gottorfer Schlosskapelle bespricht Schulz vor dem Hintergrund herrschaftlicher Selbstdarstellung im konfessionellen Zeitalter. Der Gottorfer 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 Nahsicht 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 bestimmt 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 zeigen.

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 Künstleröuvres, 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 verschleiert, 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 opportunit werdende Figursprache, 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 Freiplastikerstmals 1928 auf dem Grabmal Langer auf dem Friedhof Hamburg-Nienstedten Aufstellung fand (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 Tropowitz 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-Denkäler und auch der Personifikationen von ›Kraft‹ und ›Schönheit‹ von Ludwig Habich 1901 vor der Darmstädter Sezession 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 vermeidend 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

