

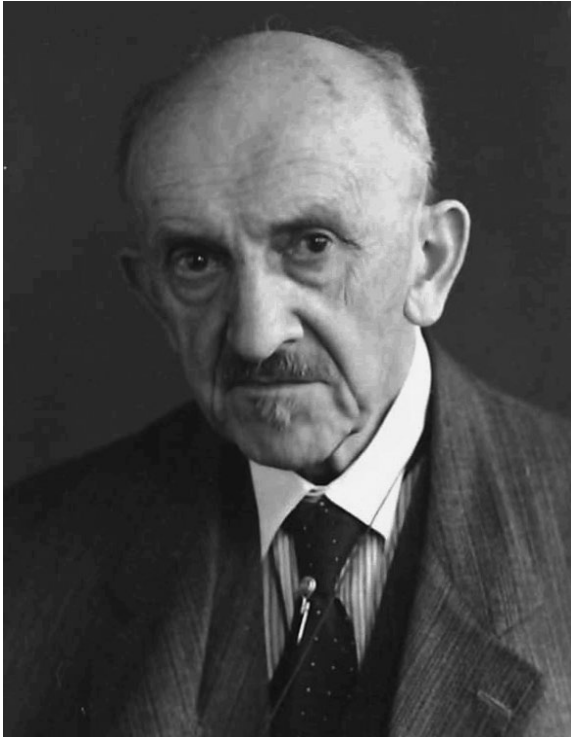
Schicksalsjahre eines Museums?

Arthur Haseloff und die Kunsthalle zu Kiel (1920–1939)

— Dieser Beitrag blickt aus der Perspektive der Kunsthalle zu Kiel auf den Kieler Ordinarius Arthur Haseloff (1872–1955) zurück – auf sein Wirken und seine fortwährende Bedeutung für die Kieler Museumseinrichtung.¹ Angesichts der aktuellen Schließung der Kunsthalle im Zuge ihrer umfassenden Sanierung steht die Abfassung unter besonderen Umständen. Der Beitrag bietet einen willkommenen Anlass, sich abseits des von logistischen Fragen der Sammlungs-auslagerung und infrastrukturellen Planungsdetails bestimmten Alltagsgeschäftes mit der Vorgeschichte des eigenen Arbeitsplatzes und einem ihrer bedeutendsten Direktoren im Besonderen zu beschäftigen.

Als Arthur Haseloff als ausgewiesener Experte für mittelalterliche Buchmalerei im Juni 1920 zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte nach Kiel berufen wurde, galt seine Beschäftigung vornehmlich der Forschung, der akademischen Lehre und der Leitung des kunsthistorischen Seminars der Christian-Albrechts-Universität, dem heutigen kunsthistorischen Institut. Das Amt als Direktor der Kunsthalle trat Haseloff gewissermaßen als Nebenamt an, wie es der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi, 1930 formulierte:

1 Die folgenden Ausführungen basieren in Teilen auf Regina Göckede: Ein Ort für die moderne Kunst? Zur Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Kunsthalle zu Kiel zwischen 1900 und 1945, 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. 41–53. – Zu Arthur Haseloff vgl. Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. *Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien. Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen (1905–1915)*, Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Kiel, hg. v. Uwe Albrecht, Annette Hannig und Astrid Wehser, Kiel 2005. – Ulrich Kuder: Arthur Haseloff – qui vexilla eruditionis Germanicae protulit, in: Christiana Albertina. *Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel* 69 (2009), S. 45–52. – Arthur Haseloff als Erforscher mittelalterlicher Buchmalerei, hg. v. Ulrich Kuder und Hans-Walter Stork, Kiel 2013. – Karen Bruhn: Das Kieler kunsthistorische Institut im Nationalsozialismus. *Lehre und Forschung im Kontext der deutschen Kunst (Kieler Werkstücke, Reihe A, Bd. 47)*, Frankfurt am Main 2017, S. 25–46, 73–80 u. 83–88. – Uwe Albrecht: Arthur Haseloff beschreitet neue Wege. *Das Medium der Fotografie als Instrument in Forschung und Lehre*, in: *Forschung in ihrer Zeit. 125 Jahre kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Ulrich Kuder (Kieler kunsthistorische Schriften, N.F. Bd. 18), Kiel 2020, S. 173–197.



← **Abb. 1.** Arthur Haseloff, Anfang/Mitte der 1930er Jahre. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

→ **Abb. 2.** Kunsthalle zu Kiel mit Eingangsportale (Ansicht vom Düsternbrooker Weg), um 1926. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

»Die Kieler Kunsthalle wird von dem jeweiligen Universitätsprofessor für Kunstgeschichte im Nebenamt geleitet. Die Kunsthistoriker an den Universitäten und den Museen schätzen sich gegenseitig nicht immer sehr. Sachkenntnis und Gedankenreichtum wird wechselseitig vermisst. [...] Nun steht auf der Kieler Lehrkanzel seit 1920 Arthur Haseloff, der seine Laufbahn nicht mit Meinungen und Beleuchtungen begann, sondern mit der gründlichsten Aneignung einer Sachkenntnis, wie sie kein expertisenspendender ›Kenner‹ genauer haben kann. Er trat dann in den Dienst der Berliner Museen und hat lange Jahre unter Bode gearbeitet. Wenn nun einer der besten europäischen Kenner des hohen Mittelalters sich für Nolde, Rohlf's und Barlach einsetzt, so wird man das gewiß nicht auf Bodes Geschmack zurückführen, aber die langjährige Schulung an einem Museum mag doch dazu beigetragen haben ihn zu lehren, daß Ankäufe nicht ein Herumstümpfern sein dürfen, sondern nach klaren Grundsätzen geschehen sollen [...].«²

2 Ludwig Justi: [Einführung zum Textbeitrag Arthur Haseloffs], in: Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für Neuere Kunst, Jg. 1, H. 1 (1930), S. 62 unten.



Dass Haseloff hier von einer Schlüsselfigur für die museale Repräsentation des deutschen Expressionismus³ in dessen seit 1930 herausgegebenen Schriftenreihe *Museum der Gegenwart*⁴ als Kenner der neueren Kunst gelobt wird, mag überraschen. Aber eine 44 Personen umfassende Liste »Ständige[r] Mitarbeiter«⁵ eben dieser Zeitschrift führt den Kieler Museumsdirektor neben so namhaften Figuren wie Alfred Barr, dem Gründungsdirektor des New Yorker MoMA, oder dem einflussreichen Direktor der Kunsthalle Mannheim, Gustav Hartlaub. Als Museumsleiter wird Haseloff damit »in die Front der entschiedenen Befürworter der Gegenwartskunst eingereiht.«⁶

Die in diesem Zusammenhang von Ludwig Justi als wechselseitig gewinnbringend bewertete Doppelfunktion Haseloffs als Hochschullehrer und Museumsdirektor wird im Fol-

3 Vgl. Kurt Winkler: Ludwig Justi und der Expressionismus. Zur Musealisierung der Avantgarde, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 52. Bd. (2010), Beiheft, Ludwig Justi. – Kunst und Öffentlichkeit. Beiträge des Symposiums aus Anlass des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876–1957), 19. und 20. Oktober 2007, S. 81–87.

4 Vgl. Winkler 2010 (wie Anm. 3), S. 84. Vgl. hierzu umfassend: Kurt Winkler: Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift »Museum der Gegenwart« und die Musealisierung des Expressionismus, Opladen 2002.

5 Vgl. *Museum der Gegenwart* (wie Anm. 2), S. 88.

6 Winkler 2002 (wie Anm. 4), S. 160.

genden zuvorderst mit Blick auf das vermeintliche museale Nebenamt untersucht. Dazu gilt es, zunächst die historischen Hintergründe der von Haseloff in Kiel angetroffenen besonderen institutionellen Situation zu rekonstruieren. Nur vor diesem Hintergrund lässt sich daraufhin das von ihm Geleistete beschreiben und hinsichtlich seiner fortwährenden Bedeutung bewerten.

Kieler Konstellationen und programmatische Präfigurationen

Arthur Haseloff traf 1920 in Kiel auf eine ausgesprochene Ausnahmekonstellation innerhalb der deutschen Museumslandschaft. In Personalunion war er gleichzeitig Ordinarius des Kunsthistorischen Instituts, Direktor der Kunsthalle zu Kiel sowie ab 1921 Vorsitzender des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins. Sein bisheriger beruflicher Werdegang scheint ihn in besonderer Weise auf dieses vielfältige Anforderungsprofil vorbereitet zu haben: Bereits bevor Haseloff sich mit einer Studie zum Trierer Egbert-Psalter habilitierte, war er von 1900 bis 1905 als wissenschaftlicher (Hilfs-)Mitarbeiter für die von Wilhelm Bode geleiteten Abteilungen der Königlichen Museen in Berlin tätig, namentlich in der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung. Insofern kannte er die akademische Welt der Forschung und Lehre genauso wie die der praktischen Museumsarbeit.

Aber Kiel war nicht Berlin und die hiesige Kunsthalle eben kaum mit der dortigen Gemäldegalerie zu vergleichen. Die besondere, von Christian-Albrechts-Universität/Kunsthistorischem Institut, Kunstverein und Kunsthalle gebildete Dreiecksstruktur reicht bis in das Gründungsjahr des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins zurück. 1843 hatte sich der Kunstverein das Ziel gesetzt, in Kiel eine eigene Gemäldegalerie zu errichten, deren Sammlungsschwerpunkt sich auf anerkannte Werke der zeitgenössischen Kunst konzentrieren sollte. Noch vor der feierlichen Einweihung des ersten Ausstellungshauses im Juli 1857 auf dem Schlossgelände an der Dänischen Straße wurde der Empfehlung des Königlichen Ministeriums in Kopenhagen entsprochen, die Arbeit des Kunstvereins dauerhaft an die Christian-Albrechts-Universität zu binden.⁷ 1855 beschloss dann die Generalversammlung des Kunstvereins einstimmig, »daß die neugegründete Gemäldegalerie des Kunstvereins von nun an und für alle Zeiten als ein integrierender Theil der Universitäts-Kunstsammlungen [...] betrachtet werden solle und daß dieser Beschluß den Statuten hinzuzufügen sei.«⁸ Daraufhin ging schließlich folgender Passus in die Satzung des Kunstvereins ein: »Die erworbene

7 Vgl. Johann Schlick: Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein von 1843-1970, in: Das Jubiläum. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1843-1993. Eine Festschrift zum 150jährigen Jubiläum des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, hg. v. Hans-Werner Schmidt, Kiel 1993, S. 3-157, hier S. 21f. – Zum Kunstverein vgl. auch Lilli Martius: 125 Jahre Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1843-1968, hg. v. Schleswig-Holsteinischen Kunstverein, Neumünster 1968.

8 Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 22.

Gemälde-Galerie bleibt ein Annex der Universität Kiel und dadurch zu ewigen Zeiten Eigentum des Landes.«⁹

Als die Christian-Albrechts-Universität 1893 mit der Berufung von Adelbert Matthaei erstmals einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte einrichtete und das Kunstvereins-Direktorium Matthaei zeitgleich zu seinem Mitglied berief, war zum ersten Mal in der Geschichte des Kunstvereins ein universitärer Kunsthistoriker mitverantwortlich.¹⁰ Seitdem übte also das Kunsthistorische Institut maßgeblichen Einfluss auf die inhaltliche Ausrichtung der musealen Sammlung und die vom Kunstverein zu verantwortenden Ausstellungen aus. Dieser Einfluss wurde in den folgenden Jahren sukzessive vergrößert. 1907 übernahm Carl Neumann als Matthaeis Nachfolger den Vorsitz des Kunstvereins.¹¹ 1909 avancierte er außerdem zum ersten Direktor der nach Plänen des Architekten Georg Lohr erbauten neuen Kunsthalle. Dieser Neubau wurde überhaupt erst durch das Vermächtnis der im Kunstverein aktiven Mäzenatin Charlotte (Lotte) Hegewisch ermöglicht. Hegewisch sah in ihrem Testament vor, die elterliche Sommerresidenz mitsamt dem zugehörigen Grundstück von 6.452 Quadratmetern der Universität zu stiften. Bedingung dieses Vermächtnisses war freilich, dass die Universität innerhalb von fünf Jahren nach ihrem Tod die Liegenschaft zum Neubau eines öffentlichen Kunstmuseums nutzt und dieses auch unterhält.

Mit Carl Neumann bestimmten spätestens seit 1909 vornehmlich von Forschungs- und Lehrinteressen geleitete Akteure die programmatische Entwicklung von Kunstverein und Kunsthalle. Aber die akademischen Direktoren konnten keineswegs völlig unabhängig von den Interessen anderer lokaler Akteure der kunstinteressierten Öffentlichkeit oder der in den Statuten des Kunstvereins vorgegebenen regionalen Schwerpunktsetzung auf die sogenannte heimische Kunst agieren. Daher (und nicht selten auch wegen fehlender finanzieller Mittel) war die Erwerbungspolitik in den Haseloffs Amtszeit vorausgehenden Jahrzehnten keineswegs immer gleichgerichtet. Zwar gab es das Bemühen, Werkgruppen der als maßgeblich erachteten Künstler Schleswig-Holsteins zusammenzutragen. Für Ankäufe, welche die Tendenzen der jüngeren deutschen Kunst jenseits des privilegierten regionalen Fokus abbilden, ließ sich aber keine breite Zustimmung erlangen. Mutige und vorausschauende Ankäufe von Werken der zeitgenössischen Kunst, wie sie andernorts getätigt wurden, blieben in Kiel weitgehend aus. Bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges spiegelt sich die hier dargestellte Situation ebenfalls in den Ausstellungsaktivitäten von Kunsthalle und Kunstverein: Neben Regionalem wurde zuvorderst

9 Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 22.

10 Zu Matthaei vgl. Klaus Gereon Beuckers: Wissen, Können, Kompetenz. Bemerkungen zur Kunstdidaktik in Kiel und ihrer Geschichte, in: Aktuelle Positionen der Kunstdidaktik, hg. v. Martina Ide, Christine Korte-Beuckers und Friederike Rückert, München 2016, S. 173-202, bes. 174-180. – Klaus Gereon Beuckers: Adalbert Mathaei. Zu den Forschungen des ersten Professors für Kunstgeschichte in Kiel, in: Beuckers/Kuder 2020 (wie Anm. 1), S. 41-76.

11 Zu Neumann vgl. Andrea Fink-Madera: Carl Neumann 1860-1934 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 179), Frankfurt am Main 1993. – zuletzt Ulrich Kuder: Vom Rembrandterlebnis zur Rembrandtforschung. Carl Neumanns Rembrandt, in: Beuckers/Kuder 2020 (wie Anm. 1), S. 77-114.

vormoderne Kunst aus dem ganzen Reich gezeigt. Wenn nationale kulturgeografische Grenzen überschritten wurden, dann vorzugsweise in Richtung der skandinavischen Kunst.

Zwar zeigte der Kunstverein schon 1900 Arbeiten von Christian Rohlf's oder von Paula Modersohn-Becker und gastierte 1909 die Wanderausstellung der Brücke-Künstler in Kiel. In der Gesamtschau des Programms dieser Jahre blieben solche innovativen künstlerischen Positionen aber seltene Ausnahmen. Die Kieler Bürgerinnen und Bürger begegneten entsprechenden kuratorischen Projekten nicht selten mit ausgesprochener Skepsis und manchmal mit offener Ablehnung.¹² Insofern bestimmten lange vor Haseloffs Amtsantritt nicht allein die Direktoren der Kunsthalle oder Gremien des Kunstvereins die Ausstellungsprojekte oder programmatische Ausrichtung der Sammlung. Tatsächlich nehmen sehr früh einflussreiche private Akteurinnen und Akteure aus dem eher konservativen kulturellen Umfeld der Stadt maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der Kunsthalle.

In diesem Zusammenhang erhielt neben Lotte Hegewisch der in Leipzig geborene Jurist und Politiker Albert Hänel eine Schlüsselrolle. Als langjähriger Vorsitzender des Kunstvereins war Hänel selbst Kunstsammler. Als er im Mai 1918 starb, ging nicht nur seine private Sammlung in den Besitz des Kunstvereins über, sondern auch ein Kapitalvermögen in Höhe von 200.000 Mark. Die Werke aus Hänel's Sammlung, darunter Gemälde Max Liebermann's, Anselm Feuerbach's, Oswald Achenbach's oder Ludwig von Hofmann's, stammen aus der Zeit vor der Wende zum 20. Jahrhundert. Haseloff wird den künstlerischen Nachlass Hänel's in qualitativer Hinsicht durchaus als wichtigen Zugewinn bewerten – auch wegen dem besonderen lokalen Umstand, dass »keine Gegend Deutschlands [...] so arm an ererbtem Kunstbesitz wie Schleswig-Holstein [ist]«¹³ und »von den einst vorhandenen fürstlichen Kunstschatzen nichts in öffentliche Sammlungen in Schleswig-Holsteins übergegangen ist.« Daher fehle in Kiel »der ererbte Grundstock auf dem anderwärts Museen aufgebaut werden konnten«.¹⁴ Mit dem Vermächtnis Albert Hänel's erhielt der Kunstverein immerhin »einen wirklich bedeutenden Bestand an Werken deutscher Kunst aus dem späten 19. Jahrhundert«,¹⁵ der – so Haseloff – den »Grundstock einer ›deutschen Sammlung«¹⁶ bilden könnte.

Mit Hänel's Vermächtnis standen zudem beträchtliche Geldmittel zur Verfügung, um Neuerwerbungen zu tätigen. So wurden unter Haseloffs unmittelbarem Vorgänger, Georg Vitzthum von Eckstädt, fünf Gemälde zur Stärkung des regionalen Sammlungsschwerpunktes erworben,

12 Vgl. Göckede 2021 (wie Anm. 1), S. 47.

13 Arthur Haseloff: Die Kieler Kunsthalle, in: Museum der Gegenwart, Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für Neuere Kunst 1 (1930), S. 62.

14 Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 62.

15 Arthur Haseloff: Die Neuerwerbungen der Kunstsammlungen des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, in: Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch 19 (1930/31), S. 72.

16 Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 72.

darunter gleich vier Gemälde aus dem Nachlass des in Holstein geborenen impressionistischen Malers Hans Olde d. Ä.¹⁷ Der ebenfalls 1918 erfolgte und als ›mutig‹ bewertete Ankauf des 1913 entstandenen Gemäldes *Sommerwolken* von Emil Nolde stieß beim Kieler Publikum zunächst nicht auf große Begeisterung.¹⁸

Innovationen und Mitstreitende

Als Arthur Haseloff 1920 die Direktion der Kunsthalle und ab 1921 den Vorsitz des Kunstvereines übernahm, fand er in der Summe eine wenig systematisch aufgebaute Sammlung vor. Im Wesentlichen zusammengesetzt aus einer Anzahl älterer Bilder aus dem Besitz der Universität und ergänzt »durch mehr oder minder planlos ausgeführte Ankäufe«¹⁹ sowie einige wertvolle Schenkungen und Stiftungen unterschiedlichster stilgeschichtlicher Herkunft, verfolgte der Kunstverein erst seit den 1890er Jahren im Zuge der sogenannten Heimatbewegung einen konzeptionell begründeten regionalen Sammlungsschwerpunkt. Bereits Haseloffs Vorgänger, Carl Neumann und Georg Graf Vitzthum, hatten als Direktoren diese Richtung verfolgt. Nach ihnen war Haseloff der vierte Kieler Lehrstuhlinhaber mit gleichzeitiger Verantwortung für Kunstverein, Sammlung und Ausstellungshaus. Seine beinahe zwei Jahrzehnte währende Amtszeit markierte die bis dato größte personelle Kontinuität auf diesem Posten. Sie steht ebenso für richtungsweisende organisatorische Innovationen.

Angesichts seines breitgefächerten Engagements auf den Feldern der akademischen Forschung, der Lehre und Verwaltung (darunter als Dekan der Philosophischen Fakultät 1925 bis 1926, als Rektor der Universität in den Jahren 1927 bis 1928) sowie vor dem Hintergrund von Haseloffs zahlreichen auswärtigen Verpflichtungen (wie die kommissarische Direktion des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz in den Wintersemestern der Jahre 1932 bis 1934 oder einem halbjährigen Lehraufenthalt an der New York University im Sommer 1932) kann es zunächst verwundern, dass Haseloff überhaupt Zeit, Kraft und Ideen für die Arbeit als Direktor der Kunsthalle fand. Dies muss umso mehr überraschen, als dass die vorgefundene personelle Situation in Kunstverein und Kunsthalle bis dahin weitgehend von ehrenamtlichem Personal gekennzeichnet war. Haseloff versuchte, diesen personellen Mangel mit der Einführung professioneller Standards zu kompensieren. Das Kunsthistorische Seminar mit seinen Mitarbeiterinnen, Mitarbeitern und Räumlichkeiten (wie Hörsaal, Büro des Direktors, Seminarraum etc.) war im ersten Obergeschoss und später dann auch im Dachgeschoss der Kunsthalle untergebracht.

¹⁷ Hans Olde, *Alter Herr im Schnee*, 1902; *Rotes Haus im Schnee*, 1893; *Stützerbach in Thüringen*, 1909; *Abendstimmung in Tölz*, 1890. Alle Gemälde wurden 1918 erworben.

¹⁸ Vgl. Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 81.

¹⁹ Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 63.



← **Abb. 3.** Büro Arthur Haseloffs in der Kunsthalle zu Kiel. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

Insofern fand die enge institutionelle Verzahnung von Institut und Kunsthalle/Kunstverein auch eine räumliche Entsprechung. Mit Ausnahme der Personalunion von Ordinarius, Direktor und Kunstvereinsvorsitzen war das allerdings für die personellen Zuständigkeiten keineswegs der Fall. Die universitären Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter waren nicht notwendigerweise in die praktische Museumsarbeit eingebunden. Hier ist es wichtig daran zu erinnern, dass die Kunsthalle mitsamt den Sammlungen und dem Ausstellungswesen vom Kunstverein betrieben wurde. Dieser Umstand mag auch erklären, warum etwa die von Haseloff 1927 als akademische Assistentin eingestellte Aenne Liebreich nicht in die Arbeit von Kunsthalle und Kunstverein eingebunden war, obwohl sie unmittelbar zuvor ein Volontariat am Kölner Wallraf-Richartz-Museum absolviert hatte, und es rückblickend kaum nachvollziehbar erscheint, ihre museale Expertise nicht mit einzubinden.²⁰ Bereits 1923 hatte mit Elisabeth (Lilli) Martius eine kunstinteressierte, aber kaum akademisch oder museal aus-

²⁰ Zu Liebreich vgl. Barbara Lange: Aenne Liebreich (1899–1939/40). Dr. phil. – Habilitation unerwünscht! in: Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität, Kiel 1994, S. 45–51. – Renate Prochno-Schinkel: Aenne Liebreich (2. Juli 1899 bis 24. Juli 1939). Kunst in Burgund und die Folgen, in: Beuckers/Kuder 2020 (wie Anm. 1), S. 235–280. – Im Historischen Archiv von Kunsthalle und SHKV fanden sich bislang keinerlei Hinweise auf eine Mitarbeit von Aenne Liebreich in der Kunsthalle.



← **Abb. 4.** Lilli Martius an ihrem Arbeitsplatz in der Kunsthalle, ca. Ende 1920er/Anfang 1930er Jahre. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

gebildete Amateurin einen vom Kunstverein finanzierten Arbeitsvertrag im Umfang von lediglich 12 Wochenstunden erhalten.

In ihren Lebenserinnerungen berichtet Martius über Arthur Haseloffs anfängliche Skepsis gegenüber der neuen Assistentin:

»So ganz überzeugt war Professor Haseloff zunächst nicht, daß ich der Sache gewachsen wäre. ›Wenn man ein Instrument übernimmt, muß man es auch spielen können‹, war seine erste nicht unbedingt ermutigende Äußerung.«²¹

Dennoch sollte Martius in den Folgejahren zu einer Schlüsselfigur des Museumsbetriebes avancieren. Gleichzeitig sollte Arthur Haseloff sie unterstützen, auch die notwendigen akademischen Qualifikationen zu erlangen. Als Martius Ende 1929 mit der Studie *Die Franziskuslegende in der Überkirche von S. Francesco in Assisi* bei Haseloff promoviert wurde, schien sie längst als Quasi-Direktionsassistentin in sämtliche Arbeitsprozesse der Kunsthalle eingebunden zu sein. Ab 1933 durfte sie zudem offiziell studentische Kurse durch-

21 Lilli Martius: Erlebtes den Verwandten und Freunden erzählt, Kiel 1970, S. 85.



↑ **Abb. 5.** Systematisierung, Inventarisierung und Ablage in den Büroräumen der Kunsthalle, ca. 1920er Jahre. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

führen,²² eine angemessen ausgestattete Assistentinnen-Stelle erhielt sie indes erst 1939, im letzten Jahr von Haseloffs Direktorat.²³

Die Schaffung erster professioneller Strukturen in den Anfangsjahren der gemeinsamen Arbeit mit Haseloff unter den Bedingungen von fehlendem Etat und mit einem gehörigen Anteil kreativer Improvisation erinnert Lilli Martius wie folgt:

»Was dann angesichts der sehr bescheidenen Mittel eingerichtet werden konnte, hat sich in den nächsten Jahren aufs Beste bewährt, daß nämlich für das jungverheiratete Ehepaar Baumann im Untergeschoß der Kunsthalle rechts eine Wohnung eingebaut wurde. Herr Baumann, hauptamtlich bei der Polizei, übernahm das Hängen der Ausstellungen und seine Frau wurde Sekretärin des Vereins. Außerdem gab es noch eine stundenweise Aufsicht in den Besuchszeiten.«²⁴

Rückblickend erkennt Martius allerdings an, »dass die neu geschaffenen personellen Verhältnisse im umgekehrten Verhältnis zu dem standen, was sich Professor Haseloff von der Wirksamkeit der Kunsthalle nach Außen erhoffte.«²⁵

Trotz aller Beschränkungen gelang es Haseloff dank seiner profunden, an aktuellen Tendenzen der ikonographisch-stilgeschichtlichen Kunstforschung als exakter Wissenschaft geschulten Expertise erstmals, eine professionellen Standards entsprechende Bestimmung und sachkundige Katalogisierung der Kunsthallen-Bestände einzuführen. So wurden beispielsweise die Inventare für die Gemäldesammlung und die Bestände der grafischen Sammlung angelegt und arbeitete Haseloff seit Mitte der 1930er Jahre an einem Bestandskatalog der Gemäldesammlung. Diese wichtigen Vorarbeiten sollten schließlich in den 1958 von Lilli Martius verfassten und unter Haseloffs Nachfolger Richard Sedlmaier veröffentlichten, ersten Katalog der Gemäldegalerie eingehen.²⁶

Viele, der auf das Direktorat Haseloff zurückgehenden und gemeinsam mit dem um Lilli Martius sukzessive gebildeten Team aus studentischen Hilfskräften sowie ehrenamtlichen Helferinnen und Helfern umgesetzten Innovationen im Bereich Dokumentation und Katalogisierung erweisen sich bis heute als hilfreich für die alltägliche Arbeit der Kunsthalle. Die in Haseloffs Amtszeit angelegten Inventarbücher mit einer Vielzahl an weiterführenden Informationen bil-

22 Petra Hölscher / Maike Wiechmann: Lilli Martius (1885-1976). Kunst - Theorie und Praxis, in: Kunstgeschichte in Kiel 1994 (wie Anm. 20), S. 52-55, hier S. 53. - Ulrich Schulte-Wülwer: Lilli Martius (1885-1976), in: Beuckers/Kuder 2020 (wie Anm. 1), S. 149-172.

23 Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 105.

24 Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 86.

25 Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 86.

26 Martius 1968 (wie Anm. 7), S. 48. - Lilli Martius: Katalog der Gemäldegalerie: Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1958.

den noch heute eine unerlässliche Grundlage, etwa für den Aufbau der digitalen Museumsdatenbank oder die Provenienzforschung.

Alte und neue Sammlungsschwerpunkte

Parallel erarbeitete Haseloff erste Grundsätze für die systematische Erweiterung der Sammlungen und die Konzeption zukünftiger Ausstellungsprojekte. Dabei knüpfte er an bereits durch seine Vorgänger formulierte Tendenzen an, gab aber auch neue Impulse. Seine zentralen Ideen skizzierte er in vier um 1930 veröffentlichten Artikeln.²⁷ Als »Grenzmuseum«, so schreibt er in seinem Beitrag für Ludwig Justis *Museum der Gegenwart*, soll die Kunsthalle demnach zuvorderst ein Ort deutscher Kunst sein.²⁸ An anderer Stelle spricht Haseloff von einer »Galerie einer Grenzprovinz«.²⁹ Die Kunsthalle mit ihren Sammlungen und Ausstellungsaktivitäten müsse nicht nur »dem Norden gegenüber Ausdruck des deutschen künstlerischen Wesens sein«,³⁰ sondern zugleich ein »Bollwerk deutschen künstlerischen Schaffens [...] errichten [...], das alle die vielen und vielfältigen Kräfte in Erscheinung [bringt], die aus dem Boden des Landes hervorgegangen sind«.³¹ Aufbauend auf dem bereits vorhandenen Grundstock einer deutschen Sammlung des 19. Jahrhunderts müsse gleichzeitig der systematische Aufbau einer Schleswig-Holsteinischen Sammlung erfolgen, die imstande sei, ein Gesamtbild des regionalen Kunstschaffens zu geben.³² Trotz der hier klar formulierten Schwerpunktsetzung auf die deutsche Kunst sieht der Museumsmann Haseloff keinen Widerspruch darin, »die Beziehung zur Kunst der benachbarten nordischen Länder« sichtbar zu machen.³³

Um das Vorhaben, einen Ort für die regionale Kunst zu schaffen, gezielt zu verfolgen, gelte es, die ausgemachten »Unterlassungssünden früherer Zeiten« durch systematische Ankäufe auszugleichen.³⁴ Erst die Erweiterung der Sammlung mit »wirklich erlesenen Beispielen« würde es ermöglichen, auch auswärtige Besucherinnen und Besucher in Einzel- und Überblicksausstellungen von der Qualität der einheimischen Kunst in historischer Tiefe wie mit Blick auf die

27 Arthur Haseloff: Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein und seine Bedeutung für das Kunstleben in Schleswig-Holstein, in: Schleswig-Holstein, hg. v. Willi Hahn und Balduin Möllhausen, Berlin 1928, S. 41–46. – Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 62–70. – Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 71–82. – Arthur Haseloff: Kiels Stellung im schleswig-holsteinischen Kunstleben, in: Kiel in Wort und Bild im Ostseejahr 1931, Kiel 1931, S. 30–31.

28 Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 65.

29 Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 71.

30 Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 71.

31 Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 81–82.

32 Vgl. Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 72.

33 Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 65.

34 Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 79.



↑ **Abb. 6.** Hängung mit »Neuerwerbungen« in der Kunsthalle zu Kiel, 1929. Obere Reihe, mittig: Christian Rohlfs, *Elias*, 1921; untere Reihe, links: Emil Nolde, *Sommerwolken*, 1913 (allerdings bereits 1918 erworben); rechts: Emil Nolde: *Blumengarten X*, 1926. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

jüngsten Entwicklungen zu überzeugen.³⁵ Die Hauptaufgabe der Kunsthalle bestehe demnach darin, »die Werke der weithin zerstreuten schleswig-holsteinischen Künstler zu einem Gesamteindruck zu vereinigen.«³⁶ Nur so könne »die Vielseitigkeit der Entwicklungsmöglichkeiten in der künstlerischen Begabung des Volksstammes zusammenfassend vor Auge [ge]stellt« werden, um dann »wieder anregend und fördernd auf das künstlerische Leben ein[zu]wirken«, formuliert Haseloff mit klarem national-völkischen Impetus.³⁷ Daneben plädierte er aber nachdrücklich dafür, das Programm der Kunsthalle um solche Ausstellungen zu ergänzen, in denen die historische Vielfalt der gesamtdeutschen Kunst sichtbar wird.³⁸

In den fast zwei Jahrzehnten von Haseloffs Arbeit für Kunsthalle und Kunstverein verzeichnete die Gemäldesammlung 152 Neuzugänge. Dabei handelt es sich etwa jeweils zur Hälfte um Schenkungen und Ankäufe. In der gleichen Zeit wuchs die grafische Abteilung um mehrere

³⁵ Haseloff 1928 (wie Anm. 27), S. 44.

³⁶ Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 70.

³⁷ Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 70.

³⁸ Vgl. Haseloff 1928 (wie Anm. 27), S. 44.



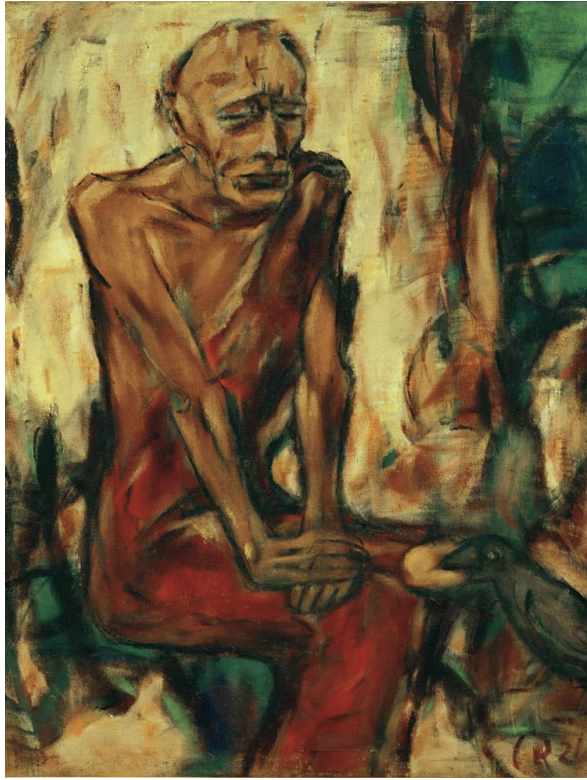
↑ **Abb. 7.** Emil Nolde, *Sommerwolken*, 1913. Vom Künstler 1918 erworben, bis 1937 Kunsthalle zu Kiel, heute Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid. © Nolde Stiftung Seebüll, Provenienz: Museo Thyssen-Bornemisza.

hundert Arbeiten an. Für die kleinere Skulpturensammlung wurden 16 Objekte hinzugewonnen. Gemäß der programmatischen Zielsetzung überwogen in der Breite Neuanschaffungen von Werken schleswig-holsteinischer Künstlerinnen und Künstler seit dem 19. Jahrhundert. Mit 27 Gemälden und einer Vielzahl an Arbeiten auf Papier stammen die meisten Erwerbungen von dem Landschaftsmaler Hans Peter Feddersen d. J. Mit der Anschaffung dieses sich aus verschiedenen Werkphasen des nordfriesischen Künstlers zusammensetzenden Konvoluts glaubte Haseloff offenbar direkt im Sinne der neu formulierten Programmatik zu handeln.³⁹

Bei der Erweiterung der Sammlung um Werke der Moderne beschränkte sich Haseloffs Engagement weitgehend auf den Expressionismus. Aus naheliegenden Gründen richtete er sein Hauptaugenmerk auf die von ihm ehrfurchtsvoll »drei Magier aus Schleswig-Holstein« genannten Künstler Christian Rohlf, Ernst Barlach und Emil Nolde.⁴⁰ Gleich 15 Gemälde des aus Groß Niendorf im Kreis Segeberg stammenden Künstlers Rohlf wurden in dieser Zeit erworben, darunter die 1929 angekaufte Schlüsselarbeit *Elias* von 1921. 1930 gelangte dank anhaltender

³⁹ Vgl. Haseloff 1930/31 (wie Anm. 15), S. 76.

⁴⁰ Haseloff 1930 (wie Anm. 13), S. 68.



→ **Abb. 8.** Christian Rohlfs, *Elias*, 1921. Erworben 1927, bis 1937 Kunsthalle zu Kiel, später Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles, heutiger Besitzer unbekannt. © Archiv Kunsthalle zu Kiel.

Bemühungen von Haseloff endlich Barlachs Bronze *Das Wiedersehen* (1926) in die Sammlung. Unter den Neuzugängen dieser Jahre fanden sich schließlich neben rund 80 Arbeiten auf Papier auch das Nolde-Gemälde *Blumengarten X* (1923). Der Künstler selbst schenkte es 1929 der Kunsthalle. Mit Emil Nolde scheint Haseloff in regem Austausch gestanden zu haben. Unter seinem Rektorat verlieh die Philosophische Fakultät Nolde die Ehrendoktorwürde⁴¹ – eine Ehre, die bereits zuvor Hans Peter Feddersen und Christian Rohlfs zuteilwurde. Noch 1932 zeugt ein Briefentwurf von Haseloffs Bemühen, eine Wanderausstellung in den USA mit Werken Rohlfs und Noldes zu organisieren.⁴² Immer wieder nutzte Haseloff in seinen Publikationen die Werke Rohlfs, Barlachs und Noldes, um die programmatische Arbeit der Kunsthalle und des Kunstvereins zu illustrieren. Offenbar erkannte er in ihnen paradigmatische Beispiele seiner Bemühungen um den konzeptionell begründeten Ausbau der Sammlung.

41 Vgl. Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 90. Vgl. auch Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart Berlin, hg. von Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika, 2 Bde., München 2019, Bd. 2, S. 16.

42 Vgl. Durchschlag eines Briefes von Arthur Haseloff an Emil Nolde, 1. August 1932, in: Archiv Kunsthalle zu Kiel / Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV), Korrespondenz 1930 M-N / Mappe Korrespondenz 1930/40 N.



↑ Abb. 9. Jürgen Ovens, *Simeon im Tempel*, 1651. Erworben 1929. © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Foto-Renard, Kiel.

Die vielfältige Kunstszene der Weimarer Moderne fand in ihrer Breite kaum einen Weg nach Kiel. Dass die Kluft zwischen den avantgardistischen Milieus der kulturellen Zentren und dem weitgehend konservativen Kunstverständnis der Stadt Kiel groß war, liegt auf der Hand. Eine breite bürgerliche Akzeptanz für die oft radikalen Positionen der Moderne ließ sich fraglos nicht voraussetzen. Inwieweit Haseloff selbst überhaupt ein ernsthaftes Interesse an der tatsächlichen Vielfalt der zeitgenössischen künstlerischen Positionen hatte, kann auf Grundlage der bisher bekannten Quellen nicht beantwortet werden. Fest steht aber, dass in seiner Amtszeit mit Ausnahme eines Aquarells von Lyonel Feininger keine Werke aus dem Umfeld des Bauhauses oder etwa der Neuen Sachlichkeit erworben wurden.

Mit dem zunehmend international organisierten und von rapide ansteigenden Preisentwicklungen gekennzeichneten Kunstmarkt ließen sich Gemälde namhafter Künstlerinnen und Künstler bald nur noch in glücklichen Ausnahmefällen erwerben. Die geringe Kaufkraft des Kunstvereins kompensierte Haseloff daher fortschreitend durch Ankäufe von deutlich günstigeren Arbeiten auf Papier. Auf diese Weise gelangten mit Ausnahme der Werke Ernst Ludwig Kirchners immerhin die grafischen Arbeiten sämtlicher Brücke-Künstler in die Kunsthalle; darüber hinaus Grafisches von Emil Nolde, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Edward Munch und Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker sowie umfangreiche Arbeiten auf Papier von Ernst Barlach.

Mit Blick auf die qualitative Verdichtung des historisch gewachsenen Sammlungsbestandes zeigte sich Haseloff besonders glücklich über den Zugang von jeweils zwei Gemälden von Detlev Conrad Blunck⁴³ sowie des aus Tönning stammenden Jürgen Ovens, darunter auch das aus dem Jahr 1651 stammende Werk *Simeon im Tempel*. Letzteres konnte mit Fördermitteln der Carstens-Gesellschaft erworben werden. Dabei handelte es sich um einen privaten Förderkreis der Kunsthalle, der nach dem aus der Nähe von Schleswig stammenden Maler Asmus Jacob Carstens (1754–1798) benannt war. Obschon der Vereinigung kein »besonders erfolgreiches Wirken« attestiert wurde,⁴⁴ gelang es der Carstens-Gesellschaft zwischen 1926 bis 1936, immerhin sechs Gemälde für die Sammlung der Kunsthalle zu erwerben, darunter ein Frauenporträt von Anselm Feuerbach⁴⁵ sowie *Abendliches Mal* aus dem Jahr 1647 von Wolfgang Heimbach.

Ausstellungsimpulse

Das von Arthur Haseloff verantwortete Ausstellungsprogramm der 1920er und frühen 1930er Jahre war von einer klaren Schwerpunktsetzung auf der Kunst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart gekennzeichnet. Die zumeist als Übernahmen entstandenen Aus-

43 Detlev Conrad Blunck, *Porträt Albert Theodor Karchow*, 1831.

44 Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 91.

45 Anselm Feuerbach, *Bildnis Frau von Guaita*, 1865.

stellungen wiesen die Kunsthalle gemäß der von Haseloff formulierten Programmatik als Ort der deutschen und regionalen Kunst aus. Für die nationalkulturelle Ausrichtung stand etwa die große Ausstellung der Akademie der Künste im Jahre 1924 mit Werken von Max Beckmann, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka und Max Liebermann. Dagegen wurde die Sichtbarkeit der regionalen Kunst durch die jährlich organisierte *Herbstaussstellung schleswig-holsteinischer Künstler*, eine 180 Werke umfassende Ausstellung Kieler Künstlerinnen und Künstler von 1925, oder die 196 Exponate umfassende Ausstellung *Junge Kieler Künstler* im Jahre 1928 sichergestellt. 1929 zeigte die Kieler Kunsthalle die große Wanderausstellung *Nordische Kunst* mit zahlreichen hochkarätigen Vertreterinnen und Vertretern der modernen skandinavischen Kunst wie Edvard Munch, Peder Severin Krøyer, Peter Christian Skovgaard oder Anders Zorn.⁴⁶

Das inhaltliche Profil des Kieler Ausstellungswesens wurde aber seit Mitte der 1920er Jahre bis 1933 fraglos von jenen Ausstellungen dominiert, die dem Expressionismus und seinen stilistischen Weiterentwicklungen gewidmet waren. Hierzu zählten monografische Ausstellungen zu Christian Rohlf (1926, 1930), Emil Nolde (1927, 1932), Erich Heckel (1928) und Ernst Barlach (1930), aber auch die Wanderausstellung *Rheinische Kunst der Gegenwart* (1927) mit Werken von Otto Dix, Max Ernst, Wilhelm Lehbruck, August Macke und Gert Wollheim oder die Übernahme einer Schau der *Berliner Sezession* (1929) mit ausgewählten Arbeiten Karl Schmidt-Rottluffs, Max Pechsteins, Georg Grosz und Lyonel Feiningers.

Das Team um Arthur Haseloff verfügte weder über ausreichende finanzielle Mittel noch über die notwendigen personellen Kapazitäten, um diese Großprojekte selbständig zu realisieren. Zahlreiche der neueren Kunst gewidmete Ausstellungen dieser Jahre waren daher ebenfalls Ausstellungsübernahmen. So wurde zum Beispiel die Kieler Werkübersicht zum 60. Geburtstag Emil Noldes im Jahre 1927 durch die Galerie Neue Kunst Fides von Rudolf Probst verantwortet. Ähnlich ging auch die große Rohlf-Ausstellung des Jahres 1925 auf ein kuratorisches Konzept der Berliner Nationalgalerie zurück. Dagegen handelt es sich bei der Ernst Barlach 1930 zu seinem 60. Geburtstag gewidmeten Ausstellung mit 168 Werken um ein gemeinsam von Künstler und Kunsthalle kuratiertes Projekt.⁴⁷

Neben dem gebotenen Pragmatismus zeugen die Kooperationen und Übernahmen auch von Haseloffs Anliegen, immer wieder hochkarätige, überregional bedeutende Kunst in Kieler Sonderausstellungen zu zeigen. Obschon er sich durch die Integration von Künstlern wie Nolde, Barlach und Rohlf offenkundig bemühte, einen sichtbaren Bezug zur Region herzustellen, fand sich Haseloff in den 1920er Jahren mit der Kritik der national-regionalistischen Kunstgenossenschaft konfrontiert. Diese forderte den Kunstverein wiederholt auf, in seinen Ausstellungen stärker die Arbeiten weniger prominenter heimischer Vertreter zu berücksichtigen.

⁴⁶ Vgl. Listung der Ausstellungen in: Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität: Sammlungen und Baugeschichte 1854 bis 1986, Kiel 1986, S. 123-125.

⁴⁷ Vgl. Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 90.



↑ **Abb. 10.** Ausstellung mit Werken aus der Sammlung, Anfang der 1930er Jahre. Drittes Gemälde von links: Jürgen Ovens, *Simeon im Tempel*, 1651. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

Als Sprachrohr der bildenden Künstlerinnen und Künstler in der Region instrumentalisierte die Genossenschaft auch die lokalen Medien zur öffentlichen Diskreditierung des Museumsdirektors und übte auf diese Weise permanenten Druck auf Haseloff aus.⁴⁸

Besondere Herausforderungen und Anpassungen

Zahlreiche der von Haseloff formulierten programmatischen Zielsetzungen ließen sich nur in sehr begrenztem Umfang umsetzen. Zu schwierig waren die vorgefundenen Voraussetzungen und zu klein die tatsächlichen Gestaltungsspielräume für die Arbeit des ambitionierten Museumsdirektors ›im Nebenamt‹. Der in der Titelwahl dieses Beitrages verwandte und gegebenenfalls pathetisch anmutende Begriff der ›Schicksalsjahre‹ bezieht sich nicht zuletzt auf jene politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die eben diese Spielräume eingrenzten. Die Hyperinflation der unmittelbaren Nachkriegsjahre hatte bereits 1923 das gesamte Barvermögen des Kunstvereines, inklusive des Hänel'schen Vermächtnisses von 200.000 Mark, vernichtet. Die sich damit bietenden Ankaufpotenziale blieben so weitgehend ungenutzt.

⁴⁸ Vgl. Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 87–89.



↑ **Abb. 11.** Werkschau Christian Rohlf's in der Kunsthalle zu Kiel, 1930. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

Die kurze, besonders dynamische und kulturell vielfältige Phase der sogenannten Goldenen Jahre der Weimarer Republik mündeten schon 1929 in eine tiefgreifende Weltwirtschaftskrise. Die in der Folge zunehmend radikalisierte politische Gemengelage in Deutschland leitete bekanntlich 1933 die nationalsozialistische Gewaltherrschaft ein. Wie alle Sektoren des Kulturbetriebes war auch die Kieler Kunsthalle von kulturpolitischen Repressionen der neuen Machthaber betroffen. Vorerst aber erhielt Arthur Haseloff im August 1933 von der Kieler Ortsgruppe des sich bereits 1928 formierten nationalsozialistischen Kampfbundes für Deutsche Kultur die Aufforderung, seine Arbeit in Kunstverein und Kunsthalle »wie bisher fortzusetzen«.⁴⁹ Noch im selben Jahr konnten Martius und Haseloff eine Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes mit Zeichnungen und Aquarellen von führenden Vertreterinnen und Vertretern der Moderne, allen voran Paul Klee, Wassily Kandinsky, Käthe Kollwitz oder Oskar Schlemmer, zeigen. In einer weiteren Kieler Ausstellung des Jahres 1933, *Deutsche Kunst der Zeit*, waren Werke unter anderem von Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff vertreten.

Tatsächlich stand Anfang 1933 längst nicht fest, welche Richtung die Kulturpolitik nehmen würde. Nachdem der von Alfred Rosenberg geführte Kampfbund die nationalsozialistische Agitation der Weimarer Jahre gegen die Moderne Kunst und Architektur maßgeblich getragen

⁴⁹ Zit. nach Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 97.



↑ **Abb. 12.** Werkschau Ernst Barlach in der Kunsthalle zu Kiel, 1930. © Archiv Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (A-KHK/SHKV).

hatte, wurde der zwischen ihm und Joseph Goebbels entbrannte Machtkampf zugunsten des letzteren entschieden. Goebbels hatte Anfang 1933 zunächst durch öffentliche Aussagen den Eindruck entstehen lassen, dass ihn nichts mit den radikalen Feinden der modernen Kunst verbinde. Seine Vorliebe für den Expressionismus war bekannt und unter den Exponaten, die das Goebbels-Ministerium Mitte 1933 nach Chicago zur Ausstellung *Century of Progress* entsandte, befanden sich auch Werke von Ernst Barlach und Emil Nolde.⁵⁰

Seit Anfang 1933 verengte der Direktor der Kieler Kunsthalle das Ausstellungsprogramm seines Hauses weiter auf Bildthemen und/oder Künstlerinnen und Künstler der Region, tendenziell ältere Kunst, darunter immer wieder Albrecht Dürer oder andere Protagonisten der Dürerzeit. Daneben gastierten wiederholt Ausstellungen mit Affirmation der offiziellen nationalsozialistischen Kulturpolitik wie *Koloniale Bilderausstellung* (1934), *Deutsche und Nordische Heldensage in Bild und Buch* (1935), *Bilder aus der Schlacht vor dem Skagerrak und neue Marinebilder* (1936), *Heimat und Weltmeer* (anlässlich der Olympiade, 1936) und nicht zuletzt eine Ausstellung zur Tagung *Ahnenerbe* der von Heinrich Himmler 1935 gegründeten gleichnamigen Stiftung.⁵¹

50 Vgl. Barbara Miller Lane: *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Cambridge/MA 1985, S. 178f.

51 Vgl. Kunsthalle zu Kiel, *Christian-Albrechts-Universität 1986* (wie Anm. 47), S. 126–127. – Vgl. auch Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 100.



☛ **Abb. 13.** Albert Aereboe, *Der Einsiedler*, 1927. Erworben 1936. © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert.

Lilli Martius kommentierte Haseloffs ausstellungsprogramatischen Opportunismus rückblickend ein wenig kryptisch: »er war übersichtlich genug, sich so weit zurückzuhalten, als es das Unverständnis der in der Parteileitung tätigen Personen erforderte.«⁵²

Es kann kaum überraschen, dass Haseloff dieselbe ›übersichtliche Zurückhaltung‹ auch beim weiteren Sammlungsabbau zeigte. Wenn in diesen Jahren Gemälde erworben wurden, so stammen diese weitgehend aus dem 19. Jahrhundert. Die wenigen neu von ihm für die Kunsthalle gewonnenen Werke des 20. Jahrhunderts sind ausschließlich regionaler Provenienz. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Erwerb zweier Werke des Lübecker Künstlers Albert Aereboe, darunter sein Hauptwerk *Der Einsiedler*.⁵³ Albert Aereboe manifestierte insbesondere mit dieser aus dem Jahre 1927 stammenden Arbeit eine an altmeisterlichen Traditionen orientierte neusachliche Malerei.⁵⁴

⁵² Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 103.

⁵³ Bei dem zweiten Gemälde von Aereboe handelt es sich um *Blumenstrauß*, 1926.

⁵⁴ Vgl. Regina Göckede, Anette Hüsck (Hg.): *Zauber der Wirklichkeit – Der Maler Albert Aereboe*, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, 20.03.–05.09.2021, Kiel 2021.

Fest steht, dass Haseloffs Arbeit für Kunstverein, Kunsthalle und Universität unter direktem Einfluss nationalsozialistischer Gleichschaltungsmaßnahmen stand.⁵⁵ Nach heutigem Kenntnisstand waren weder Arthur Haseloff noch Lilli Martius Parteimitglieder. Während Haseloff anscheinend auch keiner anderen NS-nahen Organisation angehörte, war Lilli Martius nachweislich seit 1938 Mitglied der Reichskulturkammer und seit 1942 der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt.⁵⁶ Nichts desto weniger agierte Haseloff in der letzten Phase seines Direktorats nicht lediglich ›zurückhaltend.‹ Dass er bereits im November 1933 mit dem Universitätsprofessor für Philosophie Ferdinand Weinhandl einen Nationalsozialisten in das Direktorium des Kunstvereins holte, kann rückblickend zumindest als machtpolitisch motiviertes Kooperieren, eventuell aber auch als gezieltes Kollaborieren mit den neuen Machthabern bewertet werden. Weinhandl leitete seit 1929 die Sektion Bildende Kunst in der schleswig-holsteinischen Gruppe des Kampfbundes und war bei der Kieler Bücherverbrennung auf dem Wilhelmsplatz als Hauptredner in Erscheinung getreten. Laut Lilli Martius habe sich die direkte Kooperation mit Weinhandl in den folgenden Jahren mehrfach bewährt.⁵⁷

Dennoch bewahrten auch solche gegebenenfalls taktisch motivierten Allianzen die Kunsthalle und den Kunstverein nicht vor den Maßnahmen der sogenannten ›Entarte Kunst‹-Kampagnen. Im Rahmen von zwei Beschlagnahmungsaktionen am 14. Juli 1937 und 16. August 1937 verloren die Sammlungen insgesamt 154 Kunstwerke. Obwohl 60 eigentlich konfiszierte Nolde-Grafiken aus nicht-rekonstruierbaren Gründen vom Abtransport verschont blieben, gingen damit auch die in zwei Jahrzehnten mühsam zusammengetragenen Bestände expressionistischer Kunst mit großen Konvoluten von Ernst Barlach (vor allem Druckgrafik), Emil Nolde (darunter das Gemälde *Sommerwolken*) und Christian Rohlf's (unter anderem das Gemälde *Elias*) sowie Karl Hofers Gemälde *Weißkirchen* verloren. Lilli Martius, die sich während der Beschlagnahmeaktionen auf Dienstreise in Kopenhagen befand, erinnert sich an die offenbar mit Direktor Haseloff vereinbarte Taktik, den mit Durchführung der zweiten Aktion am 16. August persönlich betrauten Präsidenten der Reichskammer für bildende Künste, Adolf Ziegler, selbst die als ›entartet‹ diffamierten Werke in der Kunsthalle suchen zu lassen:

»Dies bewährte sich insofern, als er [Ziegler] in den Inventarbüchern die Übersicht verlor, sodaß z.B. alle illustrierten Werke Barlachs da blieben, daß er die großformatigen Aquarelle

55 Die Geschichte des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins wurde bislang noch nicht eingehend erforscht. Erste wichtige Ausführungen bei Schlick 1993 (wie Anm. 7), S. 102–109, die Ansatzpunkte für eine umfassende Neubetrachtung bieten.

56 Vgl. Ulrich Kuder: Das Kunsthistorische Institut der Christian-Albrechts-Universität im Nationalsozialismus, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 86 (2009), S. 234–255, hier 242.

57 Vgl. Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 101.

von Nolde übersah und daß man in Berlin auch nicht merkte, daß aus einem unaufgeklärten Versehen die vorhandenen 60 Blatt an Nolde-Graphik nicht mitgeschickt worden waren.«⁵⁸

Weiter heißt es bei Martius über Haseloffs Versuche, zumindest einige Werke vor der Beschlagnahme zu retten:

»Nach Erzählungen von Professor Haseloff hat Ziegler in einigen Fällen mit sich reden lassen: so verzichtete er auf die Weimarer Bilder von Rohlf's, die nur ins Depot verbannt wurden, und er verzichtete auch auf die schon vorgenommene Beschlagnahme von Feddersens ›Feurige Luft‹, eine Wolkenstudie, in deren starken Farbenklängen Feddersen Nolde sehr nahe kommt, als Professor Haseloff opponierte ›Wollen Sie nun auch Hans Peter Feddersen zu Leibe?‹.«⁵⁹

Schluss

Mit der Emeritierung 1939 endete auch jenes Amt Arthur Haseloffs als Direktor der Kunsthalle, das tatsächlich manchmal mehr als nur ein Nebenamt war. In der Rückschau wird jedenfalls deutlich, dass die mit diesem Amt einhergehenden Herausforderungen (angetroffene wie selbstgestellte) deutlich mehr Engagement verlangten. Offenbar war Haseloff bereit dieses aufzubringen. Obschon die materielle und personelle Ausstattung des von ihm geleiteten Hauses kaum den Minimalansprüchen seiner ausgesprochen ambitionierten Vorstellungen gerecht wurde, gelang es ihm in der ersten Dekade seiner Amtszeit, die Kunsthalle auf eine neue konzeptionelle Basis zu stellen. Die Leistung des von ihm geformten Kleinstteams beeindruckt genauso durch die professionelle Inventarisierung und systematische Katalogisierung der Sammlungsbestände, wie durch die Formulierung einer Programmatik oder Vision für ein Museum von gleichermaßen lokaler Verbundenheit wie nationaler Relevanz. Wenngleich viele seiner oft ausgesprochen mühsam errungenen Neuerwerbungen im Bereich der expressionistischen Kunst der nationalsozialistischen Beschlagnahme zum Opfer fielen und damit in den allermeisten Fällen langfristig für die Kunsthalle verloren gingen, bildet dieser maßgeblich von Haseloff gestärkte Schwerpunkt bis heute ein bedeutendes Fundament der Sammlungen in der Kunsthalle. Auch Dank mancher Erwerbungen, Stiftungen und Schenkungen oder Dauerleihgaben der 1950er und 1960er Jahre wurde der expressionistische Sammlungsschwerpunkt bald durch mehrere hundert Papierarbeiten sowie ausgewählte Gemälde und einige Skulpturen wiederhergestellt. Auch in jüngeren Jahren bildete der von Haseloff erstmals systematisch institutionalisierte Erwerbungsfokus einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die Weiterent-

⁵⁸ Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 106.

⁵⁹ Martius 1970 (wie Anm. 21), S. 106.

wicklung der Sammlung. Nachdem die Kunsthalle seit 1971 einen vom Kunsthistorischen Institut unabhängigen Leiter erhielt, wurden immer wieder Werke von Künstlerinnen und Künstlern etwa des Informel (CoBrA, Gruppe Spur) sowie Marlene Dumas, Rainer Fetting, Peter Doig oder Daniel Richter erworben, die manchmal lediglich selektiv und konzeptionell, manchmal offen und unmittelbar an die Kunst des Expressionismus anknüpfen. Ohne ihre unmittelbare Umgebung und institutionelle Vorgeschichte zu verleugnen, hat die Kunsthalle zu Kiel aber inzwischen den von Arthur Haseloff und seinen Vorgängern angestrebten, auf das Regionale und das Nationale begrenzten Sammlungs- und Ausstellungsschwerpunkt längst überschritten.

Autorin

Dr. habil. Regina Göckede,

geboren 1968, Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte, Politischen Wissenschaft und Archäologie an den Universitäten in Münster und Bochum. 2002 promoviert an der Ruhr-Universität in Bochum, anschließend wissenschaftliche Mitarbeiterin im Architekturbüro Dieter G. Baumewerd in Münster. Am Jüdischen Museum Berlin im Jahr 2003 volontiert und sodann bis 2005 bei den Staatlichen Museen zu Berlin, als Assistentin im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, der Kunstbibliothek und in der Generaldirektion sowie als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der BTU Cottbus tätig. 2014 an den Universitäten Cottbus und Potsdam habilitiert, leitet sie seit 2017 die Gemälde- und Skulpturensammlung der Kunsthalle zu Kiel.

Mail: goeckede@kunsthalle-kiel.de

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