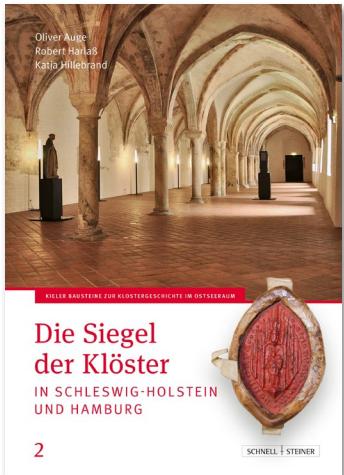


Rezensionen



Die Siegel der Klöster in Schleswig-Holstein und Hamburg

**hg. v. Oliver Auge, Robert Harlaß und Katja Hillebrand
(Kieler Bausteine zur Klostergeschichte im Ostseeraum,
Bd. 2)**
Schnell + Steiner: Regensburg 2024
344 Seiten, Abbildungen
ISBN 978-3-7954-3827-2, EUR 49,95

Der vorliegende Katalog zu den Klostersiegeln Schleswig-Holsteins und Hamburgs mit einführendem Aufsatzteil der Herausgebenden und weiterer Personen reiht sich als gelungener Beitrag in die zunehmende Erforschung geistlicher Siegel ein. Zu nennen sind etwa der schon 2013 erschienene Katalog von Isabelle Guerreau über die Klerikersiegel der Diözesen Halberstadt, Hildesheim, Paderborn und Verden (um 1000–1500) sowie die 2023 analog und digital publizierte Dissertation des Verfassers zur Siegelpraxis der Fuldaer Stiftspfleger (1011–1531), deren grundlegenden Analysen auf einem umfangreichen Siegelkatalog basieren. Fünf einführende Aufsätze (S. 11–87) nebst einem Vorwort (S. 7–9) behandeln den umfassenden Siegelkatalog der klösterlichen Siegel in Hamburg und Schleswig-Holstein (S. 89–326), dem der Anhang (S. 329–344) mit Quellen- und Literaturverzeichnis,

Glossar sowie Abkürzungs-, Niederlassungs-, Personen- und Ortsverzeichnis folgt.

Der erste Aufsatz von Klaus Gereon Beuckers (S. 11–18) thematisiert die Entstehung der sphragistischen Sammlung von Gottfried Ernst Hoffmann (1898–1978). Seine 150 Karteikarten und 308 Schwarz-Weiß-Fotos von 147 Siegeln mit Pausen und Abdrücken übergab der Archivdirektor bei seiner Pensionierung an Gert Wilhelm Trube als Grundlage für sein unvollendet gebliebenes Dissertationsprojekt zu Siegeln der Klöster in Schleswig-Holstein. Hierfür erweiterte Trube das Konvolut Hoffmanns um eine Liste der Fotografien, einen alphabetischen Literaturkatalog sowie um Sonderdrucke, Inventarisierungskarten zu den Bischofssiegeln und Ordner bezüglich der Stiftssiegel. Die derart gewachsene Sammlung verwahrt heute das Kunsthistorische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Robert Harlaß geht in seinem Artikel (S. 21–32) dem Wirken Hoffmanns als promoviertem Archivar nach, und zwar von den 1920er Jahren bis hin zu seiner Rehabilitierung, nachdem er seit 1933 aktives NSDAP-Mitglied gewesen war und nicht allein deshalb 1945 als Kieler Staatsarchivdirektor in Schleswig-Holstein entlassen wurde. Hoffmann hatte ab 1934 der Sturmabteilung angehört. Noch im selben Jahr fungierte er als Fachreferent, ab 1938 dann als Gaustellenleiter für Sippenforschung in Schleswig-Holstein. 1941 von der Reichspropagandaleitung in ihre Reichsrednerliste aufgenommen, gehörte Hoffmann zum Korps der Politischen Leiter und avancierte 1942 zum Honorarprofessor für Historische Hilfswissenschaften an der Universität zu Kiel. Hoffmanns Einstufung als »Mitläufers« brachte ihm 1948 die Degradierung zum Archivrat und den Entzug seiner Honorarprofessur ein. Allerdings erfolgte seine Wiedereinstellung in den Landesarchivdienst nach seiner »Entlastung« 1949 gegen den bis dahin aufrechterhaltenen Widerstand des Innenministeriums, aber entsprechend der Fürsprache des damaligen Ersten Landesdirektors Hans Müthling im Ministerium für Volksbildung. Da der seinerzeitige Archivdirektor noch im selben Jahr verstarb, wurde Hoffmann zunächst kommissarisch und 1950 dann ordentlich als Direktor des Archivs in Schleswig eingesetzt, um das Landesarchiv Schleswig-Holstein bis zu seiner Pensionierung 1963 zu leiten. Als junger, noch unbelasteter Archivrat im Staatsarchiv Kiel war Hoffmann mit der Erforschung der mittelalterlichen Siegel in Schleswig-

Holstein beauftragt worden. Ab 1927 entstand dann die Siegelkartei, auf deren Grundlage 1933 sein Buch zu den Siegeln der Bischöfe von Schleswig und Lübeck sowie einiger Kollegiatstifte erschien.

Im dritten Aufsatz (S. 35–53) beschäftigen sich Oliver Auge und Lea Melissa Möller mit der Typologie klösterlicher Siegel in Schleswig-Holstein, Nordschleswig und Hamburg. Basierend auf Hoffmanns Karteikarten und seiner 1933 publizierten Monografie zu den Bischofssiegeln in Schleswig und Lübeck, konnte mit dem vorliegenden Katalog ein Desiderat für den besprochenen Raum mittels einer einordnenden Gesamtschau mittelalterlicher Stifts- und Klostersiegel aufgelöst werden, was die dem Aufsatz anhängende Tabelle verdeutlicht: Für 32 Niederlassungen nennt sie Anzahlen überliefelter Siegel, deren Form, Materialität und Befestigung, die Nutzenden sowie die Bilder ihrer Siegel mit dem Fokus auf zwei Heiligenmotive. Die einzelnen Aspekte sind im Aufsatz überwiegend deskriptiv behandelt, geben hierdurch erstmals einen Überblick für diesen norddeutschen Raum und bestätigen dabei neben angeführten Spezifika, die Ansätze für weitere Forschungen bieten, den Wissensstand für andere Siegelräume.

Robert Harlaß erörtert im vierten Artikel (S. 55–68), rekurrierend auf Hoffmanns Sammlungsarbeit zu den Siegeln der geistlichen Einrichtungen in Schleswig-Holstein zwischen 1927 und 1933, die Überlieferung geistlicher Siegel in Schleswig-Holstein und Hamburg. Ihm zufolge sind die Siegel größtenteils noch immer im Original erhalten, wobei historische Reproduktionen für die meisten der insgesamt wenigen verlustigen Siegel vorliegen: Entweder durch Gipsabdrücke von den Typaren und Wachssiegeln oder anhand von Umzeichnungen und historischen Fotografien. Diese vielfältige Überlieferung erlaubt Rückschlüsse zur Zustandsveränderung der von Hoffmann erfassten Siegel, die knapp hundert Jahre später zumeist an den Urkunden erhalten sind.

Im fünften Aufsatz (S. 71–87) thematisiert Katja Hillebrand schließlich die Ikonografie der Klostersiegel in Hamburg, Nordschleswig und Schleswig-Holstein. Anhand der Bilder zeigt sie auf, welche spezifischen Motive die Orden für ihre Siegel wählten, beeinflusst durch zeitgenössische Bild- und Skulpturenwerke. Die Motive dienten den Siegelnden nicht nur zur Identifikation, Darstellung und Kommunikation, sondern auch – ebenso wie den Adressaten – zur rechtlichen Garantie der Rechts-handlungen und zum damit einhergehenden spirituellen Schutz durch die abgebildeten Heiligen. Einige interessante Bildanalysen geben Aufschluss über die spezifische Mehrdeutigkeit der von den Konventen und Amtspersonen verwendeten Siegelbilder in den Benediktiner-, Zisterzienser- oder Bettelorden.

Der dem Aufsatzteil folgende Katalog mit 146 Nummern (S. 89–326), der ab 2022 von der regionalhistorischen Forschungsstelle ·Geschichte und kulturelles Erbe der Klöster und Stifte im Ostseeraum bis zur Reformation· erarbeitet wurde, führt erstmals überlieferte Siegel

der Klöster in Schleswig-Holstein, Nordschleswig und Hamburg zusammen. Grundlage dieser vergleichenden Arbeit bildeten die im Kunsthistorischen Institut der Universität zu Kiel verwahrten Hoffmann'schen Karteikarten der Siegel mit Angaben zu Maß und Form sowie Beschreibungen von Bild, Fundort, Erhalt, Nutzung und Datierung. Zu seinen Karteikarten erstellte Hoffmann eine Fotothek mit je zwei Abbildungen pro Siegel in den 1920er und 1930er Jahren. Die meisten dieser Aufnahmen stammen vom Kieler Fotografen Ferdinand Urbahns. Der nun vorliegende Katalog ist ortsalphabetisch geordnet. Zu den Niederlassungen erscheinen die Siegel der Konvente, der Äbte oder Äbtissinnen, der Priorinnen beziehungsweise Prioren sowie der Guardiane, Präoste und Kustoden. Am Anfang steht jeweils zunächst der historische Überblick zur Niederlassung, gefolgt von den Siegelbeschreibungen mit Verweis auf die Nutzenden, den Typ (unüblich: »Avers-Typ« [ab S. 93] im Sinne von Siegeltyp) sowie auf Form, Maß, Bild und Schrift. Es folgen tabellarische Angaben zu Fundorten, Signaturen und Wachsfarben sowie zum jeweiligen Befestigungs-mittel und Erhaltungszustand nebst Urkundendatierung, Foto- und Literaturhinweisen. Über Hoffmanns Sammlung hinaus wurden weitere Niederlassungen des Unter-suchungsraums aufgenommen und seine historischen Angaben nachvollziehbar kritisch redigiert. Hoffmanns Schwarz-Weiß-Aufnahmen ergänzen moderne Farbab-bildungen und historische Umzeichnungen.

Die Herausgeber des Siegelkatalogs und die Autoren des Aufsatzteils legen ein gelungenes Grundlagenwerk zu mittelalterlichen und teils neuzeitlichen Siegeln der Klöster in Schleswig-Holstein und Hamburg vor. Der Siegelkatalog überzeugt mit Abbildungen in guter Qualität samt umfassender sphragistischer Erörterungen und informiert über die Geschichte von Klöstern im Norden des Römisch-Deutschen Reichs.

Daniel Götte
Dresden



Fürstinnen in Schleswig-Holstein

Handlungsspielräume im Spannungsfeld zwischen Dynastie, Familie und Individuum

hg. v. Oliver Auge, Uta Kuhl und Jan Ocker

(Regionalgeschichte heute, Bd. 1)

Universitätsverlag Kiel: Kiel 2024

379 Seiten, 98 meist farbige Abbildungen

ISBN 978-3-928794-92-3, EUR 34,90

DOI: [10.38072/2943-5331/v1](https://doi.org/10.38072/2943-5331/v1) (Open Access)

Im vergangenen Jahr konnte die Abteilung für Regionalgeschichte des Historischen Seminars der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel auf eine hundertjährige Tradition zurückblicken. Die erste landes- und regionalhistorische Professur an der Universität Kiel wurde 1924 eingerichtet. Da lag es nahe, in einer aktuellen Publikation dieses Jubiläum zum Anlass zu nehmen, auch die Entwicklung des Faches bis zur Gegenwart kurz zu beleuchten. Mit einem entsprechenden Rückblick beginnt denn auch der Band 1 der neu gegründeten Buch-Reihe *Regionalgeschichte heute*.

Der von Oliver Auge, Uta Kuhl und Jan Ocker herausgegebene Band vereint – unter dem Titel *Fürstinnen in Schleswig-Holstein* – aber vor allem einen ebenso detaillierten wie abwechslungsreichen Reigen von Vorträgen einer Tagung zum gleichen Thema. Sie wurde im Januar 2022 von der Abteilung Regionalgeschichte in Kooperation mit der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf durchgeführt. Die überarbeiteten und nun veröffentlichten Beiträge der Tagung belegen eindrucksvoll das große Spektrum aktueller regionalgeschichtlicher Forschungen. Was sie verbindet, verdeutlicht der Untertitel des Bandes: mit Blick auf die Fürstinnen der Lande geht es besonders um ihre *Handlungsspielräume im Spannungsfeld zwischen Dynastie, Familie und Individuum*.

Damit ist zugleich klar, was das Buch nicht beabsichtigt: die Verherrlichung längst vergangener aristokratischer Herrschaftsverhältnisse oder eine nostalgische Heimatverklärung, die fälschlicherweise der Regionalgeschichte auch heute noch gelegentlich unterstellt werden. Das Erkenntnisinteresse der Autorinnen und Autoren ist vielmehr die systematische Aufarbeitung eines bislang zu Unrecht unterschätzten Feldes der Landesgeschichte – gerade auch mit neuen Wissenschaftsansätzen aus der Frauen- und Genderforschung, ohne allerdings diese Ansätze zu verabsolutieren.

Das zeigt gleich zu Beginn Oliver Auge, der langjährige, renommierte Leiter der Abteilung Regionalgeschichte am Historischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität. So beschreibt er, wie die Töchter der Fürstinnen und des Adels zwar fraglos »Objekte« dynastischer Politik waren, aber gleichzeitig – unter kluger Nutzung ihrer dennoch vorhandenen Spielräume – nicht nur sehr erfolgreich im Sinne ihrer Dynastie handeln, sondern auch eine durchaus individuelle Einflussnahme auf Politik und Diplomatie, Gesellschaft und Kultur entwickeln konnten. Auges naheliegendes Fazit: Allzu lange standen die Fürstinnen in Schleswig-Holstein im Schatten der männlichen Standesvertreter. Denn auch sie – und nicht nur ihre Väter, Brüder oder Ehemänner – machten Geschichte!

Welche überraschenden Möglichkeiten sich für starke weibliche Persönlichkeiten gerade auch in der frühen Neuzeit boten, das zeigt Carsten Jahnke eindrücklich am Beispiel von Dorothea von Brandenburg, Erzkönigin Skandinaviens von 1445 bis zu ihrem Tod 1495 und regierende Herzogin in Schleswig und Holstein von 1481 bis 1483. Für Jahnke ist sie eine herausragende Gestalterin der dänischen und schleswig-holsteinischen Geschichte: »Sie hat ihre Rolle als Königin ernst genommen, sie hat für ihre Dynastie und ihre Herrschaft gewirkt. Dass sie dabei mit anderen Parteien in Konflikt geriet, ist selbstverständlich. Bei Fürsten hätte man dieses als geschickte (und friedvolle) Politik bezeichnet« (S. 54).

Wie sehr Frauen mit ihren Aktivitäten auch ihren Geschwistern in dynastischen Krisen zur Seite stehen konnten, beweist Ulrike Sträßner mit Blick auf die Beziehung der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg (1485–1555) – Enkelin der Dorothea von Brandenburg – zu ihrem Bruder König Christian II. von Dänemark (1481–1559). Besonders vor dem Hintergrund der vielfältig verflochtenen Geschicke Brandenburgs, Dänemarks und Schleswig-Holsteins im 15. und 16. Jahrhundert boten sich einer geschickt operierenden Frau wie Elisabeth von Brandenburg erstaunliche Spielräume für ihr Handeln. Ein weiteres Beispiel dafür, wie engagiert und kämpferisch sich manche Frauen zwischen den Fronten der nordischen Hegemonialmächte behaupten mussten, beschreibt Melanie Greinert eindrücklich in ihrem Beitrag über Friederike Amalie (1649–1704), der dänischen Prinzessin und Gottorfer Herzogin.

Eine einflussreiche Rolle spielten in der frühen Neuzeit vielfach fürstliche Witwen. Ihnen sind gleich mehrere Beiträge gewidmet. Claudius Loose stellt den Witwenhof von

Christine von Schleswig-Holstein-Gottorf (1543–1604) vor 16 Jahre residierte sie – nach dem Tod ihres Mannes – im Kieler Schloss. Den Lebensweg Sophie von Dänemarks (1557–1631) beschreibt Sebastian Joost mit einem großen Bogen: *Von der jugendlichen Braut zur einflussreichen Königinwitwe*. Joost geht dabei insbesondere auf Sophies geschickte Heiratspolitik ein: »Die Ehe ihrer Tochter Anna mit dem schottischen König und englischen Thronerben James VI. brachte Hamlet nach Dänemark und machte Sophie als einflussreiche Großmutter des englischen und schottischen Königs Karl I. und dessen Schwester Elisabeth Stuart, der späteren pfälzischen Kurfürstin und Königin von Böhmen, zu einer Schlüsselfigur innerhalb der protestantischen Dynastien Europas« (S. 117). Und Jens Martin Neumann schreibt schließlich unter dem Titel *Wenn Witwen bauen ...* über den Amalienbau des einstigen Kieler Schlosses und kommt dabei zum Ergebnis: »Der Amalienbau demonstriert als idealer Witwensitz eine visionäre Vorstellung vom höfischen Witwenstand, welche die novellierende Überhöhung der gängigen Witwenreputation anstrebt« (S. 379).

Auch weitere Beiträge des Bandes sind kunst- und kulturgeschichtlichen Themen gewidmet. Hier hat offenkundig auch die enge Zusammenarbeit der regionalgeschichtlichen Abteilung der Universität mit dem Kieler Kunsthistorischen Institut Früchte getragen. Das Zusammenwirken Oliver Auges mit dem Lehrstuhlinhaber des Kunsthistorischen Instituts, Klaus Gereon Beuckers, steht sichtbar für einen Mentalitätswandel: Historiker zeigen sich zunehmend offen für kunstgeschichtliche Forschungen und Kunsthistoriker arbeiten verstärkt ganz selbstverständlich auf der Grundlage neuerer historischer Ergebnisse.

Das macht auch Jan Drees deutlich. Er beschreibt unter anderem, wie der in den Niederlanden geschulte Maler Jürgen Ovens 1654 ein außerordentliches Gemälde schuf: ein »*Portrait historié* der Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf (1636–1715), auf dem sie in einer ganzfigurigen Darstellung in allegorisch historisierender Verkleidung von der Göttin Minerva sinnbildlich zur Tugendkönigin gekrönt wird [...]. Eine Darstellung, die als Leitbild am Anbeginn zu sechs Jahrzehnten im Spannungsfeld zwischen politischer Macht, Einfluss und Familiensinn zu sehen ist« (S. 160).

Im Kontext historisch-kunsthistorischer Forschungen stehen auch die Beiträge von Christian G. Schulz zu »Silberaltären« in Husum und Stockholm oder von Ingrid Höppel zu dem weiblich geprägten, emblematischen Bildprogramm im Schloss vor Husum. Constanze Köster erläutert *Chiffren weiblicher Macht in Götter Bilder Bildern* und Sophie Borges hat sich ausgehend von der Porträtsammlung im Schloss Eutin der Verdeutlichung weiblicher Macht in Bildnissen gewidmet.

Ferner hat sich Karen Asmussen-Stratmann mit der Amalienburg im Götterer Neuwerksgarten und ihrer Funktion für die Repräsentation der dortigen Herzogin auseinandergesetzt. Die Götterer Amalienburg ist ein

heute leider nicht mehr vorhandenes, aber architekturgeschichtlich trotzdem interessantes Lusthaus. Und Uta Kuhl beschreibt *Hofkapellen als Wirkungsraum von Fürstinnen*, die auf die architektonische Ausgestaltung und kunstvolle Ausstattung der Kapellen häufig prägenden Einfluss hatten.

Aber nicht nur mit der Kunstgeschichte hat die moderne Regionalgeschichte zahlreiche Schnittstellen. Auch ihre Bezüge zur Theologie- und Frömmigkeitsgeschichte sowie zur Musikgeschichte sind vielfältig. So hat sich Matthias Kirsch unter dem Titel *Zwischen Gesangbuch und Oper* der Bedeutung der Musik für die Götterer Fürstinnen gewidmet, während Detlev Kraack und Gabriele Ball Aspekte der Frömmigkeit der Fürstinnen beleuchten.

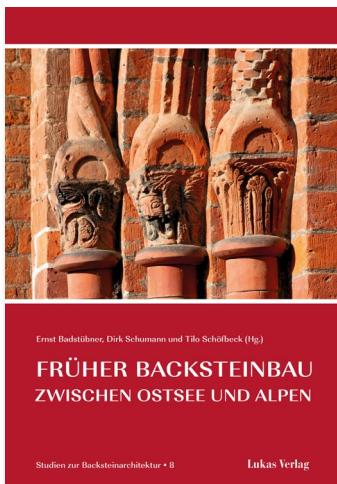
Wie bei einem Tagungsband nicht anders zu erwarten, ist die Vielfalt der Herangehensweisen groß, nicht alle Beiträge sind gleich lesbar und zugänglich. Auf jeden Fall überzeugt aber bei der Lektüre der Facettenreichheit der neu gewonnenen Einsichten und Ergebnisse. Die 17 Beiträge auf 379 Seiten, begleitet von fast einhundert, zumeist farbigen Abbildungen, bilden so eine gute Basis für weitere Forschungen zu noch unerschlossenen Aspekten des Themas von Tagung und Buch.

Dem Auftakt-Band 1 der neuen Reihe *Regionalgeschichte heute* ist deshalb ein erfolgreicher Start zu bescheinigen. Die Lektüre sowohl der elektronischen Open-Access-Publikation als auch der Print-Ausgabe lohnt sich nicht nur für Studierende und Wissenschaftler kulturgeschichtlich orientierter Fächer, sondern auch für Leserinnen und Leser, die einfach mehr erfahren wollen über die Fürstinnen in Schleswig-Holstein.

Man darf auf weitere Bände der neuen Reihe gespannt sein, auch weil sich Oliver Auge die Herausgeberschaft der Reihe mit Nina Gallion und Martin Knoll teilt. Nina Gallion verantwortet den Arbeitsbereich für Spätmittelalterliche Geschichte und Vergleichende Landesgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz und Martin Knoll das Kernfach Europäische Regionalgeschichte an der Paris Lodron Universität in Salzburg. Die Erforschung der Regionalgeschichte Schleswig-Holsteins im Kontext der nordischen Länder, so wie sie an der Kieler Universität gepflegt wird, kann durch weitere Impulse aus Mainz und Salzburg nur gewinnen.

Dirk Liebenow

Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel



Der frühe Backsteinbau zwischen Ostsee und Alpen

**hg. v. Ernst Badstübner, Dirk Schumann und Tilo Schöfbeck
(Studien zur Backsteinarchitektur, Bd. 8)**
Lukas Verlag: Berlin 2024
448 Seiten, 291 Farb- und 92 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-936872-75-0, EUR 40,00

Die Anfänge der Backsteinarchitektur an Nord- und Ostsee sind bis heute nicht in allen Aspekten geklärt. Der umfangreiche Band, der Jens Christian Holst, dem unermüdlichen Erforscher der norddeutschen Backsteinarchitektur gewidmet ist, liefert hier in 18 Beiträgen wichtige Ergebnisse zur Frühzeit des Backsteinbaus an Nord- und Ostsee. Dabei flossen die Erkenntnisse aus jüngeren bauhistorischen Untersuchungen und die Ergebnisse dendrochronologischer Untersuchungen in den Band ein. Dessen Konzeption liegt zwar schon zwanzig Jahre zurück, doch tut dies der Aktualität der Beiträge keinen Abbruch. Kernproblem in vielen Beiträgen ist die Frage, wie die Technologie des Backsteinbaus in den Nord- und Ostseeraum vermittelt wurde und wo die Vorbilder für die stilistischen Ausprägungen zu suchen sind.

Das Werk gliedert sich in Überblicksbeiträge zu einzelnen Regionen und Fallstudien zu einzelnen Baukomplexen. In ihrer Einführung umreißen die Herausgeber die Fragestellungen des Sammelbandes: Herstellungsmethoden, Art und Verwendung des Backsteins, Mauertechnik und Gestaltungsformen.

Barbara Perlich gibt einen Forschungsüberblick zur Frage nach der Herkunft der Technik der Backsteinherstellung und der Backsteinarchitektur. Einen wichtigen Aspekt bildet die Verwendung von Streichformen für die Backsteinherstellung, die zu einheitlichen Maßen bei den Steinen führte und damit einen regelmäßigen Mauerverband ermöglichte. Man wird sich aber fragen, ob die älteren norditalienischen Backsteine tatsächlich aus einem ausgewalzten »Lehmkuhen« (S. 25) herausgeschnitten wurden, oder ob es sich

hier eher um eine Weiterentwicklung bei den Streichformen handelt. Bei den geschnittenen Oberflächen wäre weiter zu differenzieren zwischen nachgeschnittenen Oberflächen und Steinen, die aus einem größeren Rohling herausgeschnitten wurden.

Dem mittelalterlichen Backstein in den Niederlanden widmen sich Barbara Perlich und Gabri van Tussenbroek. Die Autoren sehen in den Klöstern die Vorreiter bei der Verbreitung der Backsteintechnik. Für den frühen Grabungsbefund in der Abteikirche Egmond, bislang um 1130 datiert, erwägen sie eine mögliche spätere Datierung im Zuge des Kirchenneubaus im 12. Jahrhundert (S. 33). Als besonderes Merkmal werden die unterschiedlichen Brandfarben hervorgehoben, die gezielt für Schmuckverbände genutzt wurden (S. 35–40).

Paul Nawrocki gibt einen fundierten Überblick zum frühen Backsteinbau in Dänemark, dessen Anfänge mit der Regierungszeit König Waldemars I. (amt. 1157–1182) zusammenfallen. Der Materialwechsel an der 1151 gestiften und wohl ab etwa 1170 erneuerten Kirche von Bjernede ist deutlich ablesbar (S. 59–60). Ausführlich widmet sich Nawrocki den seeländischen Initialbauten: den Klosterkirchen von Ringsted (S. 62–70) und von Sorø (S. 70–76), dem Dom in Roskilde (S. 76–79) sowie der Frauenkirche in Kalundborg (S. 80–82). In den Detailformen der ursprünglichen Planungen von Ringsted, Sorø und Roskilde sieht er deutliche lombardische Einflüsse. Initiator des Neubaus in Ringsted war Waldemar I. Das Zisterzienserkloster Sorø ist eine Stiftung des Roskilder Bischofs Absalon, der auch den dortigen Domneubau begann. Die Kirche in Kalundborg wurde von einem Bruder des Bischofs gegründet. Absalon war ein enger Berater Waldemars I. Die frühen großen seeländischen Backsteinbauten können damit auf ein Netzwerk um Waldemar I. zurückgeführt werden. Technologisch und stilistisch sieht Nawrocki deutliche Unterschiede zu den Backsteinbauten an der dänischen Nordseeküste, in denen er rheinische Einflüsse erkennt.

Ernst Badstübner spürt am Beispiel der Klosterkirche Lehnin der Herkunft und Verbreitung von Gestaltungselementen in der frühen Backsteinarchitektur in der Mark Brandenburg nach und gibt dabei einen aufschlussreichen Überblick zur Forschungsgeschichte. Schlüssig legt er dar, wie sich in Lehnin die Ablösung von der älteren Backsteintechnologie, geprägt durch Jerichow und oberitalienische Vorbilder, und die Hinwendung zu französisch geprägten Vorbildern vollzieht. In Lehnin wurde auch die gesamte Bauskulptur aus gebranntem Ton geschaffen.

Dirk Schumann stellt die frühen Befunde an den Verdenner Kirchen vor. Neben dem Domturm sind dies die beiden Kirchen St. Johannis und St. Andreas. Der um 1170 errichtete Bau von St. Johannis kann als tonnenüberwölbter Saal mit anschließendem, leicht eingezogenem und ebenfalls tonnengewölbtem Rechteckchor rekonstruiert werden. Unter dem Dach der später an der Nordseite angefügten Sakristei blieb die ursprüngliche Außenwand mit einem bauzeitlichen Fenster erhalten. Bemerkenswert sind die flachen Backsteine und die keilförmig zugerichteten Stei-

ne des Fensterbogens. Letzterer wird von einem schmalen Band aus gebogenen Steinen überfangen; die breite Mörtelfuge zwischen Fenstersturz und Überfangbogen ist mit Ziegelbruch ausgefüllt – eine Gestaltung, die Schumann auch an norditalienischen Bauten nachweisen kann. Ungewöhnlich sind die Befunde zum Dachwerk: eingemauerte Schwelten der Dachkonstruktion konnten unter Vorbehalt auf 1175 +/- 6 datiert werden. Die Rekonstruktion zeigt ein weit ausladendes Dachwerk, das auch die flachen Strebepeiler an Langhaus und Chor abdeckte (S. 139–142). Nach 1300 wurde die Kirche um Seitenschiffe erweitert und zu einer dreischiffigen Hallenkirche umgebaut. Das heutige Dachwerk konnte auf 1362 datiert werden (S. 143).

1220 wurde an der Andreaskirche in Verden ein Kollegiatstift gegründet. Kurz darauf wurde eine Modernisierung der Kirche in die Wege geleitet. Vom Vorgängerbau blieb der massive Westturm erhalten. Nachdem der Chor mit einem überhöhten Kreuzgratgewölbe errichtet war, wurde die Lücke zwischen dem Turm und dem Chor mit einem zweijochigen Langhaus geschlossen, dessen Kreuzgratgewölbe jedoch flacher gespannt sind. Die Ausbildung der Detailformen, etwa der Traufgesimse, setzt sich dabei von der älteren Johanniskirche ab. Die Kirche verfügt heute über ein Dachwerk von 1373, in das auch wiederverwendete Hölzer eines Dachwerks aus der Zeit um 1300 verbaut wurden.

Schumann legt nahe, dass Zusammenhänge zwischen den Aufenthalten des damaligen Bischofs Hermann (amt. 1148–1167) in der Lombardei, insbesondere in Imola, Modena, Pavia und Parma, und dem frühen Backsteinbau in Verden bestehen. Abschließend umreißt Schumann die Bedeutung der frühen Verdener Backsteinbauten im Kontext der frühen norddeutschen Backsteinkirchen.

Ulrich Lamm gibt einen Überblick zu den frühen Backsteinbauten in den friesischen Seeländern zwischen der Zuiderzee und der Wesermündung und arbeitet die charakteristischen Gestaltungsmerkmale dieser Bauten heraus.

Joachim Hoffmann widmet sich dem Westbau und der Klausur des Havelberger Doms. Der Westbau des 1170 geweihten Doms verfügt über Obergescosse aus Backstein, deren Datierung kontrovers diskutiert wird. Anhand der unterschiedlichen Backsteinformate und der Baubefunde kommt Hoffmann zu dem Ergebnis, dass der Westbau zum Zeitpunkt der Weihe bereits den aus flachen Backsteinen aufgemauerten, niedrigen Aufsatz mit einer zinnenartigen Bekrönung hatte, während die weiteren Backsteinaufbauten des Westbaus aus deutlich höheren Backsteinen bestehen und deutlich jünger zu datieren sind. Trotz der romanisch anmutenden Formen schlägt Hoffmann für den überhöhten Mittelbau des Westbaus aufgrund der Backsteinformate eine Datierung um die Mitte des 13. Jahrhunderts vor.

Im Fall des Domkreuzgangs gibt es eine Differenz zwischen der Datierung bis etwa 1170 (S. 210) in Analogie zur Datierung des Jerichower Ostflügels und der dendrochronologischen Datierung der Deckenbalken des Kellers unter dem Ostflügel auf etwa 1200/01 (S. 211). Portale zwischen Dom und Kreuzgang verweisen auf eine ältere Klausur, die

im 13. Jahrhundert sukzessive durch die heutige Bebauung ersetzt wurde.

Wiederholt werden in den Beiträgen Beziehungen zu dem Prämonstratenserstift Jerichow thematisiert, so dass es folgerichtig ist, dass sich mehrere Beiträge unmittelbar mit der Klosteranlage und den davon abhängigen Bauten beschäftigen.

Reinhard Schmitt rekapituliert die Forschungen der letzten Jahrzehnte, die zu durchaus unterschiedlichen Datierungsansätzen führten. Die Ergebnisse der archäologischen und bauhistorischen Untersuchungen sind in einem Bauphasenplan zusammengefasst, der zwar die relative Chronologie wiedergibt, aber die absolute Chronologie offen lässt. Präsent skizziert Schmitt die jüngere Forschungsgeschichte und zeigt auch die entscheidenden Forschungsdefizite auf – dies betrifft insbesondere auch die Datierung der regelmäßig herangezogenen italienischen Vergleichsbauten. Ein umfangreicher Teil des Beitrags diskutiert profund die Ergebnisse der seit 1989 erfolgten dendrochronologischen Untersuchungen. Ein besonderes Problem bilden dabei die zahlreichen wiederverwendeten Konstruktionshölzer. Hier sind eine präzise Befunderhebung und Auswertung unverzichtbar. Bislang konnte nicht einwandfrei geklärt werden, von welchem Gebäude die wiederverwendeten Sparren tatsächlich stammen. Die heutige Dachkonstruktion ist aus den Jahren 1853/56 (S. 243; vgl. auch Thalmann, S. 276). Es wäre also zuerst die jüngere Baugeschichte des Dachs zu klären und zu fragen, wann die ehemaligen Sparren erstmals im Kirchendach verwendet wurden und ob eine wiederholte Wiederverwendung erfolgte. Bei den Überlegungen zur Herkunft der Sparren wäre auch an die Wirtschaftsgebäude des Stifts zu denken.

Schmitt resümiert, dass die von ihm bevorzugte Frühdatierung um 1150 durchaus möglich sei, er aber einen späteren Baubeginn nicht ausschließen könne (S. 245–246). Ob allerdings die Möglichkeiten kunsthistorischer und bauhistorischer Untersuchungen bereits voll ausgeschöpft sind (das suggeriert Schmitt, S. 246), sollte nicht vorschnell angenommen werden.

Gordon Thalmann befasst sich mit den frühen Backsteinkirchen im Jerichower Land und stellt im Detail die Kirchen von Sandau, Redekin und Fischbeck vor. Für die Kirche von Sandau liegt für den Chor eine dendrochronologische Datierung auf kurz nach 1173 vor (S. 259). Das jüngere Langhaus und den Westriegel datiert Thalmann auf das erste bis zweite Viertel des 13. Jahrhunderts (S. 262). Die nach dem Mauerbefund in einem Zug errichtete Kirche in Redekin kann über das auf 1190 (d) datierte Dachwerk des Chors (S. 264) auf etwa 1185 bis 1210 datiert werden (S. 268). Die Kirche in Fischbeck stammt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein eingemauerter Deckenbalken wurde auf 1245/46 (d) datiert (S. 269). Abschließend diskutiert Thalmann die Frage nach dem ältesten Backsteinbau der Region und thematisiert zum Teil dieselben Untersuchungsergebnisse wie Schmitt. Thalmann weist hinsichtlich der Befunde an den Giebeln der Ostteile dar-

auf hin, dass diese durch die Restaurierungsarbeiten unter Ferdinand von Quast verunklärt seien und daher nicht herangezogen werden können, um eine Zuordnung der wiederverwendeten Sparren im Dachwerk der Stiftskirche Jerichow zu deren bauzeitlichem Dachwerk auszuschließen (S. 274–276). Dennoch bleibt an die von Schmitt angemahnte Vorsicht bei der Interpretation dendrochronologischer Ergebnisse zu erinnern.

Thalmann führt schließlich Argumente an, die nahelegen, dass der Jerichower Propst Isfried von Ratzeburg (Propst 1159–1180; Bischof von Ratzeburg 1180–1204) zum Gefolge Kaiser Friedrichs I. bei dessen Italienzügen gehörte. Ihm weist Thalmann eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der Backsteintechnik aus der Lombardei nach Jerichow zu. Die Vollendung der Klosterkirche setzt Thalmann in die Jahre um 1178 (S. 281; vgl. dazu Schmitt, S. 240–243).

Ein letzter Abschnitt des Bandes ist dem frühen Backsteinbau im südlichen Ostseeraum gewidmet. Dirk Schumann stellt die ältesten Baubefunde am Querhaus des Schleswiger Doms vor und diskutiert die von Johann Josef Böker aufgestellte These der Ableitung der Backsteinmaße von den importierten rheinischen Tuffen und der Datierung der frühen Backsteine am Schleswiger Dom auf kurz nach 1165 (S. 298). Aufgrund der deutlich schlankeren Proportionen der Tuffe kommt er zu dem Schluss, dass diese nicht als Vorbild für die Backsteinfertigung dienten. Die in Backstein ausgeführten Teile des Doms datiert er um 1175 und argumentiert dabei auch mit dem Tympanon des Portals im südlichen Querhaus, dessen Stifterfigur er als den dänischen König Waldemar I. identifiziert.

Tilo Schöfbeck stellt die romanische Backsteinkirche auf der Insel Rügen vor, deren Entstehung nach der Eroberung der Insel durch die Dänen 1168 einsetzte. Etwa 1180 begannen die Arbeiten an der Klosterkirche Bergen, die deutlich von dänischen Vorbildern beeinflusst sei (S. 303). Die als Nachfolgebau angesehene Kirche von Altenkirchen ist nach der dendrochronologischen Datierung des Chordachwerks auf 1246 (d) deutlich jünger (S. 310). Die Zierformen der Kirche, insbesondere die Giebelgestaltung, zeigen eine Abhängigkeit von der festländischen Architektur und grenzen sich damit von der dänisch beeinflussten Kirche in Bergen ab. Auch die noch etwas jüngeren Kirchen von Schaprode und Sagard sind von der festländischen Architektur beeinflusst (S. 327).

Matthias Zahn stellt die Befunde an der Kirche von Lübow, südlich von Wismar, vor. 1210 (d) datiert das Dachwerk über dem Chor. Geplant war ein dreischiffiges Langhaus mit wohl sechs Jochen, dessen Ausführung frühzeitig aufgegeben wurde. Das auf vier Joche reduzierte, einschiffige Langhaus kam 1215 (d) unter Dach (S. 336). Die verwendeten Backsteine wurden sehr sorgfältig hergestellt. Die Fugen des Mauerwerks waren als Dachfugen ausgebildet (S. 339). Bemerkenswert sind die Farbbefunde, die belegen, dass eine einheitliche rote Farbgebung des Mauerwerks beabsichtigt war. Die Bogenleibungen der Fenster waren verputzt und teilweise ebenfalls farbig gestaltet (S. 340–341).

Den Einfluss des altmärkischen Kirchenbaus auf die Architektur im westlichen Mecklenburg um 1200 untersucht Ernst Badstübner. Ausgangspunkt ist die Prämonstratenserstiftskirche Jerichow, bei der er nur in der Qualität der Backsteine unmittelbaren lombardischen Einfluss sieht; die Baugestalt selbst sei durch Architektur im Nordharz geprägt (S. 345). Ein Indiz sei, dass die Obergadenfenster dieser Bauten nicht axial auf die Arkaden im Erdgeschoss bezogen sind (S. 347).

Badstübner geht kurz auf die Stiftskirche in Beuster ein, deren Dachwerke auf 1172 (Chor und Apsis) beziehungsweise 1184 (Langhaus) datiert sind und konstatiert, dass bei diesem Bau keine merklichen Einflüsse von Jerichow spürbar seien (S. 350). Für die Klosterkirchen von Arendsee (ab 1183/84) und Diesdorf (ab etwa 1185) konstatiert er Einflüsse der Dombauten in Ratzeburg und Lübeck (S. 353). Altmärkischer Einfluss präge die Kirche von Lübow (S. 354).

Heinrich der Löwe hatte nach seiner Rückkehr aus dem Heiligen Land mit großzügigen Stiftungen die großangelegten Bauprojekte an den Domen von Lübeck, Ratzeburg und Schwerin gefördert. Die Bauten waren basilikal angelegt. Nur wenig später wurde in Gadebusch mit dem dreischiffigen Hallenbau der Stadtkirche ein anderer richtungweisender Bau ausgeführt. Die Stützen des dreijochigen Chors unterscheiden sich von jenen des ebenfalls dreijochigen Langhauses. Da das Mittelschiff des Langhauses schmäler ist als jenes des Chors ergeben sich am Übergang ungewöhnliche Stützenquerschnitte. Zum Langhaus hin sind zwei Halbsäulen vorgestellt – ein Motiv, das sich auch im Langhaus der Klosterkirche von Ringstedt findet. Die Bauform der Hallenkirche ist zeitgleich bei einer frühen Bauphase von St. Petri in Lübeck anzutreffen. Gadebusch und die Planung von St. Petri in Lübeck stehen am Anfang des 13. Jahrhunderts singulär. Die nächst verwandten Bauten finden sich bei den Hallenkirchen im Südwesten Frankreichs. Heinrich der Löwe musste 1177 das Reich verlassen und ging ins Exil in die Normandie zu seinem Schwiegervater Heinrich II. Plantagenet, zu dessen Herrschaftsgebiet auch Anjou, Aquitanien und das Poitou gehörten. Badstübner vermutet, dass sich Heinrich der Löwe und sein Gefolge auch in den südfranzösischen Besitzungen Heinrichs II. aufgehalten hatten und die dortigen Hallenkirchen sahen (S. 367). Begleiter Heinrichs des Löwen, wie Bernhard II. zur Lippe, sowie weitere Angehörige der Familie traten in Westfalen als Stifter oder Erbauer von Hallenkirchen in Erscheinung. Die Grundrisse von Gadebusch und St. Peter I in Lübeck mit gleich großen quadratischen Jochen seien aber unmittelbar auf die frühgotischen Hallen im Poitou zurückzuführen.

Zwei Beiträge widmen sich dem Zisterzienserkloster Doberan. Dirk Schumann stellt die Ergebnisse seiner Untersuchung am Fragment des Klausurostflügels vor. Martin Heider befasst sich mit den Spuren der romanischen Klosteranlage und skizziert deren späteres Schicksal im Licht der Schriftquellen.

Die mittelalterlichen Teile des Doms in Riga stellt Agnese Bergholde-Wolf vor. Der 1211 gegründete Dom wurde zunächst als Werksteinbau begonnen und wohl ab 1226 als

Backsteinbau fortgeführt. In diesem Jahr erfolgte die Genehmigung, Brennöfen in der Nähe der Stadt einzurichten zu dürfen (S. 424). Dies dürfte vor dem Hintergrund des gewachsenen Bedarfs an Backsteinen erfolgt sein. Im 14. und 15. Jahrhundert waren lübische Vorbilder für das Baugeschehen am Dom richtungsweisend und am Hochschiff des Doms wurden Backsteine aus der Lübecker St. Petri-Ziegelei verbaut (S. 426).

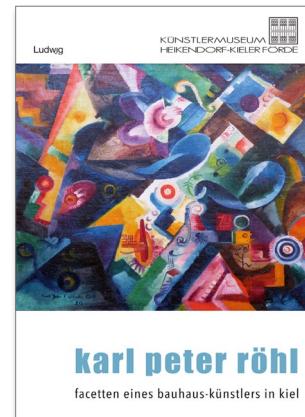
Das Rigaer Domkapitel war mit Prämonstratensern besetzt, die ihre weitreichenden Verbindungen nutzten. So zeigen die Kapitelle im Kreuzgang eine enge Verwandtschaft mit der Bauskulptur am 1209 begonnenen Domneubau in Magdeburg (S. 428). Die Autorin kommt abschließend zu dem Ergebnis, dass am Rigaer Domensemble vielschichtige Anregungen zusammengetroffen sind und hier eigenständig Neues geschaffen haben.

Zygmunt Świechowski skizziert den frühen Backsteinbau zwischen Oder und Weichsel, zu dessen frühesten Beispielen die Klosterkirche von Czerwińsk (1155 geweiht) und die Bischofsresidenz Plock/Płock zählen. Zu den ersten reinen Backsteinbauten zählt Kloster Leubus/Lubiąż, von wo aus die neue Bautechnik weite Verbreitung gefunden habe (S. 434). Świechowski gibt im Folgenden einen Überblick zur Entwicklung der Backsteinarchitektur im 13. und frühen 14. Jahrhundert. Dabei werden höchst unterschiedliche Einflüsse wirksam: bei den Trapezkapitellen in Kolbatz/Kołbacz verweist der Autor auf das dänische Sorø und auf Ringsted (S. 441). Im Fall des Doms von Kammin/Kamień Pomorski benennt er Werkleute vom Niederrhein (S. 443).

Bei den Beiträgen vermisst man Ausführungen zu dem Ausgangsmaterial – dem Lehm. Gerade bei den unterschiedlichen Brandfarben wäre die Frage, ob dies auf das Ausgangsmaterial (etwa Kalkanteil) oder Eingriffe beim Brand (reduzierende Brandatmosphäre) zurückzuführen ist.

Viele der Beiträge waren bereits Anfang der 2000er Jahre verfasst worden und nicht alle Autoren fanden die Zeit, ihre Beiträge zu aktualisieren oder mit einem Nachtrag zu den aktuellen Forschungsergebnissen zu versehen. Dies ist sehr bedauerlich, da es inzwischen wichtige Neufunde zu den frühen Backsteinbauten gibt: So wurden beispielsweise die Backsteine des Danewerks eingehend untersucht (Frauke Witte: *Gebackene Steine – Waldemar der Große und die Backsteinmauer im Danewerk*, in: 37. Bericht der Stiftung Ziegelmuseum, Cham 2000, S. 6–25) und in Lübeck gibt es bedeutende Neufunde von Backsteinen und Dachziegeln aus den 1160er Jahren (mehrere Aufsätze von Ursula Radis und Dirk Rieger, zuletzt zusammenfassend in: *Die Ausgrabungen im Lübecker Gründungsviertel, I: Die Siedlungsgeschichte*, hg. v. Manfred Schneider, 3 Bde., Lübeck 2019). Dies ist allerdings nur ein kleiner Wermutstropfen angesichts der Fülle der neuen Fragestellungen und Ergebnisse. Der Band sei jedem empfohlen, der sich mit den Anfängen der Backsteinarchitektur an Nord- und Ostsee befasst.

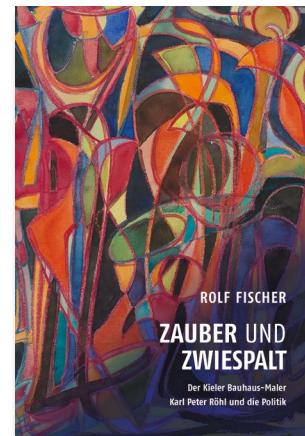
Ulrich Knapp
Leonberg



Karl Peter Röhl

Facetten eines Bauhaus-Künstlers in Kiel

Ausstellungskatalog Künstlermuseum Heikendorf
hg. v. Sabine Behrens, Thorleif Schönfeld und
Michael Siebenbrodt
Verlag Ludwig: Kiel 2022
48 Seiten, 37 Farabbildungen
ISBN 978-3-86935-438-5, EUR 9,90



Zauber und Zwiespalt

Der Kieler Bauhaus-Maler Karl Peter Röhl und die Politik

von Rolf Fischer
(Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Bd. 101)
Verlag Ludwig: Kiel 2024
128 Seiten, 16 Farabbildungen
ISBN 978-3-86935-476-7, EUR 19,90

1890 in Kiel geboren, studierte Karl Peter Röhl von 1907 bis 1911 an den Kunstgewerbeschulen in Kiel und Berlin und ging 1912 nach Weimar. 1918, kurz nach dem Kieler Matrosenaufstand, kehrte er nach Kiel zurück und wurde für eine kurze Zeit Mitglied der ›Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Kiel‹. 1919 bis 1921 war Röhl dann Schüler am Staatlichen Bauhaus Weimar und bis 1926 Meisterschüler an der neu gegründeten Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst Weimar. Im Anschluss leitete er von 1926 bis 1942 die Vorklasse an der Städelschule in Frankfurt am Main. 1946 kehrte er zurück nach Kiel, wo er bis zu seinem Tod 1975 lebte und als freischaffender Künstler arbeitete. Prägend für seine zweite Kieler Zeit waren auch seine pädagogischen Ansätze, die er als Kunstrehrer an der Goethe-Schule (1952–1955) und in einem privaten Kinder-Kunst-Kreis seiner Tochter, der Lehrerin Ise-Marinaua Röhl, in der eigenen Wohnung in der Kieler Esmarchstraße einbrachte.

Die kunstwissenschaftliche Rezeption von Karl Peter Röhl fokussiert sich im Wesentlichen auf sein frühes Werk, was an seiner kurzen Mitgliedschaft in der ›Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Kiel‹ und seinem Wirken im Umfeld des Bauhauses liegen könnte. Höhepunkt der Untersuchungen zu Röhl ist bislang die 2007 von Constanze Hofstaetter publizierte Dissertation *Karl Peter Röhl und die Moderne. Auf der Suche nach dem ›Neuen Menschen‹. Zwischen Nachkriegsexpressionismus, frühem Bauhaus und internationalem Konstruktivismus*. Auch sie behandelt in erster Linie Röhls frühes Werk und liefert lediglich Ausblicke auf sein Spätwerk ab 1945. Die Fokussierung auf die frühe Schaffensperiode Röhls, explizit gesagt auf seine Tätigkeiten im Kontext des Nachkriegsexpressionismus und des Bauhauses, führte auch dazu, Karl Peter Röhl im parteipolitisch linksorientierten Spektrum und die daran gekoppelten Fortschrittsgedanken und revolutionären Gesellschaftsmodelle zu verorten.

Bereits die Untertitel der zwei im Kieler Verlag Ludwig erschienenen, jüngeren Publikationen verdeutlichen die Mythenbildung, die durch solche Kategorisierungsversuche der Kunstgeschichtsschreibung vorgenommen werden kann und wird: *Karl Peter Röhl. Facetten eines Bauhaus-Künstlers in Kiel und Zauber und Zwiespalt. Der Kieler Bauhaus-Maler Karl Peter Röhl und die Politik*. Verschieden im jeweiligen Ansatz und mit unterschiedlichem Ziel, ist es das Verdienst der beiden Publikationen, den verengten Blick auf das Werk und Wirken Karl Peter Röhls aufzubrechen und zu erweitern. Trotz der Divergenz ist beiden Publikationen gemein, dass sie Karl Peter Röhl indirekt zum Bauhaus-Künstler oder Bauhaus-Maler stilisieren und dadurch zeitgleich erhöhen. Eine stilistische Reduzierung, die aufgrund seiner unentschiedenen bildsprachlichen Haltung als problematisch zu sehen ist.

Initiiert von der Karl Peter Röhl Stiftung war es das Ziel im Künstlermuseum Heikendorf zum 100. Geburtstag des Bauhauses eine Ausstellung zu realisieren, die ›einen Schwerpunkt auf das fast unbekannte Spätwerk Röhls in Kiel 1945–1975‹ legt und Anregung sein sollte, ›Karl Peter Röhl 2025 in Kiel zu seinem 50. Todestag eine umfassende Werkschau zu widmen, die erstmals sein gesamtes Lebens-

werk vorstellt, Forschungslücken der Kieler Jahre schließt und die großen Sammlungen in Zürich [Galerie Gmurzynska] und Weimar [Karl Peter Röhl Stiftung] in einer Kooperation vereint‹ (S. 3). Der begleitende Ausstellungskatalog *Karl Peter Röhl. Facetten eines Bauhaus-Künstlers in Kiel* ist ein kurзорischer Abriss über das Leben und Werk von Röhl. Biografische Begebenheiten und die Nennung und Aufzählung von einzelnen Arbeiten und Werkkomplexen werden in dem Text von Michael Siebenbrodt mit Setzungen und Schlagwörtern verknüpft. Die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen über die kunsthistorische Bedeutung Röhls und die Qualität seiner Arbeiten ist hier leider nicht immer nachvollziehbar. Vielmehr kann dieser kurze Abriss als Versuch gesehen werden, die Divergenz in Karl Peter Röhls Werk zu einer Einheit zusammenzufassen und eine stringente werkinhärente Logik aufzubauen. Im Sinne dieser Narration sieht Siebenbrodt in den ersten Ölgemälden von schleswig-holsteinischen Landschaften aus dem Jahr 1912 gleich am Anfang des Kataloges den Kern von Röhls Werk: »Diese Gemäldegruppe signalisiert bereits Röhls kompositorisches und koloristisches Talent ebenso wie seine künstlerische Spontaneität, die sein gesamtes Werk auszeichnen werden« (S. 5). Im weiteren Textverlauf folgt Siebenbrodt der Darstellung und Unterteilung von Röhls Œuvre in chronologisch aufeinanderfolgende Werkphasen, wie sie auch von Constanze Hofstaetter vorgenommen wurde: Expressionismus, das frühe Bauhaus, Konstruktivismus und De Stijl. Nicht nur vom textlichen Umfang, sondern auch inhaltlich wird den Glasfensterentwürfen von Karl Peter Röhl ein verhältnismäßig großer Stellenwert eingeräumt. Im Zentrum stehen die konstruktivistischen Glasfenster der Friedenskirche in Frankfurt am Main, die im März 1944 durch einen Bombenangriff zerstört wurden. Diese werden nicht nur als Konglomerat »der Farben- und Formlehre von Johannes Itten, Paul Klee und Wassiliy Kandinsky am Bauhaus bis hin zu den De Stijl-Konzepten Theo van Doesburgs als eine großartige Sinfonie des Lichts [beschrieben]. Die Glasfenster der Friedenskirche sind [nach Einschätzung Siebenbrodts] ein Höhepunkt im Schaffen Karl Peter Röhls und zugleich der Endpunkt seiner gegenstandslos-abstrakten Werkphase seit 1919« (S. 24). Röhls Jahre in Frankfurt am Main und sein Wirken an der Städelschule (1926–1942) finden leider keine weitere Berücksichtigung. Ebenfalls werden die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu Röhls Tod im Jahr 1975 ähnlich kurz angerissen, übertitelt mit »Röhls zweiter Aufbruch in die Moderne 1945–1970« (S. 27). Paradigmatisch für sein Spätwerk werden die Glasfenster am Kieler Nordfriedhof und Eichhof-Friedhof genommen. Argumentativ werden diese genutzt, um Röhl indirekt innerhalb des größeren nationalen, wenn nicht sogar internationalen Diskurses der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu verorten. Vor der Folie der seit 1948 geführten Formalismusdebatte konstatiert Siebenbrodt, dass Röhl zu »einem wichtigen Vertreter des Ausgleichs zwischen gegenständlicher und abstrakter Kunst« (S. 27) wird. Analog zu Constanze Hofstaetter und auch Rolf Fischer stilisiert er die Kieler Glasfenster von Röhl zum Höhepunkt seines Spätwerkes, wenn nicht sogar

seines gesamten künstlerischen Schaffens: »Mit diesen Glasfenstern gelingt Röhl die Zusammenfassung all seiner künstlerischen Erfahrungen aus einem vierzigjährigen bewegten Künstlerleben mit den Bekenntnissen zu breiten Gestaltungsmöglichkeiten zwischen Figuration und Abstraktion« (S. 30).

Bezugnehmend auf die kunstwissenschaftlichen Untersuchungen von Michael Siebenbrodt und Constanze Hofstaetter ist es das Anliegen von Rolf Fischer, Karl Peter Röhls »weitgehend unbekannte politische Vita« (S. 9) zu erforschen und darzustellen. Aus der Perspektive der Politikwissenschaften beleuchtet er Röhl als politische Figur und auch vor der Folie des Aufbaus der demokratischen Gesellschaft in Kiel und verdeutlicht, wie eng das Spätwerk Röhls mit seinen Verbindungen zur Lokal- und Parteipolitik zu lesen ist. Mit seiner auf Archivmaterialien basierenden Studie relativiert er gleichermaßen ein Bild Röhls, das ihn vornehmlich im linkspolitischen Kontext verortet. Nachweislich zeichnet er ein (partei-)politisches Verhalten, in dem Röhl über die Jahre die Lager wechselte. Ursprünglich im linksorientierten Kontext der Kieler Expressionisten und des Bauhauses zu verorten, wechselte er 1933 aktiv in parteipolitische Aktivitäten der NSDAP. Verbindendes Element und Antrieb war für ihn die gesellschaftsreformierende Vision eines ›Neuen Menschen‹. »Der ›Neue Mensch‹ wurde in der extremen Linken wie in der extremen Rechten zu einem politischen Motiv, dem sich dann Bildung, Erziehung, Sozialisation zu unterwerfen hatten« (S. 30). Hierin erklärt sich für Fischer auch die politische Flexibilität Röhls: »Ihm war sie möglich, weil er das äußere politische System hinter sein inneres politisches Prinzip zurückstellte. Der einzige Maßstab des politischen Handelns blieb Röhl stets und strikt das eigene moralisch-politische Modell, eben unabhängig von der jeweiligen Staats- und Parteiform« (S. 106). 1947 und 1948 wurde Röhl durch den Entnazifizierungsausschuss der Stadt Kiel als »entlastet« eingestuft. Wie Fischer durch seine Archivrecherche aufzeigt, fehlten in dem Entnazifizierungsformular die Angaben zu seinen Parteifunktionen als ›Blockwart‹ und ›Zellenleiter‹ und seine Entlassung aus der Städtelschule 1942 führte Röhl hier selbst auf seine vom Staat ungewollte ›moderne‹ Malerei zurück (S. 94). Fischer zeigt allerdings logisch auf, dass die Ursache weniger in Röhls Malerei lag, sondern ein undurchsichtiger Streit innerhalb der örtlichen NS-Kulturpolitik gewesen ist: »Hier öffnet sich der Blick auf einen Streit innerhalb der NS-Vertreter, nicht der Blick auf eine Widerständigkeit Röhls gegen die Nationalsozialisten« (S. 61). Im Unterschied zu Hofstaetter und Siebenbrodt beschreibt Fischer die politische Figur Röhls als aktive und überzeugte Person, bei der nicht von der ›inneren Emigration‹ gesprochen werden kann. Vielmehr bescheinigt er ihm eine bewusste »Selbstviktimisierung« (S. 68) und Schweigen über die eigene NS-Vergangenheit als persönliche Strategie (S. 69). Der Grundton, welcher der Studie von Fischer zugrunde liegt, ist, Röhls politisches Verhalten nicht zu beurteilen, sondern objektiv im historischen Kontext abzugleichen. Als Grundlage für seine Betrachtungen Röhls und dessen histo-

rische Kontextualisierung dienen Fischer ebenfalls Modelle der Sozialwissenschaften und Psychologie, um auch eine Erklärung für Röhls aktiven Part im Wiederaufbau Kieles zu geben: »Karl Peter Röhl rehabilitierte sich aber nicht durch den Beschluss des [Entnazifizierungs]-Ausschusses, er rehabilitierte sich durch seine engagierte Arbeit für die Stadt und für ihre Kulturwelt. Zwar retuschierte er seine Vergangenheit, doch setzte er sich überzeugend, aktiv und vielfältig für den Aufbau der Demokratie in Kiel ein« (S. 95).

Wünschenswert wäre, dass die Intention der beiden Publikationen weitergeführt würde und die von Rolf Fischer vorgenommenen Forschungen zu Röhl als (partei-)politische Figur von der kunsthistorischen Forschung aufgenommen werden, um nicht nur den Blick auf Röhls künstlerisches Wirken nach dem Zweiten Weltkrieg zu werfen, sondern auch Fischers These zu überprüfen, dass »Röhl versuchte, seine Utopie zu leben und [...] sich letztlich in gewisser Weise der Verantwortung für sein politisches Handeln [entzog]. Er zählte zu den leidenschaftlichen und positiven Utopisten, nicht zu den pragmatischen Realpolitikern, was ihn anfällig für Irrwege und Verstrickungen machte« (S. 109).

Peter Kruska
Stadtgalerie Kiel



Siedlungsgrün und Stadtgrün
Der Gartenreformer Leberecht Migge (1881-1935)

hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Charlott Hannig
(Kieler Kunsthistorische Studien, N.F. Bd. 22)
Verlag Ludwig: Kiel 2024
172 Seiten, 30 Farb- und 51 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-86935-478-1, EUR 29,90

Vor dem aktuellen Hintergrund des unaufhaltsamen und mittlerweile deutlich spürbaren Klimawandels ist eine Beschäftigung mit *Siedlungsgrün und Stadtgrün* in Forschung, Lehre, Denkmalpflege und stadtplanerischer Praxis von hoher Relevanz – sowohl um die bestehenden modernen und historischen grünen Freiräume den derzeitigen und zukünftigen klimatischen Bedingungen entspre-

chend erhalten zu können als auch um eine möglichst breit angelegte Sensibilisierung in der Gesamtgesellschaft und Politik für dieses Thema zu erreichen.

Das vorliegende Buch, hervorgegangen aus einem vom Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel auf Initiative von Klaus Gereon Beuckers organisierten Studentag zu einem der bedeutendsten Gartenarchitekten und -reformer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bietet mit der Verschriftlichung der gehaltenen Vorträge einen nachhaltigen Beitrag zu der seit den 2000er Jahren wieder auflebenden und in den letzten Jahren deutlich intensivierten Forschung über Leberecht Migge mit dem Schwerpunkt auf *Siedlungsgrün und Stadtgrün*. Dabei ist es besonders erfreulich, dass inklusive der Einführung insgesamt drei Beiträge von Doktoranden und Absolventen des Kieler Instituts stammen (Charlott Hannig, Katina Kuschnerus und Nadine Waschull), in dem das Thema Gartenkunst in den 1980er und 1990er Jahren mit einem DFG-Projekt zur Erforschung der historischen Gärten in Schleswig-Holstein unter Adrian von Buttlar und Margita M. Meyer einen großen Erfolg verzeichnen und das wichtige Ziel der Institutionalisierung der schleswig-holsteinischen Gartendenkmalpflege am Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein in Kiel erreicht werden konnte. Da die von der kaiserlichen Marine geprägte Fördestadt auch zum Wirkungsgebiet Leberecht Migges gehörte, liegt es nahe, dass Kieler Kunsthistoriker sich mit dem Gartenreformer beschäftigen. Migge hatte 1922 gemeinsam mit dem in Kiel tätigen Städtebauer der neuen Generation Willy Hahn ein gesamtstädtisches Konzept eines Grünflächen- und Siedlungsplans mit der Vision eines die Großstadt umschließenden Grüngürtels entworfen, das ein Thema der Dissertation von Charlott Hannig ist, aber nicht als Beitrag in diesem Buch vorgestellt wird. Bekannt sind die in Kiel heute noch vorhandenen Spuren dieser Ideen in dem von Hahn umgestalteten Volkspark Gaarden und der Mustersiedlung »Hof Hammer« in der Waldkolonie (Stadtteil Russee).

In der Einleitung stellt die Mitherausgeberin Charlott Hannig übersichtlich und informativ die Stationen von Migges Arbeitsleben vor, das sich von seiner Anstellung bei der Hamburger Firma Ochs mit der Planung vorwiegend privater Hausgärten bis zu seiner Selbständigkeit ab 1913 kontinuierlich zu größeren und öffentlichen Bauaufgaben im Bereich des Volksparks und des Siedlungsgrüns erweiterte, womit er sich ab den 1920er Jahren hauptsächlich in Projekten wie etwa der Huifeisensiedlung in Berlin-Britz (1925/31) beschäftigte und schon früh parallel dazu seine sozialreformerischen Thesen und Ideen entwickelte und publizierte. In seinem Spätwerk ab 1927 tritt auch wieder die Planung privater Gartenanlagen hervor, allerdings nun unter anderem für einige Architekten des Neuen Bauens, mit denen er in großen Siedlungsvorhaben zusammengearbeitet hatte.

Eines der großen Siedlungsprojekte, Migges Grünflächenplanung für die Knarrbergsiedlung in Dessau-Ziebigk, präsentierte Katina Kuschnerus in ihrem Beitrag und stellt damit einen Aspekt ihres laufenden Dissertationsprojektes vor. In dieser Wohn- und Gartensiedlung, bei deren Planung

und Ausführung (1926/28) Migge in Zusammenarbeit mit dem Architekten Leopold Fischer vom Garten als Zentrum innovativen Wohnens und ökologischen Wirtschaftens als Selbstversorger ausging, konnte der Gartenreformer seine Vorstellungen vom typisierten und industriell bewirtschafteten Garten umsetzen. Die langfristige Überprüfung des Konzeptes im Realitätstest scheiterte am Konkurs des Bauträgers 1931, was wesentliche Änderungen in der Gartenutzung und dem Gesamtbild der Siedlung zur Folge hatte.

Eines der wichtigsten Anliegen Leberecht Migges, dem er sich ab 1917 intensiv zuwandte, führt der thüringische Denkmalpfleger und Landschaftsarchitekt Martin Baumann im folgenden Beitrag mit verschiedenen Freiraumplanungen im Kontext großer Siedlungsanlagen des Neuen Bauens in der Weimarer Republik vor und stellt damit auch die Dessauer Knarrbergsiedlung in einen größeren Zusammenhang. Schon ab 1909 hatte sich Migge mit den Ideen der Gartenstadt befasst und Planungen für die Gartenstädte Hellerau und Leipzig-Marienbrunn erstellt, bevor er in den 1920er Jahren vor dem Hintergrund der Siedlungsfrage und wirtschaftlicher Not in der Nachkriegszeit die hier gezeigten Grünanlagen der Frankfurter Siedlungen Praunheim und Heddernheim sowie der Siedlungen Georgsgarten in Celle, Lindenhof in Berlin und der Einschornsteinsiedlung in Duisburg-Neudorf gestaltete. Baumann kann aufzeigen, dass Migges dabei verwandte Gestaltungsprinzipien einer hohen Funktionalität und Aufenthaltsqualität durch eine sachliche Formensprache in den erhaltenen Anlagen auch heute noch überzeugen und er unter seinen Kollegen als ein dem Neuen Bauen zugewandter Gartenarchitekt eine besondere Rolle einnahm.

Von Leberecht Migge stammen etwa 125 Publikationen zu den Themen Gartenkultur, Siedlungskultur und Stadtgrün, die bis zur Entdeckung des großen Konvoluts von Originalplänen des Gartenarchitekten im Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur der Ostschweizer Fachhochschule in Rapperswil 2015/16 die Hauptquellen für sein gärtnerisches Schaffen bildeten. Migge ist nicht denkbar ohne sein publizistisches Werk, welches das Grundverständnis für seine gestalterischen Arbeiten liefert. Umso wichtiger erscheint der Beitrag der Kunsthistorikerin Barbara Uppenkamp mit ihrer fundierten Einführung in die zwei wichtigsten programmatischen Schriften Migges: *Jedermann Selbstversorger!* und *Der soziale Garten*, die nicht nur den Gartenbau in praktischer Weise betreffen, sondern beeinflusst von Nietzsches Lebensphilosophie und dem Sozialdenken des 19. Jahrhunderts Migges schon vor dem Ersten Weltkrieg ansatzweise formulierte Reformansätze zu der Idee bündeln, dass sich die Menschheit am Gartenbau bilden soll.

Die Aufsätze von Jens Beck und Heino Grunert beschäftigen sich mit öffentlich städtischen Gartenanlagen und tragen damit zum zweiten Themenbereich des Buches, dem Stadtgrün, bei. Jens Beck stellt den zu Migges Frühwerk zählenden, 1909/10 entstandenen und gut erhaltenen Wacholderpark im Hamburger Stadtteil Fuhlsbüttel vor und weist dabei auf die Forschungslücken in

diesen Schaffensjahren des Gartenarchitekten hin. In der von Migge selbst als exemplarisch angesehenen Anlage sind seine wichtigsten Gestaltungs- und Überzeugungsmaximen ablesbar und es gelingt dem Autor, die metaphorische Ebene herauszuarbeiten. Die gegensätzlichen Formen von Solitärbaum und regelmäßigen Gehölzpfanzungen spiegeln beispielsweise Migges gesellschaftliche Vorstellungen zum Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft wider. Beck ordnet Migges Gartengestaltung in den zeitgenössischen Kontext ein, wobei seine gestalterische Radikalität in der ausschließlichen Verwendung von architektonischen Formen deutlich wird.

Der langjährige Hamburger Gartendenkmalpfleger und Migge-Kenner Heino Grunert geht der Geschichte des Stadtparks in der Marinestadt Wilhelmshaven-Rüstringen nach, angefangen mit der Planung ab 1914 über die Fertigstellung 1920 bis hin zu den Restaurierungsmaßnahmen zum hundertjährigen Jubiläum. Die erfolgreiche Zusammenarbeit Migges mit dem Architekten Martin Wagner, dem Stadtplaner Willy Hahn und dem Bürgermeister Emil Lueken sollte sich mit den beiden Letztgenannten später in Kiel fortsetzen. Während der Planungen für den Rüstringer Stadtpark, der mit Wohnkolonien, einem Marinefriedhof und Kleingartenanlagen verknüpft wurde, setzte sich Migge auch mit der englischen Gartenstadtbewegung und amerikanischen Parkanlagen auseinander. Die durchweg architektonisch gestaltete, zum Teil monumental wirkende Anlage gehört zu den beispielhaften frühen städtischen Grünplanungen.

Weniger bekannt in der Gartenforschung war bislang Migges Planungstätigkeit auf dem im Jahr 1900 eröffneten, landschaftlich gestalteten Kieler Eichhof-Friedhof für eine »Ruhestätte der Opfer der Revolution«, mit der sich Nadine Waschull in ihrem Beitrag auseinandersetzt. In der »Ruhestätte« waren die Opfer der Kieler Aufstände der Jahre 1918 bis 1920 beigesetzt worden. Migge erhielt nachträglich 1923 den Auftrag, mit einer neuen Planung den verwahrlosten Zustand aufzuwerten, wobei er auch auf die bisherige Struktur Rücksicht nehmen musste. Waschull stellt Migges Entwurf in den Zusammenhang seiner anderen Friedhofsplanungen und der allgemeinen Gestaltungstendenzen von Friedhöfen am Anfang des 20. Jahrhunderts und ordnet ihn dem Konzept der Friedhofsreform zu, wobei sie eine sorgfältige Analyse der Gestaltungselemente liefert.

Zum Abschluss des Buches skizziert der Kunsthistoriker Jörg Schilling noch einmal Migges Grundideen der »Stadtlandkultur« mit Selbstversorgergärten und Kreislaufwirtschaft im Siedlungsbau und bilanziert ihre Umsetzungsfähigkeit im Schaffen des Gartenarchitekten. Es wird deutlich, dass einige ambitionierte Pläne, unter anderem für die gesamte Grünplanung der Stadt Frankfurt am Main, aus verschiedenen Gründen nicht umsetzbar waren oder auf Widerstand stießen. Ab 1930 bekam er mit dem Auftrag für den gigantischen privaten Wirtschafts- und Freizeitgarten der Villa Reemtsma in Hamburg-Othmarschen, den Schilling hier vorstellt, noch einmal die Gelegenheit zur

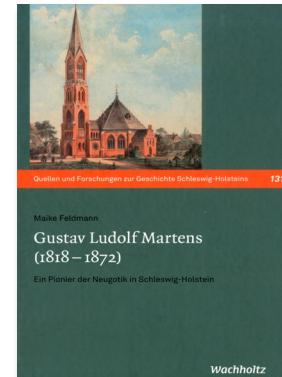
Umsetzung seiner Vorstellungen unter anderen Bedingungen. Der Beitrag schließt mit einer kurzen Beschreibung des nach dem Sonnenhof in Worpswede zweiten, wesentlich extremeren Selbstversuch Migges gemeinsam mit Liesel Elsaesser ab 1931 bis zu seinem Tod 1935 auf der sogenannten Sonneninsel im Seddinsee bei Berlin.

Die Publikation stellt eine Bereicherung der Forschungsliteratur zu Migge dar und besitzt eine ansprechende, gut lesbare Aufmachung. Die großzügige und qualitätsvolle Bebilderung trägt wesentlich zum Verständnis der Texte bei.

Karen Aasmussen-Stratmann

Niedersächsische Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

Projekt ‚Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)‘
Arbeitsstelle Kiel, Historisches Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel



Gustav Ludolf Martens (1818–1872)

Ein Pionier der Neugotik in Schleswig-Holstein

von Maike Feldmann

(Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 131; Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 19)

Wachholz Verlag: Kiel / Hamburg 2022

391 Seiten, 277 Farb- und SW-Abbildungen

ISBN 978-3-529-02225-8, EUR 65,00

DOI: [10.5771/9783529095528](https://doi.org/10.5771/9783529095528)

Der Architekt Gustav Ludolf Martens, der ab 1842 in Hamburg und Schleswig-Holstein als Architekt und ab 1865 als Stadtbaumeister der Stadt Kiel tätig war, ist einer der wichtigsten Neugotiker Schleswig-Holsteins und wirkte als prägender Architekt seiner Zeit. Er war »maßgeblich dafür mitverantwortlich, dass die neugotische Bauweise in Schleswig-Holstein Einzug« hielt »und kann daher zu

Recht als Pionier der regionalen neugotischen Architektur bezeichnet werden« (S. 374) – so auch der Titel des nun vorliegenden Buches, das als kunsthistorische Dissertation an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel entstand. Die Autorin Maike Feldmann widmet sich darin sowohl der Person als auch dem umfangreichen architektonischen Werk von Martens. Das Buch teilt sich auf in zwei kleine und zwei große Kapiteleinheiten: Nach einer kurzen Einführung (Kapitel 1, S. 10–15) folgt zunächst der fast fünfzig Seiten starke biografische Abschnitt zu Gustav Ludolph Martens (Kapitel 2, S. 16–65). Den größten Teil der Arbeit macht das Kapitel zum architektonischen Werk (Kapitel 3, S. 66–366) aus, dem abschließend noch eine kurze Schlussbetrachtung (Kapitel 4, S. 367–379) folgt.

Obgleich nur wenige belegbare private Daten von Martens überliefert sind, gelingt es der Autorin, ein stimmiges biografisches Bild zu entwerfen – dies ist sinnvollerweise immer schon verwoben mit seinem beruflichen Werdegang und dem entstehenden architektonischen und stadtplanerischen Werk sowie mit den wichtigsten beruflichen Bezugspersonen. Sehr schön ist hier die Einleitung der einzelnen Unterkapitel mit Originalzitaten, die häufig sehr treffend und sinnvoll auf zeitliche Zusammenhänge und historische Strömungen und Stimmungen hinweisen. Die bis heute sichtbaren Auswirkungen der Arbeit von Martens als Stadtplaner auf die Stadt Kiel kommen hier ebenfalls in einem eigenen Unterkapitel zur Sprache. Spannend ist die Erkenntnis, dass Martens während seiner Ausbildung nie eine staatliche Anerkennung erreichen konnte. »Ohne akademischen Grad«, schreibt die Autorin, »hat er sich nach seiner abgeschlossenen Lehre zum Zimmermann autodidaktisch weitergebildet« (S. 52) – und ging dennoch bereits in frühen Jahren die Bürogemeinschaft mit Georg Gottlob Ungewitter ein und wurde schließlich zum offiziellen baulichen Vertreter (Stadtbaurat) der Stadt Kiel.

Interessant ist für die frühe Schaffenszeit von Martens tatsächlich gerade die Sozietät mit Ungewitter in Hamburg, die im Kapitel 2 einen angemessenen Raum einnimmt. Und gut, dass Feldmann aufräumt mit Vorurteilen – zum Beispiel hinsichtlich der Zusammenarbeit zwischen Ungewitter und Martens, wo allgemein davon ausgegangen wird, dass Ungewitter hier die treibende, sprich entwurfs-technisch bedeutendere Persönlichkeit gewesen sei. Sehr überzeugend argumentiert sie über Adressbücher und Veröffentlichungen, dass die beiden – damals noch jungen Architekten – ein gemeinsames Büro, vermutlich mit gleichberechtigten Positionen führten. Schlüssig legt sie dar, dass die Annahme, Ungewitter sei hier die treibende Kraft gewesen, wohl eher eine Legendenbildung durch die Nachgeborenen ist, da Ungewitter der weitaus bekanntere Architekt und Hochschullehrer wurde.

Das als Werkkatalog angelegte dritte Kapitel umfasst 300 Seiten und kann somit als Hauptteil der Arbeit angesehen werden. Die rund 65 erfassten Projekte sind laut Autorin »alle bis heute bekannten« (S. 67) – durch weitere Forschungen könnten natürlich mehr hinzukommen, zum Beispiel im Ausland. Durchaus verständlich, aber zu bedauern ist, dass

die Autorin auf eine »eingehende Auseinandersetzung mit den vagen Angaben zu Martens' Bauten in Schweden, England und Dänemark« (S. 15) verzichten musste – wäre es doch sicher spannend gewesen, hier den Blick zu weiten –, zumal nicht so viele der bekannten Neugotiker Deutschlands überhaupt im Ausland gewirkt haben. Immerhin legt Feldmann die ausländischen Entwürfe – soweit bekannt – in dieser Monografie alle vor, die weitere Forschung hat also eine gute Grundlage, hier tätig zu werden.

Der Werkkatalog ist systematisch (mit fein untergliederten Kapitelnummern) aufgebaut. Jedes Projekt beginnt mit den gleichen Kerndaten, die Auskunft geben über die Lage, die Entwurfs- und Bauzeit und was es an erhaltenem Material oder Baubestand gibt. Dies ist übersichtlich und für weitere Recherchen gut nutzbar. Die sehr schönen und in großer Anzahl verwendeten historischen Abbildungen illustrieren gut und sinnvoll das Geschriebene – ganz selten sind sie ungeschickt im Seitenumbruch (S. 24/25, S. 79/80, S. 100/101) gesetzt oder mit unvollständigen Bildunterschriften (z. B. Abb. 22); die manchmal zu kleinen Abbildungen – sicher dem Druck und den Kosten geschuldet – dürften vermutlich in der digitalen Version deutlich besser lesbar sein. Die eigenen Fotografien der Autorin stehen in ihrer Qualität (Belichtung und Bildausschnitt – als Beispiel seien Abb. 60, 201 und 225 genannt) leider deutlich dahinter zurück, was bei über Jahre durchgeföhrten Forschungsarbeiten nicht selten der Fall ist; es wäre aber natürlich zu begrüßen gewesen, wenn hier noch einmal nachträglich professionell vorgegangen worden wäre. Nach dem steckbriefartigen Vorsatz folgt eine gut nachvollziehbare und versierte Baubeschreibung, abschließend wird in der Regel eine Bewertung – zum Beispiel hinsichtlich der erkennbaren Einflüsse – angefügt. Wenn Kenntnisse vorhanden sind zum Bau des Gebäudes, werden diese ebenso wiedergegeben wie zuletzt der weitere Werdegang des Bauwerks beschrieben. Dabei hat die Autorin dankenswerter Weise auch die meist gut überkommenen Adressbücher der einzelnen Städte zu Rate gezogen – eine überaus gehaltvolle Quelle, die in vielen anderen vergleichbaren Arbeiten bis heute fehlt. Sehr sorgfältig analysiert sie auch einzelne Entwurfsschritte, die sich in erhaltenen Planunterlagen ablesen lassen – auch das ist eine Tugend, die sonst gerne und schnell übergegangen wird.

Der Werkkatalog gliedert sich sinnvoll chronologisch nach den verschiedenen Wirkungsstätten von Martens: Hamburg, Rendsburg / Friedrichstadt, Dänemark, England (v. a. Middlesbrough) und schließlich Kiel (plus Umland) – in all diesen Orten dürfte das Buch als wichtiges Nachschlagewerk einen Platz in Archiven, Bibliotheken und Ämtern bekommen und auch Bauschaffende sowie interessierte Laien dürfen – nein, sollten! – sich dafür interessieren. Schlüssig wird die architektonische Entwicklung von Martens analysiert und jedem Kapitel ein Resümee nachgestellt, in dem die Ergebnisse zusammengefasst werden.

Den größten Teil nehmen verständlicherweise die Kiel-ler Bauten ab 1864 ein (S. 172–365). Diese sind sinnvoller-

weise nach Bauaufgaben (privat, öffentlich, Sakral- und Schulbauten) untergliedert – auch hier erhält jedes Unterkapitel ein eigenes Resümee. Man hat so die Möglichkeit, auch ohne die Einzelbeschreibungen aller Entwürfe und Gebäude im Detail zu lesen, einen Überblick über die jeweilige Schaffensphase von Martens zu bekommen. Zugleich gibt Feldmann kurze einleitende Texte zu den einzelnen Bauaufgaben, wie den überall vermehrt auftretenden Schulbauten nach 1814 (S. 300–303), was hilfreich zum Verständnis ist.

Und wie immer beim Lesen oder Durchblättern vergleichbarer Werkkataloge stößt man auf Entdeckungen und interessante und sogar herausragende Bauten, wie hier zum Beispiel das herrschaftliche Wohnhaus Ussinggaard in Løsning (Dänemark) (S. 138–141) oder auch der leider im Zweiten Weltkrieg zerstörte alte »Sartori Speicher« in Kiel (S. 198–204) sowie die ebenso zerstörte Turnhalle des Männerturnvereins am Kronshagener Weg in Kiel von 1866/67 (S. 231–235), die große Ähnlichkeiten aufwies mit der Turnhalle des Turn-Klubbs Hannover (Maschstraße), die 1864/65 von Wilhelm Schultz und Wilhelm Hauers entworfen wurde, worauf die Autorin auch hinweist. Das zeichnerische Talent von Martens wird anhand der vielen perspektivischen Darstellungen überaus deutlich – besonders beeindruckend ist hier die fast fotoähnliche Gestaltung einer Zeichnung des Innenraums der St. Johanniskirche in Altona (S. 292, Abb. 214) –, ein Entwurf, der nie verwirklicht wurde.

Die Autorin formuliert als Ziel ihrer Arbeit den Wunsch, »das baukünstlerische Oeuvre Martens‘ möglichst umfassend und vollständig zu erfassen« (S. 13), was ihr ohne Frage gelungen ist. Die als vierter Teil der Arbeit stehende »Schlussbetrachtung« fasst das breite Werk gut zusammen. Hier zeigt Feldmann auch noch einmal deutlich die Unterschiede von Martens‘ Werk zu den Bauten der Hannoverschen Schule auf, was überaus wichtig ist, wird Martens doch, wie bereits erwähnt, nicht selten gar als Schüler des im selben Jahr wie er geborenen Conrad Wilhelm Hase verstanden. Feldmann macht dagegen deutlich, dass Martens einen überaus ähnlichen Werdegang nahm wie Hase, also eher eine Parallelentwicklung aufweist – ohne natürlich später an dessen Reichweite heranzukommen. Sie resümiert: »Ohne Frage findet eine gegenseitige Beeinflussung statt, jedoch keinesfalls eine einseitige, von Hannover ausgehende Prägung« (S. 368). Dass der Sakralbau im Werk von Martens nur eine untergeordnete Rolle spielt, ist ebenfalls ein deutlicher Unterschied zu den meisten Vertretern der Neugotik und insbesondere zu denen der Hannoverschen Schule. Dagegen wird zusätzlich die Verbindung nach England und zu den Werken der dortigen Neugotiker ins Spiel gebracht und schlüssig untermauert. Auch eine der Grundproblematiken im architektonischen Schaffen von Gustav Martens scheint Feldmann im Zuge ihrer Beschäftigung mit dem Architekten ausfindig gemacht zu haben: »Seine Arbeitsweise ist perfektionistisch und kompromisslos und lässt kaum Raum für Alternativen. Er lehnt Aufträge eher ab,

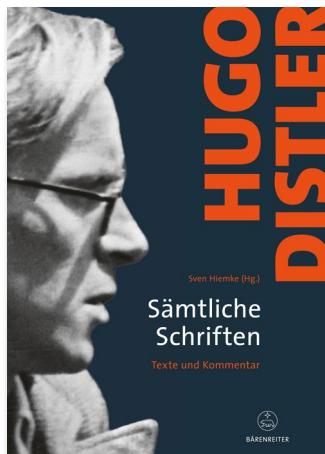
als sie nach den Wünschen des Bauherrn und gegen die eigenen Prinzipien zu modifizieren« (S. 373). Dies mag ein Grund für das doch erstaunliche Verhältnis von realisierten Bauten zu nicht verwirklichten Entwürfen sein.

Ergänzt wird die Schlussbetrachtung noch durch einen »Ausblick«, in dem künftige Forschungsvorhaben bereits vorformuliert werden; der Anhang als fünfter Teil (S. 380–386) beeindruckt durch seine Menge an genutzten Quellen und durch das sehr hilfreiche Personen- und Ortsregister, das weiteren Forschungen ebenfalls dienlich sein wird – lediglich das Abbildungsverzeichnis ist schwer lesbar: Auch wenn es sicher ein Platzproblem gab, die Bildquellen direkt an die Abbildungen zu setzen, ist doch immer der bessere und lesbarere Weg.

Dass nebenbei das erhaltene Material von Martens nun endlich (soweit heute bekannt) vollständig erfasst und im Rahmen der Arbeit auch teilweise nachinventarisiert wurde, ist ein schöner Nebeneffekt solcher Forschungen. Der umfangreich erhaltene Planbestand im Architekturmuseum der TU Berlin, den Julius Raschdorff als Anschauungsmaterial für seine Studenten angeschafft haben soll (S. 378) und der im Rahmen dieser Arbeit nun akribisch untersucht wurde, könnte – diese These drängt sich nach dem Lesen des Buches von Frau Feldmann auf – vor allem ein Konvolut nicht verwirklichter Bauten sein?

Trotz der manchmal etwas schwierigen Tempiwechsel (der Großteil ist im Präsens geschrieben, manchmal wird etwas unmotiviert ins Präteritum übergegangen, S. 106) ist das Buch gut lesbar, wenngleich sich einige merkwürdige Fehler eingeschlichen haben (so sind die Lebensdaten der beiden Hauptprotagonisten der Neugotik – Conrad Wilhelm Hase und Georg Gottlob Ungewitter – in der Einführung [S. 13] falsch erfasst) – etwas, das durch ein sorgfältige(re)s Lektorat sicher behoben werden können. Der Begriff »Backsteinrohbau«, der Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und lange unreflektiert nachgenutzt wurde, jedoch terminologisch höchst fragwürdig ist (»rohen« Backstein kann es ja gar nicht geben) und der eigentlich »unverputztes Backsteinmauerwerk« meint, wird erst im Laufe der Arbeit in die nötigen Anführungszeichen gesetzt, und Conrad Wilhelm Hase »gewissermaßen« als »Erfinder« (S. 41) der Neugotik der »Hannoverschen Schule« zu bezeichnen, ist zumindest fragwürdig. Etwas ärgerlich ist die übermäßige Verwendung von [sic!] in historischen Zitaten: Da man vor 150 Jahren eine andere Orthografie und vor allem auch andere orthografische Vorstellungen hatte, sollte hierauf eigentlich verzichtet werden.

Aber: Die Fülle der Materialien und die akribische Quellenauswertung und die Präsentation der Ergebnisse insgesamt lassen diese Kleinigkeiten unwichtig werden und es bleibt zu wünschen, dass Promovierende dem Beispiel von Frau Feldmann folgen und Architekennachlässe weiterhin ein zu erforschendes Thema bleiben.



Hugo Distler Sämtliche Schriften

hg. v. Sven Hiemke
Bärenreiter-Verlag: Kassel 2024
2 Bde., 491 Seiten, SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7618-2489-4, EUR 111,00
DOI: [10.1007/978-3-7618-7220-8](https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7220-8)

Hugo Distler ist ein Phänomen: einerseits ist er unbestritten einer der ganz zentralen Komponisten der *Evangelischen kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung* der 1920er bis 1940er Jahre, andererseits polarisiert sein Schaffen bis heute und der reflexhafte Versuch der Einordnung seiner Weltanschauung ist Gegenstand erhitzter Diskussionen. Dass Distler sich nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als begabter Schriftsteller für die Belange der »jungen deutschen Musik«, wie er selbst sie nannte« (S. IX), einsetzte, bezeugt eindrücklich die vorliegende Ausgabe sämtlicher Schriften, die von Sven Hiemke herausgegeben wurde. In den beiden layout- und drucktechnisch hervorragend ausgestatteten Bänden (der zweite Band bietet einen Reprint von Distlers Lehrwerk *Funktionelle Harmonielehre* samt Lösungsheft) versammelt der Herausgeber sämtliche Textdokumente, die Distler selbst veröffentlicht oder aber zur Veröffentlichung vorgesehen hat. Und so finden sich hier neben Rezensionen, Zeitschriftenartikeln, Veranstaltungskündigungen, die Distlers Wirkungskreis in Lübeck betreffen auch die Vorworte zu eigenen Kompositionen sowie Distlers Libretti zur Kantate *An die Natur op. 9,1* (1933), zu dem von Hindemiths *Mathis der Maler* inspirierten, jedoch nicht realisierten Opernprojekt *Der Schalksknecht Gottes* (1936) und zu dem Fragment gebliebenen Oratorium *Die Weltalter* (1939–1941). Fast die Hälfte des ersten Bandes nehmen Vorwort und Kommentarteil ein und hier liegt das besondere Verdienst dieser Sammlung: Sven Hiemkes ausgesprochen material- und kenntnisreiche Kommentare erschöpfen sich keineswegs in der Erörterung text-

philologischer Probleme, sondern lesen sich nahezu wie kleine Aufsätze zu Entstehungszeitraum, biografischen Umständen und allerlei spezifischen Fragestellungen und gehen so weit über den engen Rahmen der einzelnen kommentierten Texte hinaus. Die mit etlichen Zitaten aus zumeist unveröffentlichten Briefen und anderen Quellen gespickte Beleuchtung des für Distler so wichtigen Netzwerkes aus Freunden und Familie steht dabei in einem besonderen Fokus. Denn Distler nutzte seine Mitmenschen nicht nur als Korrektiv, sondern auch als streitbare Kritiker, um Verteidigungsstrategien eigener Ansichten und Werke der Öffentlichkeit gegenüber zu entwickeln und zu prüfen. Überhaupt lassen sich viele Zeitschriftenartikel Distlers wie Verteidigungsschriften der in ihnen dargelegten Positionen und Überzeugungen lesen. Und tatsächlich musste sich der Komponist zeitlebens mit kritischen Funktionsträgern aus dem kulturpolitischen, kirchlichen und künstlerischen Umfeld auseinandersetzen. Da zudem die Zeit des Wirkens Hugo Distlers nahezu ausschließlich in die Zeit des Nationalsozialismus fiel, lag es für den Komponisten sicher nahe, Parallelen zwischen der nationalsozialistischen Ideologie und den Idealen der *Kirchenmusik- und Orgelbewegung* zu suchen und diese für die eigenen Zwecke strategisch nutzbar zu machen. Schließlich war das nationalsozialistisch geprägte Weltbild ja ein Flickenteppich aus unterschiedlichen Zeitströmungen nicht nur der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, mithin ein heute zuweilen geradezu absurd erscheinender Versuch, extreme Gegensätze und kontroverse Weltanschauungen unter Weglassung wesentlicher bedeutungstragender Elemente miteinander zu vereinen. Welche genuin nationalsozialistische Position Distler zu dem einen oder anderen Zeitpunkt selbst vertrat und welche er aus opportunistischen Grüünden anführte, ist von Fall zu Fall recht unterschiedlich und insgesamt schwer zu ergründen. Hier liefert Sven Hiemke in seinen Kommentaren wichtige Kontexte und Anhaltspunkte, um ein differenzierteres Bild von Distlers Verhältnis zum Nationalsozialismus fernab jedes simplen gut-böse-Schematismus zu entwickeln.

Die Sammlung der Schriften Distlers beginnt mit drei Rezensionen aus dem Jahr 1931, die in den *Lübeckischen Blättern* erschienen sind. Und obwohl von überschaubarem Umfang erhellen diese Texte die spannende Frage, wie Distler seine komponierenden Zeitgenossen wahrnahm. So lässt sich Distlers erster Rezension *Ein neues Männerchorbuch*, in welchem er den ersten Band des soeben erschienenen, von Carl Hannemann herausgegebenen *Lobeda-Singebuchs* bespricht, sein kritisches oder zumindest ambivalentes Verhältnis zur Musik seines Kollegen Kurt Thomas entnehmen, ein Punkt, dem auch Sven Hiemke in seinem Kommentarteil weiter nachgeht. Die anderen beiden Rezensionen setzen sich mit moderner Klaviermusik und insbesondere mit der Musik Arnold Schönbergs auseinander. Und wer hier eine ablehnende Haltung oder zumindest starke kritische Distanz Distlers vermutet, liegt falsch. Tatsächlich erkennt er in der Klaviermusik Schönbergs eine »von tiefstem Ernst erfüllte Kunst, von unerhörter Konse-

quenz, erschreckender Rückhaltlosigkeit, vollkommener Synthese des bewußt gestaltenden Willens mit dem Elan leidenschaftlichen Temperaments« (S. 8). Distler kritisiert allerdings, dass Schönbergs Musik »im Dienst einer zersetzen, zersetzenen Welt des Gefühles« (S. 8) stünde, was das Verständnis aus aktueller Sicht erschwere. Distlers Blick auf Schönberg ist umso spannender, als er ihn als historisch markiert und offensichtlich auch in der Lage ist oder aber sich dazu berufen fühlt, Schönbergs Musik aus ihrer Zeit heraus zu beurteilen – mithin als konsequenter Ziel- und Endpunkt einer höchst subjektiven, vom komponierenden Individuum abhängigen, romantischen Musikanschauung. Dass der wesentlich ältere Arnold Schönberg Hugo Distler um einige Jahre überleben sollte, steht natürlich auf einem anderen Blatt.

Dieser musikhistorisch geschulte Blick begegnet immer wieder in Distlers Schriften und dient ihm als wichtiger Schlüssel zum Verständnis seiner Jetzzeit, zur Beflügelung der eigenen schriftstellerischen wie kompositorischen Kreativität und nicht zuletzt auch als Ausgangspunkt und Legitimation der Ziele der *kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung*. Seinen Zeitschriftenartikel *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit* von 1932 schrieb Distler nach der zuvor erwähnten Kritik an Schönbergs Musik, die sozusagen bis zum Zerfall individualisiert sei, konsequenter Weise nicht aus der ›ich-‹, sondern aus einer ›wir-‹Perspektive. In diesem Text offenbart sich ein weiterer Grundpfeiler seiner Überzeugungen: Distler geht es nicht primär um seinen persönlichen kompositorischen Weg, sondern um eine gesellschaftliche Bewegung, die Kirche und Staat gleichermaßen erfasst und deren Musik und Kunst ein konstituierender Bestandteil dieser Gemeinschaft bilden. In seiner Einleitung schreibt Sven Hiemke von Hugo Distler sogar als einem »Kulturprophet[en], der bessere, erstrebenswertere Lebensformen nicht nur für die Angehörigen (s)einer Konfession oder einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, sondern für ›das Volk‹ schlechthin ankündigte und vorbereitete« (S. IX). Implizit spricht Hugo Distler der neuen Musik, die ihm hier vorschwebt, und deren ideelle Vorbilder er in der Renaissance und im Barock findet, dadurch aber auch einen Allgemeingültigkeitsanspruch zu und legitimiert so eine ganze Generation junger Komponisten, die der *kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung* nahestehen. Die Kritik an der Subjektivität macht auch vor Distlers eigenen, frühen Werken nicht halt, wie dem Aufsatz *Wie mein ›Jahrkreis‹ entstand* aus dem Jahr 1936 in recht drastisch zugesetzter Weise zu entnehmen ist. Zurecht weist Sven Hiemke in seinen Kommentaren darauf hin, dass die Notenverbrennung, die Distler in diesem Aufsatz beschreibt, wohl keine reale, sondern eine rein symbolische Handlung gewesen sei: Zu Beginn seiner Tätigkeit an St. Jakobi in Lübeck habe Distler nicht nur die »üble Chorliteratur aus der Zeit um die Jahrhundertwende« (S. 37), die allein er dort vorgefunden habe, sondern auch seine eigenen »angefangenen oder bereits fertigen [...] sinfonischen und chorischen Monstrewerke« (S. 37) verbrannt. Von Woche

zu Woche habe er dann seine »Werklein« (S. 37) nach der Notwendigkeit des Kirchenjahrs verfasst, die er schließlich in seinem *Jahrkreis* zusammengefasst habe. Diese Schilderung lässt natürlich sofort an die schrecklichen Bücherverbrennungen der Nationalsozialisten denken. Dass es Distler hier aber keineswegs darum ging, Musik einer bestimmten Epoche ein für alle Mal aus der Geschichte zu tilgen, bezeugt ein kleiner, aber bedeutsamer Nebensatz: Er habe sich zuvor nämlich »von jeder der Motetten ein Partiturexemplar aus den Flammen gerettet« (S. 37). In seiner eigenen literarischen, nicht immer mit biografischen Fakten konformen Inszenierung findet der Komponist in diesem Aufsatz durch eine Lebens- und Schaffenskrise seinen Weg zu einer allgemeingültigen, verständlichen, aber nicht belanglosen und insbesondere auch für die musikalische Praxis gedachten und gemachten Musiksprache.

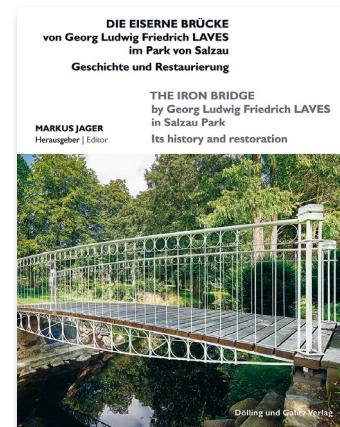
Die Restaurierung der beiden historischen Orgeln in St. Jakobi nimmt einen gewichtigen Platz in Distlers Schriften ein. Wie Sven Hiemke in seinen Kommentaren ausführt, hatte Hugo Distler zunächst die Hoffnung auf eine staatliche Subventionierung des Vorhabens. Allerdings traf sein Ansinnen bei der Kulturbehörde der Nationalsozialisten auf Desinteresse, da für Lübeck der Neubau einer Konzertorgel außerhalb jeden kirchlichen Raumes geplant war. Auch der Versuch, den Staat wenigstens für einen Teil der Kosten aufkommen zu lassen, scheiterte kläglich. Dabei hatte Distler zu Beginn seines Aufsatzes *Von der Mission der deutschen evangelischen Kirchenmusik und Lübecks Verpflichtung als Kirchenmusikstadt im besonderen* aus dem Jahr 1933 in sehr deutlichen Worten und geradezu schlaglichtartiger Manier auf die nationalsozialistische Ideologie Bezug genommen, um schließlich allerdings recht wenig dieses Gedankenguts in seinem Text zu berühren und endlich auf sein eigentliches Ansinnen zu kommen: »Die Lübecker Orgeln, voran die Totentanzorgel [in St. Marien] und die in St. Jakobi, verfallen unaufhaltsam, wenn nichts für Ihre Instandhaltung geschieht. Es darf nun weder der Staat diese große Verantwortung auf die Kirche abwälzen, noch soll es umgekehrt geschehen, noch darf die Lübecker Bevölkerung wartend beiseite stehen« (S. 23). Distlers wohl zu plumpes Kalikül an dieser Stelle ging nicht auf. Schließlich gelang es ihm aber doch, allein durch Spenden die Restaurierung der beiden Orgeln an St. Jakobi zu finanzieren. Das dreitägige Fest zur Weihe der beiden wiederhergestellten Instrumente in St. Jakobi im Oktober 1935 stellte nicht nur für Lübeck, sondern auch für die *Orgelbewegung* insgesamt ein wichtiges Ereignis dar. Zu diesem Anlass wurden mehrere Konzerte unter Mitwirkung von Distlers berühmtem Leipziger Lehrer Günther Ramin mit ausschließlich Werken von Johann Sebastian Bach gegeben und es erschien eine *Programmschrift zum Orgelumbau*, in der Hugo Distler ausführlich und nicht ohne Stolz die Restaurierung der kleinen Stellwagen-Orgel beschrieb, wohingegen sein Schwager Erich Thienhaus über den Umbau der großen Orgel berichtete.

Neben Distlers Zeitschriftenartikeln, die um die Themenkreise *Kirchenmusikbewegung und neue Musik* sowie *das eigene Schaffen, historische Instrumente und Orgeln*,

das Problem der Registrierung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs und Musiktheorie kreisen, nehmen die Vorworte zu eigenen Werken einen weiteren großen Bereich innerhalb der *Sämtlichen Schriften* ein. Und auch hier beeindruckt die Spannweite der angeschnittenen Themen von rein praktischen Erörterungen für Aufführende und der Erläuterung der Entstehungsumstände bis zur Bewertung und Verteidigung der eigenen kompositionstechnischen und ästhetischen Positionen. Im Vorwort zur Orgelpartita *Wachet auf, ruft uns die Stimme op. 8,2* etwa nimmt Distler für sich in Anspruch, einen »Weg zu einer neuen Orgelmusik« gefunden zu haben, »die sich bemüht, aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder vorzustoßen in das Reich des Endgültigen« (S. 96). Hierauf folgt ein langer, äußerst spannend nachzuvollziehender Absatz, der in kondensierter Form die Bedingungen erörtert, unter denen Distler sein Schaffen bewertet wissen will. Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik op. 12* finden sich lange Passagen, die insbesondere der Verteidigung seiner Musik dienen. Dabei steht insbesondere ein Aspekt im Vordergrund, den Distler bereits im Vorwort zu seiner *Deutschen Choralmesse op. 3* nennt: Er wolle eine Musik schaffen, »die bewußt aus dem Geiste der ehrwürdigen Tradition des 15. und 16. Jahrhunderts schöpft, um von dieser Warte aus neue Wege zu erstreben« (S. 82). Und im Nachwort zu seiner *Choralpassion op. 7* nennt er die Matthäuspassion von Heinrich Schütz als Anregung, in deren Geist er die Passionsgeschichte in neuem Gewand in allgemeinverständlicher Sprache erzählen wolle. Seine Verteidigung richtet sich daher gegen all jene, die »aus dieser scheinbaren Rückwendung heraus nichts weiter als Stilkopie, Abstraktion eines neuen ·akademischen· Nazarenerstums sehen oder zu sehen meinen« (S. 93).

Die von Sven Hiemke herausgegebenen *Sämtlichen Schriften* Hugo Distlers bieten insbesondere durch den umfangreichen, aufwendig recherchierten Kommentarteil eine großartige Möglichkeit, sich in konzentrierter Form in das Schaffen, die Ästhetik und die Weltanschauung dieses streitbaren Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts einzuarbeiten. Außerdem fördern sie das Verständnis für eine komplexe historische Epoche, in der die Frage nach der ›richtigen‹ Ideologie wie ein Damoklesschwert über allen öffentlichen und halböffentlichen Äußerungen hing. Es ist zuweilen erschreckend zu beobachten, wie weit sich Hugo Distler verbal verbiegen musste oder verbiegen wollte, um eigene Ziele zu erreichen und das immer ohne jegliche Erfolgsgarantie. Auf der anderen Seite ist es die klar zu Tage tretende schriftstellerische Begabung Distlers, die beim Lesen durchaus auch Genuss bereitet. Die beiden Bände der *Sämtlichen Schriften* dürfen getrost als Meilensteine der Distler-Forschung angesehen werden. Und wenn sich der Rezensent etwas für die Zukunft wünschen dürfte, wäre es eine ebenso gründlich und informativ recherchierte und kommentierte Ausgabe sämtlicher erhaltener Briefe Hugo Distlers.

Claus Woschenko
Geesthacht



Die Eiserne Brücke von Georg Ludwig Friedrich Laves im Park von Salzau / The Iron Bridge by Georg Ludwig Friedrich Laves in Salzau Park Geschichte und Restaurierung / Its history and restoration

hg. v. Markus Jager
Dölling und Galitz Verlag: Hamburg 2024
120 Seiten, 90 Abbildungen
ISBN 978-3-96060-709-0, EUR 30,00

Erst 2018 wiederentdeckt, erstrahlt sie seit Oktober 2022 in neuem Glanz: die kleine schmiedeeiserne Brücke im Park von Gut Salzau aus dem Jahr 1838, ein Werk des Architekten Georg Ludwig Friedrich Laves (1788–1864), der seit 1816 als Hofbauarchitekt eine herausragende Position in der königlichen Bauverwaltung in Hannover innehat. Es ist die Zeit des Klassizismus, als dessen wichtigster Vertreter in Nordwestdeutschland er gilt. Im Gegensatz zu seinen prominenten Berufskollegen, etwa Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) in Berlin oder Leo von Klenze (1784–1864) in München, ist Laves mit der Situation konfrontiert, dass die Landesherrn nicht vor Ort regieren, sondern aufgrund der Personalunion seit 1714 den englischen Thron innehaben und daher ihre welfischen Stammlande – das Kurfürstentum und infolge des Wiener Kongresses zum Königreich erhobene Hannover – von London aus verwalten. Das Interesse der englischen Könige an der alten Residenzstadt auf dem Kontinent hält sich in Grenzen, Georg III. besucht Hannover in seiner sechzig Jahre währenden Regierungszeit kein einziges Mal. Mangels Interesse und investiver Mittel bleiben größere höfische Repräsentationsbauten auf dem Papier oder sie werden in reduzierter Form und mit zeitlicher Verzögerung realisiert. Der Umbau des Leineschlosses in Hannover beschäftigt Laves von 1816 bis 1843 und bleibt schließlich dennoch ein Torso.

Mit der Thronbesteigung von Ernst August nach dem Ende der Personalunion 1837 wird die Residenzfunktion von Hannover reaktiviert. Laves erhält wieder kleinere

höfische Bauaufträge und kann das wichtigste Projekt seiner späten Schaffensphase umsetzen, das 1852 eröffnete Königliche Hoftheater (heute Staatsoper).

Wie seine Kollegen beschäftigt sich auch Laves mit einem breiten Spektrum an Tätigkeiten, die vom Möbeldesign bis hin zum Städtebau reichen. Dazu zählen auch ingenieurtechnische Aufgaben, nicht untypisch für das 19. Jahrhundert, die Zeit der technischen Modernisierung schlechthin. Keiner seiner genannten Zeitgenossen aber beschäftigte sich so intensiv mit technischen Konstruktionen wie der Architekt aus Hannover. Die Beziehungen zu Großbritannien, dem Mutterland der Industrialisierung, liefern den wesentlichen Impuls: Schon anlässlich seines »Antrittsbesuchs« in London 1816 besucht er Brücken und eine Eisengießerei – und setzt das moderne Material Gusseisen anschließend beim Umbau des Schlossopernhauses (1821) und der Aegidienkirche (1820–1827) in Hannover ein.

Mit Brücken beschäftigt sich Laves seit Mitte der 1820er Jahre. Konstruktiv gab es zwei konträre Prinzipien: seit der Antike die auf Druck belastete steinerne Bogenbrücke – und die modernere, auf Zug belastete Hängebrücke. Laves' Idee besteht darin, die beiden Prinzipien zu verbinden. Das Resultat wurde später mangels eines eingeführten *Terminus technicus* als Laves-Balken oder Linsenträger bekannt. Horizontalträger werden dabei materialsparend in einen nach oben gewölbten Obergurt und einen nach unten gewölbten Untergurt aufgespalten. Druck- und Zugkräfte neutralisieren sich auf diese Weise, so dass die eigentliche Last an den Enden nur noch vertikal abgetragen werden muss, also weder drückt noch zieht. Die Laves-Balken werden bei Dachkonstruktionen ebenso eingesetzt wie im Brückenbau. Konkret anwenden kann der Architekt sein Konstruktionsprinzip erstmals 1835 bei der Stadtgrabenbrücke in Hannover, einer komplett hölzernen Konstruktion, die im Zuge der nordöstlichen Stadtverweiterung errichtet wird und nicht mehr existiert.

1837 entsteht nach dem gleichen Prinzip die eiserne Fahrbrücke im westlichen Teil des Georgengartens, die als das älteste erhaltene Beispiel für Laves' Erfindung gilt. Ober- und Untergurt sind durch Ringe und vertikale Stäbe miteinander verbunden, der Fahrweg verläuft über drei parallele Träger.

Schon im Jahr darauf wird die ähnlich konstruierte Brücke in Salzau errichtet, über die nun eine umfangreiche zweisprachige (deutsch / englische) Monografie vorliegt, herausgegeben von Markus Jager, der seit 2017 als Professor für Bau- und Stadtbaugeschichte an der Leibniz Universität Hannover lehrt. Das Œuvre von Laves ist einer seiner Forschungsschwerpunkte, und 2018 entdeckte er im Schlosspark von Salzau die komplett überwachsenen Relikte der Laves-Brücke. In der Forschungsliteratur zu Laves wird die Brücke 1964 von Helmut Weber in seinem maßgebenden Essay über Laves als Bauingenieur erwähnt, aber nicht weiter thematisiert (Helmut Weber: *Georg Ludwig Friedrich Laves als Bauingenieur*, in: Georg Hoeltje: Georg Ludwig Friedrich Laves, Hannover 1964, S. 199–252);

ein Vierteljahrhundert später fehlt in der anlässlich des 200. Geburtstags von Laves veröffentlichten Studie des hannoverschen Bauhistorikers Günther Kokkelink zum gleichen Thema jeder Hinweis (Günter Kokkelink: *Laves als Erfinder*, in: Vom Schloss zum Bahnhof. Bauen in Hannover. Zum 200. Geburtstag des Hofarchitekten G. L. F. Laves, 1788–1864, hg. v. Harold Hammer-Schenk, Hannover 1988, S. 527–547). Zu dieser Ignoranz beigetragen haben mag die von Hannover aus entlegene Verortung in Holstein, aber auch in der regionspezifischen kunsthistorischen Literatur wurde die etwa seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr genutzte und dann offensichtlich vergessene Brücke nicht erwähnt (z. B. *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*, hg. v. Adrian von Buttlar und Margita M. Meyer, Heide 1996).

Wie kam Laves zu dem Auftrag in Holstein? Bauherr war Graf Otto von Blome (1795–1884), Enkel von Wulf von Blome, der das zwanzig Kilometer östlich von Kiel gelegene Gut Salzau 1760 erworben hatte. Otto von Blome wandelte den zuvor barock geprägten Schlosspark in einen zeitgemäß englisch inspirierten Landschaftspark um. Die neue Brücke ermöglichte die Verbindung der von der Salzau umgebenen Schloss-Halbinsel mit dem südwestlichen Parkbereich. Persönliche Beziehungen Otto von Blomes zur Residenz Hannover erklären die Auftragsvergabe an Laves, was auch für andere Projekte des Architekten außerhalb von Hannover typisch ist. Wie Jager nachweisen kann, war von Blome in Hannover aufgewachsen und Hofjunker geworden, bevor er nach dem Tod des Vaters 1818 das Gut Salzau übernahm. Auch seine Cousine und seit 1837 (zweite) Ehefrau Juliane Friederike Reichsgräfin von Platen-Hallermund (1811–1879) besaß über ihre 1833 verstorbene Mutter Kontakte nach Hannover. Deren Grabmal im Park von Gut Weißenhaus westlich von Salzau, eine neogotische Baldachinarchitektur, wird ebenfalls Laves zugeschrieben. Die Salzauer Brücke, so Jager, sei für das frisch vermählte Paar »auch eine Metapher für ihre Verbindungen und Brückenschläge sowohl nach Weißenhaus wie auch an den Hannoverschen Hof« (S. 48).

Eine Baumanografie mit 120 Seiten über ein technisches Bauwerk mit einer Größe von gerade einmal 6,60 mal 1,75 Metern mag zunächst etwas überambitioniert anmuten, bei genauerer Lektüre aber zeigt sich, dass es sich um ein in mancherlei Hinsicht exzentrisches Projekt handelt, das hier auf vorbildliche Weise präsentiert wird. Das Team von Autorinnen und Autoren – neben Markus Jager die Gartendenkmalpflegerin Margita M. Meyer, die Architektin Charlotte Hopf und der in Lehmkuhlen tätige Schmied und Metallgestalter Kurt Lange – beweist, was Quellenstudium, bauhistorische Forschung und handwerkliche Expertise in Verbindung und gegenseitiger Rückkopplung zu leisten vermögen. An einem exemplarischen Projekt führen sie paradigmatisch vor, wie die Laves-Forschung neue Impulse bekommen kann.

Ein Glücksfall war es, dass die letztlich überschaubare, nun erstmals erschlossene Quellenlage sich im Fall von Salzau als relativ fruchtbar erwies. Das ist längst

nicht bei allen Projekten des Architekten der Fall. Unsichere Autorschaften oder mal lückenhafte, mal nicht vorhandene, mal nicht erschlossene Archivalien lassen die Zuschreibungen an Laves mitunter fragwürdig erscheinen und haben – nach heutigem Stand der Forschung – zur Ausklammerung einiger Werke aus seinem Œuvre geführt. Nicht ausgeschlossen ist umgekehrt, dass sich in Zukunft bislang unbekannte Werke als Arbeiten des hannoverschen Architekten erweisen, vor allem wenn es sich um weniger repräsentative Bauaufgaben wie Grabmäler oder Wirtschaftsbauten handelt (vgl. hierzu Hubertus Adam / Sally Schöne: *G. L. F. Laves. Bauten in Hannover und Norddeutschland*, Petersberg 2025, insb. S. 14–15).

Ein Beispiel für die Unsicherheit hinsichtlich des Werks von Laves sind seine Aktivitäten im ebenfalls hollsteinischen, südlich von Salzau am Plöner See gelegenen Nehmten. Jüngst gemachte Funde in dem noch im Schloss bewahrten Archiv belegen, dass Laves 1839 dort ebenfalls eine Brückenkonstruktion plante. Ob sie je und wenn ja, wo sie gebaut wurde, ist unklar. Ebenso wie seine Autorschaft am Schlossumbau, der zwischen 1840 und 1856 erfolgte (vgl. Adam/Schöne 2025, S. 115).

Laves selbst publizierte die Salzauer Brücke mit Zeichnungen im Jahr nach ihrer Fertigstellung in seiner Schrift *Über die Anwendung und den Nutzen eines neuen Constructions-Systemes nebst erläuternder Beschreibung desselben*, so dass seine Autorschaft außer Zweifel steht. Daneben existieren Archivalien zum Projekt im Laves-Nachlass (Stadtarchiv Hannover) und im Gutsarchiv Salzau (heute Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig). Besonders interessant sind eine Zeichnung Laves', welche auch eine Stückliste der verwendeten Metallelemente enthält, sowie eine Rechnung des Hannoverschen Hofschlossers Chr. F. J. Franzen, der ein Wiegezettel der Stadtwaage Hannover für die nach Salzau expedierten Teile beigeheftet ist. Damit lässt sich *en détail* nachvollziehen, was sich häufig im Dunkel der Geschichte verbirgt: nämlich wie aus einem Plan gebaute Realität geworden ist. Die Brücke wurde in der Werkstatt des Hofschlossers in einer relativ kurzen Zeit von drei Monaten präfabriziert. Sie besteht komplett aus Schmiedeeisen, ist also keine (günstigere) Hybridkonstruktion aus Guss- und Schmiedeeisen, wie es seinerzeit üblich war. Die Belege zeigen auch, dass die finanzielle Vergütung nach Gewicht erfolgte, die aufwendige filigrane Ausarbeitung sich für die Werkstatt mithin nicht ausgezahlt hat. Offensichtlich nicht nachweisbar ist lediglich die Provenienz des Roheisens (zu den hannoverschen Eisenhütten vgl. Adam/Schöne 2025, S. 63).

Die hochwertige Fertigung hat dazu geführt, dass die noch bestehenden Teile – die im Juni 2019 zwecks Restaurierung in die Werkstatt Langes verbracht wurden – weiterverwendet werden konnten. Es handelt sich um drei Laves-Balken – der mittlere diagonal ausgesteift, die beiden seitlichen mit in die Felder eingeschriebenen Kreisen verziert, wie sie auch die im Jahr zuvor errichtete Fahrbrücke im Georgengarten aufweist. Bei den späteren Brückenkonstruktionen verzichtete Laves auf diese

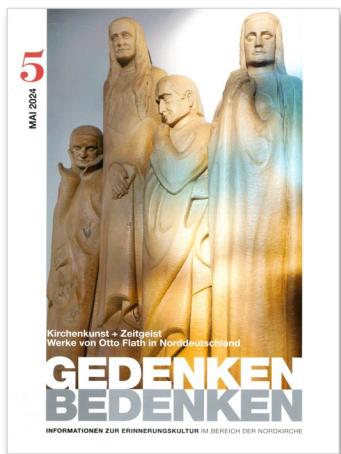
Zierelemente. Rekonstruiert wurden die Verstrebungen der Träger untereinander, der hölzerne Bohlenbelag und schließlich die Brüstungsgeländer, von denen nur die Postamente erhalten waren. Die Auswertung der Zeichnungen, Profile von Vergleichsobjekten sowie die Gewichtsangaben ermöglichte eine Ausführung, welche den verlorenen Originalen extrem nahekommen dürfte. Die Analyse des Bestands und Schritte der Rekonstruktion werden in der Publikation detailliert nachgezeichnet.

Aufnahmen des hannoverschen Fotografen Olaf Mahlstedt dokumentieren nicht nur den jetzigen Zustand der Brücke, die mit ihrer nach Befunden rekonstruierten weißen Farbfassung nun wieder den Park von Salzau zierte, sondern auch die übrigen in Hannover und Umland bestehenden Brücken (im Fall von Derneburg rekonstruiert). Damit sind gute optische Vergleiche möglich, zumal auch Reproduktionen des historischen Planmaterials beigegeben sind.

Über die Frage, inwieweit Laves wirklich Erfinder des Linsenträgers war, wird seit langem debattiert. Der Ingenieur Robert Stephenson hatte eine vergleichbare Konstruktion schon bei der Gaunless Bridge (1823) der Stockton and Darlington Railway eingesetzt. Dass Laves von dieser seinerzeit wenig beachteten Brücke Kenntnis hatte, sie womöglich bei einer seiner Reisen gesehen hat, hält Jager zurecht für unwahrscheinlich. Und es spricht vielleicht auch für die geringe Bekanntheit dieses Projekts, dass Laves trotz vielfältiger Bemühungen gerade im Vereinigten Königreich ein Patent für seine Erfindung bewirken konnte. Bei der 24,5 Meter messenden Graftbrücke in Hannover erreichte Laves die größte Spannweite seines Trägersystems – eine Miniatur gegenüber der noch zu seinen Lebzeiten 1859 fertiggestellten monumentalen Saltash Bridge des englischen Ingenieurs Isambard Kingdom Brunel mit ihren zwei gewaltigen Linsenträgern von je fast 140 Metern Spannweite. Die Debatte um seine alleinige Autorschaft habe die Leistung von Laves als Ingenieur in der Vergangenheit getrübt, so Jager. »Aber er hat mit seinen filigranen Brücken in den romantischen Parks im Kleinen erprobt, was dann eine nachfolgende Generation im Großen und für die Verkehrssysteme der Moderne realisieren und optimieren sollte« (S. 78–79).

Vielleicht inspiriert der Erfolg des Salzauer Projekts auch andere: Auf dem Gut Leveste, im Calenberger Land westlich von Hannover, realisierte Laves 1841 eine Brücke über den Wasserlauf vor dem Herrenhaus. Von Helmut Weber noch 1964 publiziert, kollabierte die Konstruktion und soll heute noch im später zugeschütteten Graben liegen. Für eine Bergung, wissenschaftlich fundierte Dokumentation und Wiederherstellung stünden die nötigen Spezialistinnen und Spezialisten bereit.

Hubertus Adam
Zürich



Kirchenkunst + Zeitgeist

Werke von Otto Flath in Norddeutschland

hg. v. Netzwerk Erinnerungskultur im Bereich der Nordkirche

(**GedenkenBedenken. Informationen zur Erinnerungskultur im Bereich der Nordkirche, Nr. 5**)

Netzwerk Erinnerungskultur im Bereich der Nordkirche: Hamburg 2024

66 Seiten, Farb- und SW-Abbildungen

Kostenlos abrufbar unter: <https://upgr.bv-opfer-ns-militaerjustiz.de/uploads/Dateien/Links/Gedenken-Bedenken-5-2024.pdf> (6.8.2025)

Das 2024 als fünfter Jahrgang der Zeitschrift *GedenkenBedenken* herausgegebene Heft zu den Werken Otto Flaths in Norddeutschland enthält die Beiträge der Tagung *Kirchenkunst + Zeitgeist*, die das Netzwerk Erinnerungskultur am 6. Oktober 2023 in Bad Segeberg veranstaltet hatte. Ihr Ziel war, »eine Einordnung vorzunehmen und Kunst und Künstler [Otto Flath] in den Kontext seiner Zeit zu setzen und konkret das Umfeld der positiven Resonanz auszuleuchten, die sein Werk während der NS-Zeit erfuhr« (S. 5). Nach der Ausgabe zu Kriegerehrungen in Lübecker Kirchen aus dem Jahr 2022 ist es das erst zweite Heft der Zeitschrift, das zusätzlich auch im Druck erscheint.

Thema ist der Bildhauer Otto Flath, der zu Beginn der 1930er Jahre noch als »Erneuerer deutscher mittelalterlicher Skulptur« (S. 20) verehrt wurde, dessen Schnitzarbeiten der 1930/40er Jahre, vor allem seine Altarwerke, seit Ende des Zweiten Weltkriegs aber umstritten sind und häufig in den Zusammenhang mit einer nationalsozialistischen Kunstauffassung gebracht werden. Die nun verschriftlichten Beiträge betrachten das Thema – wie bereits auf der Tagung und der Diskussion dort – aus verschiedenen Blickrichtungen und Fachgebieten und bilden damit genau das seit spätestens den 1950er Jahren herrschende Meinungsgemenge ab, binden sich aber nur teil-

weise in die aktuelle Forschung ein. Diese steht – abgesehen von einer Vielzahl eher panegyrischer Kleinschriften aus dem Flath-Umfeld der 1950er bis 1980er Jahre – ohnehin noch am Anfang einer kunsthistorischen Debatte: Einen kritischen Zugang zu Flaths Werk vertrat 2007 Peter Nickel in seinem Aufsatz *Altäre im Dienste der NS-Ideologie. Nachforschungen über den Altar in der Petrus-Kirche in Kiel-Wik*. Mit den Altarwerken beschäftigen sich auch die Beiträge der Kunsthistorikerin Katharina Priewe 2017 und 2020, die anstelle einer nationalsozialistischen Lesart und einer moralisierenden Aufladung der Diskussion einerseits auf die anthroposophischen Wurzeln Flaths und seine Einbindung in gewisse protestantische Zirkel der Zwischenkriegszeit verweisen, und andererseits seine Formensprache und Inhalte aus Diskursen des Jahrhundertanfangs herleiten. Derzeit befindet sich ein vollständiges Werkverzeichnis der Skulpturen Flaths am Kunsthistorischen Institut in Kiel in Arbeit.

1906 in der Ukraine geboren, gelangte Otto Flath 1919 mit seiner Familie nach Kiel, wo er inzwischen 13-jährig erstmals die Schule besuchte und sie nach drei Jahren beendete. Nach einer Lehre als Elfenbeinschnitzer und freiberuflicher Tätigkeit konnte er ab 1929 als Stipendiat die Bildhauerklasse der Kieler Kunst- und Gewerbeschule (heute Muthesius Kunsthochschule) besuchen. Dort lernte er 1932 das Ehepaar Burmester kennen, das ihn fortan als Mäzen protegierte. So konnte er 1933 im Kieler Thau- low-Museum ausstellen und erhielt zahlreiche Aufträge für großformatige Arbeiten vor allem in Kirchen Schleswig-Holsteins und Hamburgs. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er mit etlichen Werken weiterhin an der Neuausstattung von Kirchen beteiligt. Zudem produzierte er bis zu seinem Tod 1987 mehrere hundert Arbeiten sowohl für private Auftraggeber als auch für den freien Kunsthandel.

Im ersten Beitrag des Heftes skizziert die Kunsthistorikerin Dagmar Linden das Leben Flaths und gibt einen Überblick über sein Œuvre: »[...]n größter Armut« aufgewachsen, habe er »sich mühsam durch die Lektüre klassischer Werke über Kunst, Literatur und Naturwissenschaften weiter[gebildet]«, sein »Œuvre [blieb jedoch] zeitlebens hinter der Genialität seines Vorbildes [Ernst Barlach] zurück« (S. 9). Gleichzeitig sei er ein Mann gewesen, »der stets in seinem Leben nach Liebe, Geborgenheit und Frieden suchte« (S. 11). Die vorgestellten Werke würden zudem Entwicklungen im Kontext der Zeit zeigen. So habe Flath die Figuren für den Kreuzaltar der Diakonissenhaus Kapelle in Kroppt 1934 »noch ganz traditionell in antiken Gewändern dargestellt, während die Gestalten in den späten 1930er Jahren zunehmend »mit einem heroischen Habitus« (S. 10) versehen seien, der sich allerdings nur bis in die 1950er Jahre gehalten habe. Linden verweist auf die Vielzahl an Aquarellen Flaths mit den oft gleichen Themen, die teilweise gegenständlich, aber auch in einer Abstraktion angelegt seien (S. 13).

Die Kunsthistorikerin Katharina Priewe, die in den letzten Jahren die substantiellsten Beiträge zu Flath verfasst hat, führt in ihrem Aufsatz *Zur Entwicklung und Stel-*

lung der Altarwerke bei Otto Flath dessen Stil auf seine Ausbildung zurück, da die Kunst- und Gewerbeschule ein Handwerk gelehrt und nicht die Entwicklung eines eigenen künstlerischen Stils gefördert habe. Flath hätte sich so etwa Werke von Ernst Barlach oder Käthe Kollwitz zum Vorbild genommen, in denen er sich thematisch (›Flüchtlinge‹ und ›Schmerz‹, aber auch ›die Helfende‹ oder ›Mutter und Kind‹) und motivisch wiedererkannt habe (S. 20). Auch Priebe sieht Entwicklungen in Flaths Arbeiten: War in seinem Frühwerk »neben den expressiven Gebärden auch eine Diagonaltendenz in der Komposition« (S. 20) vorherrschend, so habe sich seit 1932 Form und Ausdruck beruhigt. Eine »intendierte [...] Schönlinigkeit« (S. 20) sei ins Vertikale gestrebt, die Figuren seien lieblicher und sinnlicher, die Holzoberflächen glatter geworden. Die Altäre seien in zwei formale und ikonografische Hauptgruppen einzuteilen, nämlich einerseits aus der Bildtradition der Kreuzigungsdarstellung und andererseits dem Motiv der Bergpredigt oder des Heilandrufs (S. 22). Dabei seien die christlichen Motive und Ikonografien der Altäre sukzessive durch »typische regionale, spezifisch Kieler Tätigkeitsfelder der damaligen Zeit« ersetzt und um »weibliche, allegorische Gestalten« ergänzt worden (S. 23). »Eindeutige NS-Hoheitszeichen oder Portraits nationalsozialistischer Schlüsselfiguren« wären an den Altären nicht vorhanden, allerdings würden sie an genrehaft Darstellungen der national-romantischen oder ideologisch neutralen Heimatmalerei des späteren 19. Jahrhunderts erinnern, wie sie auch später in der NS-Systemkunst propagiert wurden. Jedoch seien bereits in den 1910/20er Jahren christliche und profane Motive, etwa bei Pietä-Darstellungen, in dieser Weise vermischt worden (S. 25). Auch heroisch-kantige, kraftstrotzende Körpertypen sowie allegorische Frauengestalten seien schon um 1900 verbreitet gewesen, ohne rassistisch konnotiert zu sein.

Einem speziellen Fall widmet sich die Historikerin Karen Meyer-Rebentisch mit der Vorstellung der Lübecker Lutherkirche, die »als ideologisch vorbildlich geltende Lüthergemeinde 1937 einen Neubau erhalten hatte, der »deutlich von architektonischen Idealen jeder Zeit wie dem Heimatschutzstil und der Neoromanik geprägt« sei (S. 33). Entgegen der Tradition wurde die Kirche genordet und nicht geostet und würde somit gerade nicht die Auferstehung Christi, sondern einen nordischen Ethos im Sinne des NS-Regimes symbolisieren. Der Altarraum erhielt ein schlichtes, fünf Meter hohes Eichenkreuz, das durch die ›Deutschen Familien‹, Flaths Gruppe einer »ideal-typische[n] deutsche[n] Familie nach nationalsozialistischen Vorstellungen [...] gehüllt in mittelalterlich anmutende Gewänder« ergänzt wurde (S. 33). Zudem wurde eine Gruppe der ›Drei Frauen‹ / ›Die trauernden Frauen‹ Flaths neben den aus dem Vorgängerbau übernommenen und mit Namen Gefallener des Ersten Weltkrieges versehenen Glasfenstern in der »seinerzeit als ›Ehrenhalle‹ benannten Eingangshalle« aufgestellt. Die biblischen Szenen der Fenster des Vorgängerbaus wurden hingegen nicht übernommen (S. 34). Beide Skulpturengruppen ka-

men ohne Christus aus, worin sich die ideologische Nähe zum Nationalsozialismus zeige. Nach Diskussionen in den 1980er Jahren wurden die Altarfiguren 1990 als – so wörtlich – »kein christlicher Altar« (S. 36) entfernt und dem Kreuz ein Kruzifix beigelegt. Mitte der 2010er Jahre wurden beide durch eine große Ellipse als rote Wandmalerei (S. 38–39) sowie ein kleines, modernes Altarkreuz aus Eiche ersetzt. Die ›Deutsche Familie‹ ist seit 2014 Teil der Installation ›Reflexion‹ und die ›Die Frauen‹ wurden umgestellt. Die Pietà aus dem Glasfenster des Ehrenmals wurde in den Zusammenhang einer Gedenktafel und Urne des von den Nationalsozialisten 1943 hingerichteten Pastors Karl Friedrich Stellbrink gestellt – Christus sei somit wieder »ins Blickzentrum gerückt worden« (S. 40).

Den Beiträgen zu Flaths Œuvre und seinem Entstehungskontext folgt das mit »Meinung« überschriebene Statement »Aufgearbeitet!« des Theologen Johann Hinrich Claussen. Er fragt darin nach Kriterien für eine fundierte Aufarbeitung von Flaths Werken und ob eine solche hiernach überhaupt leistbar oder lohnenswert sei (S. 43). Letzteres bejaht er für die Lübecker Lutherkirche, die infolge einer kritischen Aufarbeitung umgestaltet und zu einer Gedenkstätte geworden sei. Für Otto Flaths Werke insgesamt sei dies aber nicht weiterführend, da nicht seine politische Gesinnung das Kernproblem darstelle, sondern seine »mangelnde künstlerische Qualität«, die Vielzahl und die Unterbringung von »Flaths nur von sehr weiter Ferne an Ernst Barlach erinnernden schweren, unfrohen, allzu bedeutungsschweren Holzskulpturen« (S. 45). Der Beitrag schließt mit einem Gutachten des landeskirchlichen Bauausschusses von 1954, das Flaths Arbeiten auf die Erfüllung der Maßstäbe für die Ausstattung von Kirchen, nämlich »künstlerische Qualität, die architektonische Einordnung und de[n] theologische[n] Gehalt«, hin überprüft hat (S. 46–47). Es kommt zu dem Ergebnis, dass zwar nicht jedes seiner Werke »als für den kirchlichen Gebrauch ungeeignet bezeichnet werden« könne, Flath für die Erstellung weiterer Altäre aber »eine völlige Umstellung seiner Arbeitsweise« vollziehen müsse, um »künstlerisch ausreichende und theologisch einwandfreie Werke zu schaffen«. So könne »[d]ie Überschwemmung der Kirchen Schleswig-Holsteins mit den bisherigen Werken Flaths [...] nur bedauert werden« (S. 49).

Ähnlich vernichtet ist der Beitrag des Historikers und Archivars Stephan Linck, der Flaths Altäre nun dezidiert in einen nationalsozialistisch-christlichen Kontext stellt. Nachdem ein als antisemitisch verstandenes Christentum nicht aus dem Judentum entstanden sein konnte, habe es aus den Galliern ein indogermanisches Volk, Jesus von Nazareth zum Widerstandskämpfer gegen das Judentum gemacht. »Die Bezüge zum Germanentum wurden immer stärker und die Übergänge zum Neuheidentum fließend« (S. 53). Erkennbar sei dies in den (genordeten) Kirchen und ihren neuen und erneuerten Ausstattungen, wobei Flath »diese Nachfrage nach anderen Bildern bedient« habe (S. 55). Den ideologischen Veränderungen im protestantischen Glauben folgend habe er seine Christus-

und Altardarstellungen geändert, auf Christus verzichtet und die Heiligen durch Personen aus der Volksgemeinschaft ersetzt. Warum Flath bei einer solchen Lesart nicht auf christliche Ikonografien zurückgriff, die Christus in Konfrontation mit Vertretern des jüdischen Tempels gezeigt hätten, wird nicht erörtert.

Insgesamt ist das vorliegende Heft eine flüssig lesbare Lektüre, welche die Kontroversen zu Otto Flaths Altarwerken eher unvermittelt nebeneinanderstellt. Die im Titel des Heftes suggerierte Beurteilung des Gesamtwerks kann so nicht gelingen. Die verschiedenen Ansätze kommen zu keinem einheitlichen Ergebnis, erheben diesen Anspruch in ihren Beiträgen auch nicht. Die stellenweise formulierte Forderung zur ›Aufarbeitung‹ der Kunst Flaths wird außer im Beitrag Prieses nicht konstruktiv angegangen. Es stellt sich die Frage, ob eine Bewertung Flaths als ›nationalsozialistischer Künstler‹ angesichts der bereits vor dem Nationalsozialismus etablierten Formensprache und Motivik überhaupt zielführend ist, zumal es keine schriftlichen Äußerungen Flaths oder seines unmittelbaren Umfeldes zur NS-Ideologie zu geben scheint. Insofern geht das Ziel der Tagung fehl – eine Einordnung kann das Heft nicht leisten, wohl aber das Thema aktuell halten, bis eine vollständige Erfassung der Arbeiten Flaths vorliegt, die bis heute aussteht. Für eine angemessene Bewertung fehlt damit noch eine seriöse Grundlage, wie auch eine geistesgeschichtliche Verortung Flaths und der ihn stark beeinflussenden Eheleute Burmester in ihrem anthroposophischen Protestantismus, der ja ähnlichen Wurzeln wie erhebliche Teile der nationalsozialistischen Ideologie entstammte, bisher nicht erarbeitet wurde. Die in der vorliegenden Publikation offen zutage tretende, teilweise mit viel Polemik vorgetragene Uneinigkeit hinsichtlich einer Beurteilung seiner Werke unterstreicht nur die Notwendigkeit, hier unvoreingenommen, auf breiter Linie kunsthistorisch forschend neu einzusteigen.

Nadine Waschull
Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel



Preußische Moderne

Vom Ende der Pracht und einer neuen Baukunst 1918–1933

von Ingo Sommer

(Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 59)

Duncker & Humblot: Berlin 2024

520 Seiten, 78 Farb- und 124 SW-Abbildungen,

3 Tafeln und 1 Karte

ISBN 978-3-428-19157-4, EUR 49,90

DOI: [10.3790/978-3-428-59157-2](https://doi.org/10.3790/978-3-428-59157-2)

Mit dem hier angezeigten Band, der sowohl im Print als auch digital vorliegt, schließt sich eine Forschungslücke zur Architekturgeschichte Preußens im Speziellen und der Klassischen Moderne im Allgemeinen. Dieses Desiderat zeichnete sich schon in dem von Gert Streidt und Peter Feierabend herausgegebenen Sammelband *Preußen. Kunst und Architektur* (1999) ab, der mit dem Aufbruch in die Moderne und verschiedenen Ausprägungen der Reformarchitektur (Bernd Nicolai) zum Ende der Monarchie 1918 als radikalem kulturellen wie künstlerischem Bruch schloss. Auch der zuletzt erschienene Sammelband *Staatsaffäre Architektur. Von der preußischen Hochbauverwaltung zur Reichsbauverwaltung 1770–1933*, herausgegeben von Hans-Dieter Nägele und Christian Welzbacher (2023), thematisierte die Zeit vor und nach 1918 nur in einem einzigen Aufsatz (Christian Welzbacher) vor allem akteurszentriert, ohne dabei in die Breite gehen zu können.

Umso ergiebiger ist die vorliegende Darstellung, die 1918/19 als Zäsur und *movens* gleichermaßen für eine »Preußische Moderne« verständlich machen will, die als »zeitgemäße Baukunst mutiger voranschritt als anderswo, weil sie gleichzeitig das parlamentarische und soziale Preußen symbolisiert« (S. 7–8). Nach der Revolution entstand der Freistaat Preußen als Teil der Weimarer Republik und mit ihr die erste Demokratie auf deutschem Boden. Eine bereits im Kaiserreich angestoßene, umfassen-

de Modernisierung und Industrialisierung kam in Gang, die zahlreiche dem Gemeinwohl und der Daseinsvorsorge verpflichtete Bauten hervorbrachte und mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 ein jähes Ende fand – nicht nur in formaler Erstarrung, sondern im Verfall von Geist und Haltung.

Dabei wählt der Autor eine Aufteilung in zwei etwa gleichwertige Hauptteile und einen Anhang. Im ersten Teil (S. 13–203) wird der Prozess der Loslösung von der preußischen Bautradition skizziert, der nicht zuletzt im Aufkommen neuer Bautypen Anregung fand und weniger in den sich rasch abwechselnden formalen Strömungen. Die bestehenden staatlichen Strukturen mit ihren acht Hochbauämtern erwiesen sich dabei als effizient, deren eigene Architekten aber gleichsam bis in die späten 1920er Jahre vielfach zurückhaltend gegenüber der modern sachlichen Formgebung. Gemeint sind die Reichbauverwaltung, Preußische Staatshochbauverwaltung, die Marinestadt-ortsbauämter, die Provinzialbauverwaltung, Hochbauabteilung des Finanzministeriums oder die Reichsbahnbauverwaltung. In der seit 1867 zu Preußen gehörigen Provinz Schleswig-Holstein – und die ist an dieser Stelle von besonderem Interesse – entwarfen sie auch in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg vor allem ziegelsichtige Architekturen, die meist neobarock oder neuklassizistisch angelegt waren, teilweise mit expressionistischem Einschlag und allenfalls verhalten neu-sachlich.

Sommer stellt heraus, dass vielmehr Städte und Kommunen als Bauherren anzuführen sind, die nicht nur mit Wettbewerben, sondern ihren eigenen Baubeamten ihrem Selbstverständnis und Kulturspruch Ausdruck verliehen – mit *Bauten der Gemeinschaft* wie Stadthallen, Schwimmhallen, Arbeitsämtern, Kinos sowie Bauten des Verkehrs, des Wohnens und der Verwaltung. Träger des Neuen Bauens waren aber auch Wohnungsbaugesellschaften und Genossenschaften, Spar- und Krankenkassen oder Kaufleute – nicht selten Juden –, die Warenhäuser errichteten. So gelingt es Sommer auch, einerseits den bisher vielfach die Betrachtung prägenden Rahmen der ›Weimarer Republik‹ in den Hintergrund treten zu lassen und andererseits den ›Mythos Bauhaus‹ auf profunder Basis zu relativieren. Zugespitzt heißt das: »Die Klassische Moderne und die Weimarer Republik, das ist ein Mythos von hundertprozentiger Übereinstimmung: darüber thront das Bauhaus« (S. 22). So liegt auch der Ursprung des Buches in einem Vortrag anlässlich des ›Bauhausjahrs 2019 auf der Jahrestagung der Preußischen Historischen Kommission und des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, dessen Ansatz dann auf ganz Preußen ausgeweitet wurde.

Folglich ist der zweite Teil (S. 203–449) den fünfzehn Provinzen Preußens gewidmet und präsentiert in anschaulicher Weise das architektonische Schaffen, ausgehend von zeitgenössischen Publikationen über Denkmalinventare, Denkmaltopografien, Architekturführer, Ortschroniken bis hin zu Postkarten und der als Hilfsmittel nicht mehr wegzudenkenden Bilddatenbank *wikimedia commons*.

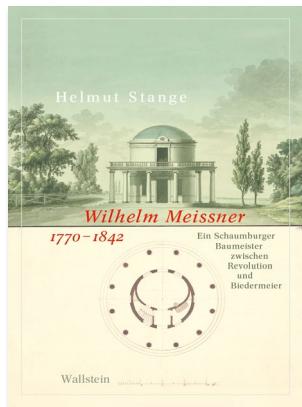
Dieses ›abschöpfende‹ Vorgehen erscheint angesichts der schieren Breite des Stoffes als ein vor ermüdenden Ausschweifungen schützender Pragmatismus. Ein weitergehendes Studium von Bauakten war offensichtlich weder intendiert noch erschien es zielführend und bleibt weitergehender Forschung vorbehalten. So erklärt sich dann vielleicht auch, wie aus der von Hugo Häring entworfenen Rauchwarenfabrik in Neustadt eine ›Wurstfabrik‹ werden konnte (S. 330). Die Darstellung ist keineswegs erschöpfend. So fehlen beispielsweise Architekten wie Heinrich Stav oder Klaus Groth, der mit seinem Hauptwerk – dem Kreiskrankenhaus in Pinneberg – ein wichtiges Zeugnis des Neuen Bauens schuf. Unberücksichtigt blieb auch der als Überblickswerk anzusehende Ausstellungskatalog *Moderne Architektur in Schleswig-Holstein. 1920–1937. Eine Spurensuche* von Ulrich Höhns (2001).

Unabhängig davon versucht der Autor anhand der gebauten Architektur deutlich zu machen, dass für die Architektenausbildung die Handwerker- und Baugewerkssowie andere Kunstgewerbeschulen von entscheidender Bedeutung waren und das vielzitierte Bauhaus nur marginal dazu beitrug. Von den dreißig Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen in Preußen waren es in Schleswig-Holstein Kiel, Altona und Flensburg, die in diesem Fall allerdings unbedeutend für die Architektur waren, wie auch die Baugewerkschule in Eckernförde nicht tonangebend war und deren Absolventen eher den traditionalistischen Strömungen der Reformarchitektur verpflichtet waren. Die diesbezügliche Publikation von Peter Genz *Bauen über die Region hinaus. Architekten aus der Baugewerkschule Eckernförde 1868–1968* (2006) fehlt indes. Etliche junge und innovative Architekten kamen nicht aus Schleswig-Holstein selbst – ein Spezifikum.

Ebenso spezifisch waren die Rahmenbedingungen für die neue Architektur: »Marine, Seefahrt, Badewesen und Landwirtschaft waren eine nur hier, zwischen Nord- und Ostsee, zu findende ganz besondere gesellschaftlich-kulturelle Mischung« (S. 322). Bedacht darauf, das Neue Bauen in sachlich funktionalistischer Ausprägung darzustellen, wählt Sommer die Folie der Differenz zu anderen zeitgleichen architektonischen Entwürfen, die stärker der Tradition verhaftet sind. Das Neue wird insbesondere an den beiden Großstädten Altona mit ihren leitenden Baubeamten wie Gustav Oelsner und Kiel (seit 1917 Provinzhauptstadt) mit Willy Hahn und Rudolf Schroeder deutlich, aber auch ganz im Norden mit Flensburg – seit 1920 Grenzstadt zu Dänemark – mit Paul Ziegler und Theodor Rieve (Deutsches Haus 1927–1930). Dabei wird auch offensichtlich, dass erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bei relativer Entspannung der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse mehr gebaut werden konnte. Das erklärt wohl auch, warum Privatarchitekten wie Ernst Prinz, Georg Rieve oder Johann Theede sich erst spät dem Neuen Bauen zuwandten. So bleibt der Beitrag Schleswig-Holsteins zur Preußischen Moderne überschaubar. Die preußischen Zentren des Neuen Bauens lagen neben der Hauptstadt Berlin, Breslau oder Magdeburg vor allem

in den neuen, westlichen Provinzen in Essen, Düsseldorf, Köln oder Frankfurt und das losgelöst vom Bauhaus. Deinen Würdigung ist in Fachkreisen angesichts der Unterschutzstellung auf den Denkmallisten längst erfolgt, doch warnt der Autor zu Recht davor, diese nun im Nachhinein mit dem Rekurs auf das Bauhaus und dessen Jubiläen (2019/25) nobilitieren zu wollen. Sommers Buch ist insofern ein wichtiger Beitrag zur Vermittlung dieses architektonischen Erbes, das als Ausdruck demokratischer Werte weniger monumental und prachtvoll, denn funktional und rationalistisch im Zuschnitt auf die Menschen ist, denen diese Gebäude dienen sollten und die bis heute unsere Ortsbilder prägen.

Cornelius Hopp
Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie
Sachsen-Anhalt, Halle (Saale)



Wilhelm Meissner 1770–1842

Ein Schaumburger Baumeister zwischen Revolution und Biedermeier

von Helmut Stange
(Schaumburger Beiträge, Bd. 6)
Wallstein Verlag: Göttingen 2023
336 Seiten, 107 Farb- und SW-Abbildungen
ISBN 978-3-8353-5457-9, EUR 32,00

Die von Helmut Stange vorgelegte Monografie zu Ernst Georg Christian Wilhelm Meissner, einige Jahre Landbaumeister der Grafschaft Schaumburg-Lippe (1796–1805) und herzoglich-oldenburgischer Hofbaumeister in Eutin (1808–1814), behandelt das Werk eines bis dato wenig bekannten Architekten der Zeit um 1800. Dies ist umso erfreulicher, als die Forschung nach wie vor besonders die Protagonisten und Kunstzentren mit ihren repräsentativen Bauten in den Blick nimmt. Für den hier betrachteten Wirkungsraum Meissners, die nördlichen Länder des

Alten Reiches beziehungsweise Deutschen Bundes, sind dies etwa Altona mit dem holsteinischen Landbaumeister Christian Frederik Hansen, Hannover mit Hofarchitekt Georg Ludwig Friedrich Laves sowie die Hansestädte Lübeck und Hamburg mit Stadtarchitekt Joseph Christian Lillie beziehungsweise Baudirektor Carl Ludwig Wimmel. Das Bauen in den kleineren Herrschaftsgebieten mit ihren oftmals bescheideneren Bauprogrammen harrt dagegen weiter einer angemessenen Aufarbeitung.

Der Verfasser verweist einleitend darauf, dass er als ausgebildeter Jurist seine Studien als Dilettant und damit – im ursprünglichen Wortsinne – aus Liebhaberei betrieben habe (S. 7). Entsprechend möchte er seine Publikation auch nicht als »akademische Arbeit« verstanden wissen (S. 8). Vor diesem Hintergrund sei vorweggesagt, dass das Buch einen wertvollen Forschungsbeitrag zur Architektur um 1800 liefert und den Wissensstand durch zahlreiche Informationen und seine spezifische Perspektive auf das Bauen »in der zweiten Reihe« bereichert. Stange zeichnet in seiner Studie ein Bild von Leben und Arbeitswelt des in fürstlichen Diensten wie auch frei tätigen Baumeisters. Spezifisch für Meissner sind dabei die Schwierigkeiten, die seinen Lebensweg und beruflichen Alltag säumten, darunter die gegen ihn erhobenen Vorwürfe bezüglich fehlerhafter Anschläge und Bauausführungen sowie anhaltende Konflikte mit der Verwaltung; seiner Entlassung als Hofbaumeister in Eutin (1814) folgten mehrere erfolglose Bewerbungen um Neuanstellung, unter anderem in der preußischen Bauverwaltung (1816) sowie als Stadtbaumeister in Hamburg (1815) und Lübeck (1819). Über diese persönlichen Umstände hinaus liefert das Buch aufschlussreiche Einblicke in die Bauaufgaben und Bauprozesse der Zeit sowie die Arbeitswelt eines Baumeisters um 1800. Um eine auf Vergleichen basierende, Meissners Werk kritisch einordnende und die aktuelle Forschung reflektierende architekturhistorische Arbeit handelt es sich indes, gemäß dem eingangs benannten Ansatz der Studie, nicht.

Das Buch ist in seiner klassisch zurückhaltenden Gestaltung ansprechend aufgemacht und lädt zum Lesen ein. In 23 Kapiteln widmet es sich dem Leben und Werk Meissners, ergänzt durch ein erstmals erstelltes Werkverzeichnis. Diesem kommt besondere Bedeutung zu, ist bis heute doch kein geschlossener Bestand an Zeichnungen des Architekten bekannt und Stange hat dafür zahlreiche Einzelfunde aus diversen Archiven zusammengeführt. Ausgehend von dem größten Konvolut aus 75 Plänen im Bückeburger Staatsarchiv liegt ein Schwerpunkt auf den Arbeiten für die Grafschaft Schaumburg-Lippe. Die über hundert Abbildungen des Bandes zeigen mehrheitlich bislang unpublizierte Entwürfe und kaum bekannte Bauten des Architekten.

Das Buch gliedert sich chronologisch entlang wichtiger Lebens- und Arbeitsstationen: Es beginnt mit Herkunft und Ausbildung Meissners, folgt den verschiedenen Arbeitsstellen und endet mit dem letzten Entwurf und dem Tod des Architekten. Die Gliederung selbst ist dabei leider

wenig systematisch und reiht Beiträge zu bestimmten Bau-techniken und Bauaufgaben, Anstellungen und einzelnen Gebäuden gleichwertig aneinander. Den größten Raum nehmen Baugeschichte und Beschreibung der Werke ein, inklusive Zuschreibungen sowie bauliche Veränderungen und Erhaltungszustand. Gemäß dem Ziel der Arbeit, erste Informationen zu Meissners Leben und Werk zu liefern, fällt der in die Einführung integrierte Forschungsstand zum Bauen um 1800 knapp und summarisch aus.

Prägend bei der Lektüre des Buches erscheint die Diskrepanz zwischen der genannten hohen Begabung (S. 12, vgl. S. 215 u. 298) und den zahlreichen Fehlschlägen bis hin zum beruflichen Scheitern des Architekten: Ausgebildet an der Universität Göttingen und der Akademie der Künste Dresden bewegte sich der ehrgeizige Baumeister bereits in jungen Jahren in intellektuellen Kreisen und knüpfte dort Kontakte, die ihm Aufträge und Anstellungen einbrachten. Allerdings gelang es ihm nicht, diese dauerhaft für seine berufliche Etablierung zu nutzen, vielmehr ist seine ein halbes Jahrhundert umfassende Schaffenszeit von wechselnden Positionen geprägt. Laut Stange gründeten Meissners Schwierigkeiten vor allem in seinem unsteten Charakter und der dadurch bedingten Vernachlässigung seiner Aufgaben, die es ihm nicht erlaubte, seine Fähigkeiten adäquat umzusetzen. Die positive Bewertung als hochbegabter Künstler mit beachtlichen eigenständigen Leistungen ist jedoch nicht Ergebnis einer kritischen Analyse der Arbeiten. Ähnlich verhält es sich bezüglich der Charakteristika von Meissners Werk. Zwar verweist Stange auf Bauten anderer Architekten und einflussreiche Strömungen (wie die sogenannte Revolutionsarchitektur), konkrete aussagekräftige Vergleiche zur Feststellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden finden sich aber kaum. Unhinterfragt bleibt damit auch, was typisch für Meissner oder aber für das Bauen um 1800 generell ist. So treten etwa die als Kennzeichen angeführten Motive der flachen Seiten- und Mittelrisalite sowie der von Konsole getragenen Türbedachung, die zugleich Teil des Traufgesimses ist, auch bei anderen Architekten der Zeit auf. Gestalterische Qualität und Charakter von Meissners Bauten werden damit nicht wirklich klar. Hinzu kommt eine zuweilen ungenaue Begrifflichkeit: Beispielsweise zeigt der Entwurf für das Lyzeum in Hannover (1800) keine Verkröpfungen im Gesims und man würde daher eher von Wandversprüngen denn von »Risaliten« (S. 231) sprechen. Andere Kennzeichen bleiben derweil ungenannt, etwa die Proportionen mit häufig großen Fensteröffnungen und das insgesamt wenig einheitliche Werk Meissners. Das hervorgehobene Talent des Baumeisters ist dann auch nur teilweise nachvollziehbar: Die Arbeiten zeigen wechselnde Qualität, es gibt gelungene, wie der Entwurf für ein Gerichtshaus (1807), Konventionelles und weniger Ge-glücktes. So ist der als Coverbild gewählte Entwurf eines Rundtempels, wohl für den Park von Hagenburg (1798), zwar zeichnerisch schön, der Grundriss kann aber in der Kombination von Kreis und Ellipse kaum als »äußerst elegant und qualitätvoll« (S. 100) gelten.

Eine klare Charakterisierung von Meissners Werk wäre auch produktiv für die Frage nach Autorschaft und möglichen Einflüssen anderer Architekten gewesen. Beispielhaft sei das Haus des Brandwärters in Meldorf (1795) genannt, das von Stange anhand der signierten Pläne Meissner zugeschrieben wird. Dabei zeigen die abgebildeten Blätter mit der Markierung der Bodenebene durch schwarze Lasurstriche und ihrer Tropfenlavierung Ähnlichkeit zur Zeichenweise von Christian Frederik Hansen, der lange als Verfasser des Entwurfs galt. Zu Hansen passt auch der für ihn typische flache Wandversprung im Mittelrisalit sowie die (von Meissners Perspektivzeichnung abweichende) Ausführung des Gebäudes ohne Ecklisenen an der Eingangsfront. Offen bleibt so die Frage nach einem möglichen Entwurfsanteil des Landbaumeisters, der die Bauvorhaben in Holstein kontrollierte und häufig korrigierend in die Arbeiten der ausführenden Kollegen eingriff.

Kaum thematisiert werden auch die politischen und kulturellen Hintergründe der jeweiligen Herrschaftssysteme von Meissners Wirkungsorten samt den davon abhängigen Strukturen im Bauwesen. In diesem Kontext stehen einige pauschalisierte Begriffe wie »Norddeutschland« (S. 47 u. 294) und »nordischer Klassizismus« (S. 53 u. 222). Der Untertitel des Bandes, *Ein Schaumburger Baumeister zwischen Revolution und Biedermeier*, spiegelt mit dem Verweis auf die politischen und kulturellen Strömungen der Zeit den Fokus der Arbeit nicht adäquat.

Die Lektüre sei dennoch Interessenten der lokalen Baugeschichte wie auch Forschenden zur Architektur um 1800 empfohlen. So liefert das Buch ein selten detailreiches und lebendiges Bild vom Alltag eines Baumeisters um 1800. Ab und an fragt man sich als Leser, ob man wirklich so viele Fakten und alle Planungsschritte der zahlreichen Projekte kennen muss, die der Verfasser recherchiert hat, gerade die Detailfülle ist aber Kern der von Stange gewählten Erzählung. Ausgehend von den hier vorgelegten Grundlagen wären für zukünftige Studien ergänzend eine kritische Einordnung und Bewertung des Meissner'schen Werkes in die Architektur der Zeit zu wünschen.

Eva v. Engelberg-Dočkal
Lehrgebiet Architekturgeschichte, Universität Siegen

Verzeichnis der Rezendentinnen und Rezessenten

Hubertus Adam M.A.,

Zürich.

E-Mail: hubertus_adam@gmx.ch

Dr. Karen Asmussen-Stratmann,

Niedersächsische Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Projekt ›Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)‹, Arbeitsstelle Kiel, Historisches Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

E-Mail: k.asmussen-stratmann@email.uni-kiel.de / karen.asmussen.stratmann@web.de

Prof. Dr. phil. habil. Eva v. Engelberg-Dočkal,

Lehrgebiet Architekturgeschichte, Universität Siegen.

E-Mail: engelberg@architektur.uni-siegen.de

Dr. Daniel Götte,

Dresden.

E-Mail: daniel.goette@icloud.com

Dr. Cornelius Hopp,

Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle (Saale).

Dr. Ulrich Knapp,

Leonberg.

E-Mail: Ulrich.Knapp@t-online.de

Dr. Peter Kruska,

Stadtgalerie Kiel.

E-Mail: Peter.Kruska@kiel.de

Dirk Liebenow M.A.,

Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

E-Mail: d.liebenow@t-online.de

Dr.-Ing. Birte Rogacki-Thiemann ,

Präsidialstelle, Koordination Denkmalatlas Niedersachsen, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Hannover.

E-Mail: birte.rogacki-thiemann@nld.niedersachsen.de

Nadine Waschull M.A.,

Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

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

Claus Woschenko M.A.,

Geesthacht.

E-Mail: info@edition-woschenko.de