

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

[Teil II: Kunst- und Literaturgeschichte]

Ralph Hennings

Das Lutherbild der Christuskirche in Oldenburg

Im Gemeindesaal der Christuskirche in Oldenburg hängt ein Lutherbild. Der Raum stammt aus den achtziger Jahren, die Kirche ist in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts erbaut. Man würde nicht vermuten, dass hier ein Lutherbild hängt, das aus der Zeit unmittelbar nach Luthers Tod stammt. Doch am Ende der Recherchen zur Herkunft dieses Bildes steht eben dieses Ergebnis. Im folgenden Text wird der zeitliche, räumliche, politische, kirchliche und künstlerische Ursprung des Bildes beschrieben. Es ist also eine Art kirchengeschichtlicher Provenienzforschung.

Reaktionen auf Luthers Tod

Als Martin Luther am 18. Februar 1546 in Eisleben starb, erfuhr Philipp Melanchthon bereits am nächsten Tag in Wittenberg davon. Er war erschüttert und ihm war bewusst, welchen Verlust er persönlich, die Universität Wittenberg und die Reformationsbewegung erlitten hatten. Melanchthon verfasste daraufhin eine lateinische Leichenrede für Martin Luther, die er am 22. Februar in der Schlosskirche hielt. Während er daran arbeitete, tat er aber auch noch etwas Anderes. Melanchthon besaß eine der kleinen Zeichnungen, die Luthers *famulus* Wilhelm Reiffenstein 1545 angefertigt hatte. Er hatte sie auf die Innenseite des Rückendeckels in Melanchthons Ausgabe des Neuen Testaments hineingezeichnet. Dieses Buch schlug Melanchthon auf und versah das Luther-Porträt von eigener Hand mit kleinen Kreuzen, die den Reformator wie ein Sternenkranz umgeben, er trug das Sterbedatum und den Ort des Begräbnisses ein und über den Kopf Luthers setzte er einen Satz, der sich von nun an immer wieder mit Luther-Porträts verbunden hat: *Pestis eram vivus moriens ero mors tua Papa* (d.h. „Lebend war ich dir eine Pest, sterbend werde ich dein Tod sein, Papst!“). Unter Bild und Text setzte Melanchthon noch den lateinischen Hoffnungs- und Glaubenssatz: *Et mortuus – vivit* (d.h. „Ist er auch tot – er lebt!“).¹

1 Zu Luthers Tod und Melanchthons Erhalt des Sterbeberichtes am 19.2. vgl.: Armin Kohne, Einleitung, in: Ders. (Hg.), Luthers Tod. Ereignis und Wirkung (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 23), Leipzig 2019, S. 15-31, hier S. 22. Zu Melanchthons Umschrift um das Luther-Porträt vgl.: Oskar Thulin, Melanchthons Bildnis und Werk in der zeitgenössischen Kunst, in: Walter Elliger (Hg.), Philipp Melanchthon. Forschungsbeiträge zur vierhundersten Wiederkehr seines Todestages dargestellt in Wittenberg 1960, Göttingen 1961, S. 180-193, hier S. 189.

Anschrift des Verfassers: PD Pastor Dr. Ralph Hennings, Alexanderstr. 62A, 26121 Oldenburg, hennings@lambertikirche-oldenburg.de

Damit begann direkt mit Luthers Tod die Luther-Erinnerung.² Die Bedeutung des schon zu Lebzeiten in hohen Auflagen verbreiteten Luther-Porträts wandelte sich von der evangelischen Bildpropaganda zur evangelischen Erinnerungskultur. Zugleich wurde der von Luther selbst als „Epitaphium“ – also als Gedenkspruch – bezeichnete Satz *Pestis eram vivus moriens ero mors tua Papa* als Prophezeiung verstanden, deren Erfüllung noch ausstand. So gewann dieser Satz den Charakter einer Verheißung über den Tod Luthers hinaus. Er wurde in der Zeit unmittelbar nach Luthers Tod häufig verwendet, nicht nur von Melanchthon, der ihn spontan als Ausdruck der Trauer nutzte für die nun zum Erinnerungsbild gewordene Zeichnung Luthers in seinem Neuen Testament.

Die politische Lage nach 1546



Abb. 1: Oskar Thulin, Melanchthons Bildnis und Werk in der zeitgenössischen Kunst, in: Walter Elliger [Hg.], Philipp Melanchthon. Forschungsbeiträge zur vierhundersten Wiederkehr seines Todestages dargeboten in Wittenberg 1960, Göttingen 1961, Tafel 13

Als Luther 1546 starb, musste er damit rechnen, dass nach seinem Tod die Bewegung der Reformation sich zersplittern und schließlich vom Kaiser überrollt würde. Und beinahe wäre es so gekommen. Denn nur ein Jahr nach Luthers Tod erlitten die evangelischen Fürsten im Kampf gegen Kaiser Karl V. eine empfindliche militärische Niederlage. Daraufhin wurde auch das Machtgefüge in Sachsen, dem Mutterland der Reformation, verändert. Die Kurfürstenwürde ging auf die albertinische Linie der sächsischen Herzöge über und damit gerieten auch Stadt und Universität Wittenberg in den Besitz dieses anderen Zweiges der sächsischen Herzöge, der Luther nicht wohlgesinnt war.³ Damit war das reformatorische Bollwerk aus Luther, seiner Universität und seinem Herzog zerbrochen. Nun konnte der Kaiser 1548 das Augsburger Interim durchsetzen. Das bedeutete eine faktische Re-Katholisierung der evangelisch gewordenen Länder und Städte. In Wittenberg distanzierte sich auch noch Melanchthon, der engste Mitarbeiter Luthers, öffentlich von Luther und stimmte dem Augsburger Interim zu. Das war für die an Luther orientierten Zeitgenossen ein einschneidendes Erlebnis. Die schon lange kur-

- 2 Zu Melanchthons weiterer Beteiligung am Gedenken unmittelbar nach dem Tod Luthers vgl.: Christine Mundhenk, Abschied vom Wagenlenker. Melanchthons Schriften zu Luthers Tod, in: Kohnle (wie Anm. 1), 159-175. Die Autorin geht leider nicht auf die Bildquelle in Melanchthons Neuem Testament ein.
- 3 Zum Schmalkaldischen Krieg und seinen fatalen Folgen für die sächsischen Kurfürsten aus der Linie der Ernestiner, vgl. Günther Wartenberg, Die Schlacht bei Mühlberg in der Reichsgeschichte als Aus-

sierenden Ängste vor dem Untergang der Welt waren scheinbar Wirklichkeit geworden.

In dieser Situation wurde Luther furchtbar vermisst. Die Evangelischen brauchten ihn als Orientierungshilfe. So begannen einige Theologen, seine Werke zu sammeln und in dicken Folianten herauszugeben. Andere stellten Zitate aus Luther-Schriften zusammen und veröffentlichten sie als kleine Schriften, die mehr Menschen erwerben konnten. Daneben entstanden auch poetische Ehrungen bzw. Erinnerungen an den Reformator, zum Teil kombiniert mit Lutherbildern.⁴ Bilder Luthers, die schon zu Lebzeiten viel verbreitet waren, wurden jetzt vermehrt aufgelegt. Ihr Charakter veränderte sich aber. Jetzt wurden Bilder angefertigt, einerseits, um Luther im Gedächtnis zu behalten, und andererseits, um die evangelischen Christen zu ermutigen.⁵ Dabei nehmen die Lutherbilder in den Jahren nach seinem Tode das Thema der Endzeit auf. Luther erscheint jetzt als der wiedererschienene Prophet Elia, der das Ende der Zeiten angekündigt hat.⁶ Man erinnert sich jetzt auch an Aussprüche Luthers, in denen er seinen Ängsten vor dem Untergang der Welt Ausdruck verliehen hat.

Das Lutherbild der Christuskirche in Oldenburg

In dieser von Ängsten und Unruhen geprägten Situation ist das Lutherbild entstanden, das in der Christuskirche in Oldenburg hängt. Es ist ein wertvolles Zeugnis aus dieser dramatischen Zeit, als der evangelischen Bewegung der Untergang drohte und man dringend die Vergewisserung brauchte, dass die „Lutherischen“ nicht von Gott verlassen waren und immer noch der rechten Sache dienten. Zu diesem Zweck ist dies Bild geschaffen worden.

Das Relief

Das Bild zeigt Martin Luthers Gesicht als Halbreliet. Das Halbreliet wird vor allem in der Bildhauerei verwendet, hier ist es aber in einer Mischtechnik angewandt worden. Die Lutherfigur ist aus Papiermaché gearbeitet und auf einer Tafel befestigt worden, die übrige Fläche der Holztafel ist mit Ölfarben bemalt. Die Tafel wird eingefasst von einem hölzernen Rahmen mit einer schmalen Vergoldung auf der Innenseite. Die Außenmaße sind 62,5 x 75 cm.

einandersetzung zwischen protestantischen Fürsten und Kaiser Karl V., in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1998), S. 167-177.

- 4 Zur allgemeinen Rolle der Bildpublizistik in der Reformationszeit vgl. Michael Schilling, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistung des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990. Zur poetischen Memoria vgl.: Stefan Rhein, *Poetischer Abschied von Luther*, in: Kohnle (wie Anm. 1), S. 177-208.
- 5 Vgl. Doreen Zerbe, „Lutherus et alii“. Porträts der Wittenberger Reformatoren als identitätsstiftendes Element im konfessionellen Zeitalter, in: Frank Günter / Maria Lucia Weigel (Hg.), *Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten* (Kunst und Konfession in der frühen Neuzeit 3), Regensburg 2018, S. 15-30.
- 6 Vgl. Thomas Kaufmann, *Das Ende der Reformation. Magdeburgs „Herrgotts Kanzlei“ (1548-1551/2)*, (BhTh 123), Tübingen 2003, S. 374f.: „In dem Maße, in dem man Unheilsankündigungen Luthers als zutreffend erfuhr, wuchs auch die Überzeugung, daß seine Vorhersage eines Niedergangs des Papsttums eintreten würde. Das in der Zeit des Interims häufig zitierte Wort Luthers 'Pestis eram vivus, moriens ero mors tua, Papa' war ein evangelisches Hoffnungswort, dem man vertraute und von dem an glaubte, es sei eine 'prophecy', die wie andere Prophezeiungen des 3. Elia [sc. Luthers, R.H.], 'auch nit fehlen' werde.



Abb. 2: Lutherbild in der Christuskirche Oldenburg, Foto: Ralph Hennings

Die Darstellung Luthers folgt dem Bildtypus des „alten Luther“ von Lucas Cranach d.J., der sich seit 1539 nachweisen lässt, sie ist allerdings in die Dreidimensionalität übersetzt worden. Luther ist barhäuptig im schwarzen Gelehrten-Talar dargestellt, dessen Kragenaufschlag am Hals zu erkennen ist, dazu trägt er eine rote hochgeschlossene Weste, darunter einen weißen Hemdkragen mit einer Schleife aus schwarzem Band.⁷ Dies ist nach dem Tod Luthers der am weitesten verbreitete Bildtypus des Reformators.⁸



Abb. 3: Martin Luther, Gemälde von Lucas Cranach d.J. (1546), aus: Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr „Bild und Botschaft“, Ausst.-Kat. 2016, hg. v. Günter Schuchardt, Regensburg 2015, S. 117

- 7 Vgl. Günter Schuchardt, Privileg und Monopol. Die Lutherporträts der Cranach-Werkstatt, vor allem den Abschnitt: Lucas Cranach d.J. – Der gealterte Luther, Bildnisse ab 1539, in: Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr „Bild und Botschaft“, Ausst.-Kat., hg. v. Günter Schuchardt, Regensburg 2015, hier 45f.
- 8 Schuchardt (wie Anm. 7), S. 116: „Das Porträt des barhäuptigen alten Luthers setzt 1539 ein [...] Spätestens dieser Bildtypus weist auf den endgültigen Generationenwechsel im Hause Cranach hin. Nach Hans Cranachs Tod 1537 übernahm Lucas Cranach d.J. dessen Aufgaben bei Werkstattorganisation und -leitung. Doch so häufig wie man vermuten könnte hat diese Charakterdarstellung Luthers zu dessen Lebzeiten die Cranach-Werkstatt gar nicht verlassen. Erst 1546 und in den folgenden Jahrzehnten nimmt die Zahl dieser Bilder zu“.

Um sein Porträt ist ein erhabenes goldenes Schriftband gesetzt. Typischerweise erwartet man bei solchen Schriftbändern, dass der Name und die Lebensdaten darauf stehen. Das ist hier aber anders, denn die Lebensdaten Luthers stehen unten auf dem Bild in einem Schriftfeld, während im Schriftband ein Ausspruch Martin Luthers steht. Die verbleibende Fläche der Bildtafel ist mit Engelsköpfen geschmückt, die im Stil der Renaissance gearbeitet sind.

Das Schriftfeld

Im Schriftfeld am unteren Rand des Bildes stehen die Worte: *Anno Salutis nostrae MDXLVI Die XVIII Februarii obiit s.[anctus] doct.[or] Martinus Lutherus. Propheta Germaniae. Aetatis suae LXIII*, zu deutsch: „Im Jahr unsres Heils 1546, am 18. Tag des Monats Februar, starb der heilige Doktor Martin Luther, Prophet Deutschlands im Alter von 63 Jahren“.

Damit sind zwei Aussagen über Luther getroffen, die uns heute so nicht mehr geläufig sind. Zum einen ist es die locker eingeflochtene Heiligsprechung Luthers mit dem kleinen Buchstaben „s.“ vor seinem Namen.⁹ Zum anderen ist es die Bezeichnung „Prophet“.

Die Heiligsprechung Luthers ist durchaus als Weiterführung der mittelalterlichen Heiligenverehrung zu verstehen, die aber nun in einem neuen, evangelischen Deutungshorizont erscheint. Luther wird in der bedrängenden Zeit nach 1548 wahrgenommen als exemplarische Figur eines Christen, der sich allein an Christus und allein an der Schrift orientiert, der allein auf die Gnade Gottes und auf den Glauben vertraut. Daran wollten sich die bedrängten Evangelischen weiterhin ausrichten und sie nahmen Martin Luther zum Vorbild. Er wurde ihr Heiliger – und in gewissem Sinne ist er es bis heute geblieben.

Luther als Heiliger und Prophet in den Jahren nach seinem Tod

Die Bezeichnung „Heiliger Martin Luther“ erscheint aus heutiger Sicht befremdlich, denn war nicht das Abschaffen der Heiligenverehrung ein Anliegen der Reformationsbewegung? Bis heute dient der Unterschied in der Heiligenverehrung als konfessioneller Identitätsmarker. Aber es zählt zur Komplexität der frühen Neuzeit, dass die Reformation nicht nur Brüche hervorbrachte, sondern auch Fortführungen des mittelalterlichen Denkens in den evangelischen Territorien. In der kleinen Kirche in Kromsdorf (nahe Weimar) etwa gab es einen Flügelaltar, dessen Reste sich heute im Thüringer Museum in Eisenach befinden. Die Besonderheit eines der Altarflügel ist, dass nach 1546 eine Figur ersetzt wurde. Zwischen Augustinus und Nikolaus wurde in der oberen Reihe der Heiligen eine Figur von Martin Luther eingesetzt. Entweder ersetzte sie eine fehlende Figur, oder es wurde ein anderer Heiliger für Martin Luther

⁹ Wolfgang Runge, *Kirchen im Oldenburger Land III*, Oldenburg 1988, 155 deutet das „s.“ schamhaft in *sapiens* um. Er geht wohl davon aus, dass Luther nicht als „heilig“ bezeichnet werden könnte. Das ist aber nicht so. Die Bezeichnung Luther als „heilig“ findet sich in der Zeit unmittelbar nach seinem Tod häufiger. Vgl. Robert Kolb, *For all the Saints. Changing Perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation*, Macon/GA (Mercer University Press) 1987, S. 103-138.

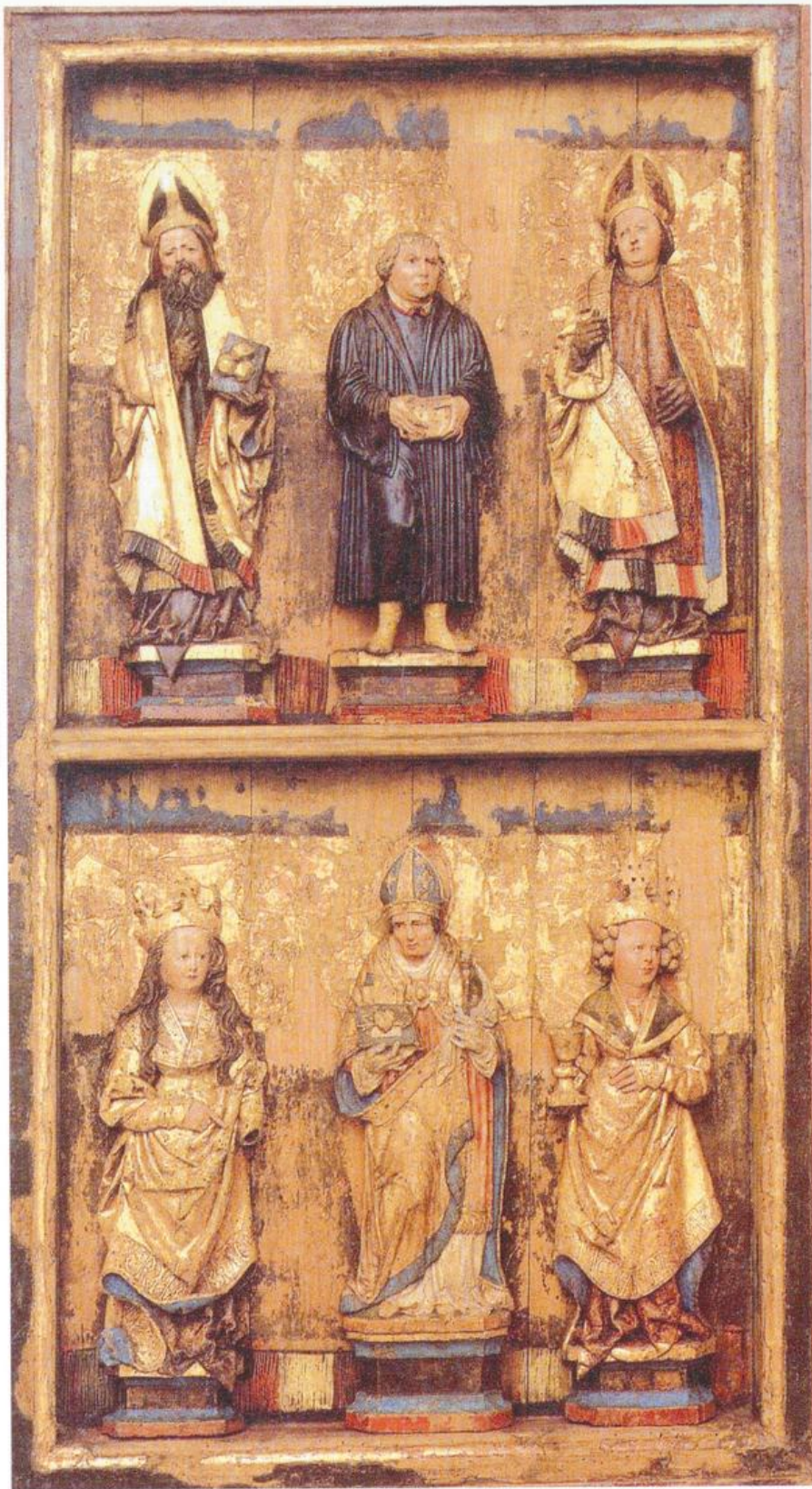


Abb. 4: Luther als Heiligenfigur im Altar von Kromsdorf bei Weimar (nach 1546) heute im Museum Eisenach, aus: Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr „Bild und Botschaft“, Ausst.-Kat. 2016, hg. v. Günter Schuchardt, Regensburg 2015, S. 122

entfernt. So wurde Luther in dieser Gemeinde in die Reihe der Heiligen aufgenommen. Die Darstellung der Lutherfigur von Kromsdorf entspricht dem oben beschriebenen Altersbild Cranachs.

Durch die Bezeichnung als „Heiliger“ und als „Prophet der Deutschen“ wird Luther „in die Heilsgeschichte eingefügt und mit ihr verwoben“.¹⁰ Damit übernehmen die Lutheraner ältere Traditionen der Deutung der nachbiblischen Geschichte als Heilsgeschichte. Sie fügen die überragende Gestalt Luthers nach seinem Tod in die Heilsgeschichte ein, indem sie ihn im Rückblick auf sein Leben und Werk zum Heiligen erheben.

Die Rolle als Prophet, die Luther schon zu Lebzeiten beanspruchte, wirkt nach seinem Tod weiter, sie verändert sich aber nun: Luther ist nicht mehr nur der vollmächtige prophetische Verkünder der Wahrheit des Evangeliums. Nach seinem Tod werden seine Worte als Prophezeiungen auf die Zukunft gelesen. Die Menschen hatten das Gefühl, dass Luther vieles von dem, was jetzt eingetreten war, vorhergesagt hatte. Seine Worte erschienen als echte Prophezeiungen, die sich erfüllten.

Das Schriftband

Eines dieser Worte setzte der Künstler dieses Lutherbildes in das Schriftband. Es ist der schon erwähnte Ausspruch Luthers *Pestis eram vivus, moriens ero mors tua, papa*. Dieser Vers lässt sich zum ersten Mal 1530 belegen. Luther beschreibt in diesem lateinischen Hexameter seine Rolle in der Welt – Gegenspieler des Papstes zu sein. Luther soll selbst gesagt haben, dass er sich diesen Satz als Epitaph, also als Gedenkspruch, gewünscht hat.¹¹

Im Schriftband wird der Textfluss durch zwei dekorative Elemente unterbrochen. Eine größere Ranke auf der linken unteren Seite des Kreises markiert Anfang bzw. Ende des Verses. In der Mitte über Luthers Kopf findet sich eine Rose, die auf Luthers Siegel, die „Lutherrose“, verweist.

Als Luther tot war, war das Papsttum noch nicht besiegt. Im Gegenteil, die Lage für die Evangelischen war kritisch. Wenn Luther wirklich ein Prophet war, dann gehörten die militärischen und politischen Ereignisse der ausgehenden 1540er Jahre zu den letzten Zuckungen des vermeintlich besiegteten Papsttums. Sie wären demnach letzte Schlachten in einem endzeitlichen Kampf gewesen, der letztlich von der göttlichen Wahrheit, die die Reformation wieder ans Licht gebracht hatte, gewonnen werden würde.¹²

10 Susanne Wegmann, *Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts (Spätmittelalter, Humanismus und Reformation 93)*, Tübingen 2016, S. 226.

11 Luther scheint den Gedanken sogar bereits 1522 formuliert zu haben, gegen die die altgläubigen Bischöfe gerichtet formuliert er: „lebe ich, so bin ich eure Pestilenz, sterbe ich, so bin ich euer Tod“, vgl. Julius Köstlin, Gustav Kawerau, *Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften*, 2 Bde., Berlin 1903, Bd. 2, 199. Die prägnantere lateinische Fassung hat er am 8. oder 9. Oktober 1530 in Altenburg im Hause Georg Spalatin gedichtet, sie formuliert den Gedanken nun in Bezug auf den Papst: „*Pestis eram vivens, moriens voco mors tua, papa*“ (WA TR 1 Nr. 844), vgl. ebd., S. 244. Luther wiederholt am 26. Februar 1537 in Schmalkalden den Vers und bezeichnet ihn im Voraus als „Epitaph“, also als Gedenkspruch: „*Mein epitaphium sol war bleyben: Pestis eram vivens, moriens ero mors tua, papa*“ (WA TR III, Nr. 3543A).

12 Zur Apokalyptik der Gnesio-Lutheraner vgl.: Andreas Holzem, *Christentum in Deutschland 1550-1580. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung*, Bd. 1, Paderborn 2015, S. 265: „Die Deutung

Das prophetische Wort war durch Luther schon gesprochen, jetzt musste es sich nur noch erfüllen.

Deshalb nutzte Johannes Bugenhagen dieses Luther-Zitat schon in diesem Sinne als Schlusswort seiner Trauerpredigt bei Luthers Beerdigung: „wir sollen bitten Gott den Vater im namen des Sons, unsers Herrn Jhesu Christi, das er umb seines namens willen thun wolle, und erfüllen, und war machen das Epitaphium und Prophecey, welches ihm unser lieber Vater, D. Martinus, selbs gemacht hat: *Pestis eram vivus, moriens tua mors ero, Papa ...*“.¹³

Anders als Melanchthon, der sein privates Lutherbild unmittelbar nach Luthers Tod mit diesem Spruch verzierte, richtete Bugenhagens Predigt bereits den Blick über den Tod hinaus auf das weitere Schicksal der evangelischen Bewegung, der er die Erfüllung von Luthers prophetischem Satz wünschte.

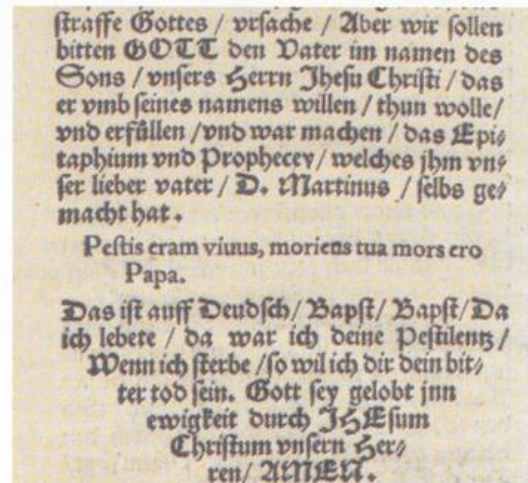


Abb. 5: aus: Johannes Bugenhagen, *Eine Christliche Predigt*, 1546

Das Interim und der innerevangelische Streit

1546, unter dem unmittelbaren Einfluss von Luthers Tod und Beerdigung, konnten mit Bugenhagen und Melanchthon zwei der engsten Mitarbeiter Luthers die Situation mit dem Rückgriff auf Luthers Spruch deuten. Melanchthon schrieb ihn in sein Neues Testament, Bugenhagen benutzte ihn bei der Leichenpredigt. Wenn sich schon 1546 verschiedene Akzentsetzungen bei Melanchthon und bei Bugenhagen feststellen lassen, so verschärfen sich innerevangelische Dissense in der Folgezeit. Spätestens als Melanchthon dem Interim zustimmte, spaltete sich die lutherische Bewegung in einen radikalen Flügel, die sog. Gnesio-Lutheraner, und einen vermittelnden Flügel um Melanchthon in Wittenberg. Die radikalen Lutheraner fanden in der 1548 neugegründeten „Hohen Schule“ in Jena¹⁴ und in Magdeburg¹⁵ ihre Bastionen.

des Todes Luthers wurde hier [bei Matthias Flaccius und Nikolaus von Amsdorf, R.H.] zum ‚Dreh- und Angelpunkt‘ der Behauptung, die Reformation habe ihr Ende gefunden und sei nun als das wahre Erbe Luthers nur noch in diesen bedrängten Rückzugsräumen [Magdeburg und Jena] der konfessionellen Bedrohung zu finden.“

- 13 Johannes Bugenhagen, *Eine Christliche Predigt vber der Leich vnd begrebnis des Ehrwürdigen D.Martini Luthers durch Ern Johan Bugenhagen Pomern Doctor vnd Pfarrher der Kirchen zu Wittemberg gethan*, Wittenberg 1546, [28v], vgl. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00016B940000000>. Der „Pestis“-Satz ist im Druck zusätzlich typographisch hervorgehoben.
- 14 Vgl. Thomas Kaufmann, *Die Anfänge der Theologischen Fakultät Jena im Kontext der „innerlutherischen“ Kontroversen zwischen 1548 und 1561*, in: Volker Leppin, Georg Schmidt, Sabine Wefers (Hg.), *Johann Friedrich I. der lutherische Kurfürst* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 204), Gütersloh 2006, S. 209-258.
- 15 Vgl. Maren Ballerstedt, Gabriele Köster, Cornelia Poenicke (Hg.), *Magdeburg und die Reformation*, 2 Bde., Halle 2016-2017 und Kaufmann (wie Anm. 6).

Das Lutherwort „*Pestis eram ...*“ wurde weiterhin benutzt, um die Hoffnung aufrechtzuerhalten, dass sich Luthers Prophezeiung erfüllen und das Papsttum untergehen würde.¹⁶ Was Melanchthon 1548 getan hatte, galt den Gnesio-Lutheranern als Abfall, ja als Verrat von Luthers Lehre. Deshalb setzten sie nun dieses Lutherwort gegen die „Philippisten“ ein.¹⁷ Die Verwendung des lutherschen Satzes „*Pestis eram ...*“ ist also nach 1548 nicht mehr nur Teil des gemeinsamen Luthergedenkens, sondern bereits Teil der innerlutherischen Streits um die rechtmäßige Luther-Nachfolge, die ab 1548 zwischen den beiden sächsischen Herzogtümern ausgefochten wurde, dem ernestinischen und dem albertinischen Sachsen. Das Erstgenannte hatte im Schmalkaldischen Krieg 1547 die Kurwürde und einen Großteil seiner Besitzungen an die albertinische Linie verloren. Damit verlor es auch Wittenberg als Residenz- und Universitätsstadt. Der unterlegene Herzog Johann Friedrich gründete noch aus der Gefangenschaft heraus 1548 die „Hohe Schule“ (ab 1558 Universität) Jena und förderte Gnesio-Lutheraner, die gegen den in Wittenberg verbliebenen Melanchthon polemisierten. Denn Wittenberg mit seiner Universität gehörte nun zum albertinischen Sachsen, das von Kurfürst Moritz regiert wurde.¹⁸ Die Tatsache, dass Luthers Vers „*Pestis eram ...*“ in den innerlutherischen Streitigkeiten eine Rolle spielte, sorgte dafür, dass er auch in den folgenden Jahren nicht in Vergessenheit geriet, sondern weiterhin im Kontext der Luthererinnerung verwendet wurde.

Die Herkunft des Oldenburger Bildes

Das Oldenburger Lutherbild gehörte ursprünglich nach Torgau.¹⁹ Torgau war nicht nur eine der kurfürstlich-sächsischen Residenzen, sondern auch ein Ort, an dem die Luther-Tradition intensiv gepflegt wurde. In Torgau ist Katharina Luther im Dezember 1552 an den Folgen eines Unfalls gestorben. Auch wenn das Bild wenig später entstanden sein dürfte, ist es nicht im Zusammenhang mit dem Tod von Luthers Frau zu

16 Dieser Ausspruch Luthers taucht deshalb nach seinem Tod in den Magdeburger Florilegiensammlungen der Interimszeit häufiger auf. Vgl. Kaufmann (wie Anm. 6), S. 374.

17 Das tat zum Beispiel Erasmus Alber in einem Brief an Justus Jonas, einen weiteren der ehemals engsten Mitarbeiter Luthers, im November 1548. Alber fordert Jonas auf, sich tapfer zu erzeigen und an Luthers „bekanntes Verslein“ zu gedenken: *Ubi est fortitudo vetus tua? Oblitusne es concionis tuae habitae ad funus sanctissimi viri dei Islebii? Putasne temere effusum versiculum Lutheri: Pestis eram vivus, moriens ero mors tua, Papa!?* Im weiteren Verlauf des Briefes beschimpft Alber Melanchthon und bezichtigt ihn und seine Mitstreiter explizit der Lüge. Denn sie haben dem Interim zugestimmt und damit in Albers Augen die wahre Lehre Luthers verraten. Wiederabgedruckt in: Dr. Johannes Bugenhagens Briefwechsel, hg. v. Otto Vogt, Hildesheim 1966, S. 703-707, hier S. 706.

18 Christian Winter, Moritz von Sachsen (1521–1553), in: Susan Richter, Armin Kohnle (Hg.), Herrschaft und Glaubenswechsel. Die Fürstenreformation im Reich und in Europa in 28 Biographien (Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte 24), Heidelberg 2016, S. 231-249, hier S. 239: „In der Interimsfrage sollte sich für Moritz das Festhalten an Wittenberg als zweiter Landesuniversität und besonders die Integration der Wittenberger Theologen um Philipp Melanchthon (1487–1560) seit 1547 auszahlen, die zweifelsohne einen bedeutenden Erfolg seiner Politik darstellten.“

19 Zu Torgau als sächsischer (ernestinischer) Residenzstadt vgl. die Arbeiten von Hansjochen Hancke, Matthias Müller und Martin Treu in: Uwe Niedersen (Hg.), Reformation in Kirche und Staat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2018.

sehen. Denn Katharina Luther ist in den Jahren nach Luthers und ihrem eigenen Tod auch von evangelischen Autoren nicht besonders positiv beurteilt worden.²⁰

Die Information darüber, dass das Bild ursprünglich aus Torgau stammt, verdankt sich zwei Zetteln, die auf der Rückseite des Bildes aufgeklebt sind. Sie geben über die ursprüngliche Bestimmung und das weitere Schicksal des Bildes in Torgau einige Auskünfte:

1. „Dieses Lutherbild kommt nur noch einmal vor im Lutherhause zu Wittenberg. Es ist vielleicht bald nach seinem Tode gemacht, da nur sein Todestag angegeben ist, nicht sein Geburtstag. Das Bild wurde am 18. Februar 1846, bei der Gedächtnisfeier des Todestages D. Luthers von der Gotteskastenstube des Rathauses zu Torgau in die Sacristei der Marien- oder Stadtkirche daselbst versetzt. Als es beim Ausräumen der Sacristei vor deren Renovierung 1885 arg beschädigt war, besonders die Nase abgestoßen war, stand es gegen die Wand gekehrt in der hinteren Sacristei, bis ich es im August 1901 mit Gyps, Ölfarbe an einigen Stellen, schonend, so gut ich es konnte, restauriert, gründlich gereinigt und frisch vergoldet habe. Torgau 10. November 1901 A. Rühlmann, Superintendent.“
2. „Das Relief dieses Bildes soll aus Papiermaché (Papiermasse) und nicht aus Gyps gemacht sein, daher fand ich viele abblätternde Risse vor. Die Engelköpfe traten an den Ecken erst nach der Reinigung wieder hervor.“²¹

Das Lutherbild der Oldenburger Christuskirche hat in Torgau demnach zunächst in der Gotteskastenstube des Rathauses gehangen. Es stellt sich die Frage, welches Rathaus gemeint ist, denn das 1473 errichtete Gebäude wurde 1561 abgebrochen und dann ein neues Rathaus gebaut. Wenn die weiter unten erfolgende Zuschreibung zutrifft, müsste das Bild zunächst noch im älteren Bau gehangen haben. Einen Gotteskasten gab es in Torgau im Gefolge der Reformation seit 1525. Er befand sich von Anfang an unter der Verwaltung des Rates, der auch das Patronat über die St. Marien-Kirche übernommen hatte. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass auch das alte Rathaus eine Gotteskastenstube hatte. Sicher belegt ist das aber erst für den jüngeren Bau. Die Gotteskastenstube, in der das Bild dann hing, befand sich im zweiten Obergeschoss des Neubaus.²² Später wurde das Bild im Zusammenhang der Dreihundertjahrfeier von Luthers Todestag in die Stadtkirche St. Marien gebracht, dort ist es dann geblieben und wurde unterschiedlich gut behandelt. Das Bild lässt sich bis 1976 in der Marienkirche nachweisen.²³ Es kam schließlich in den Kunsthandel, wurde aus der DDR in den Westen gebracht und von engagierten Oldenburgern unter der Führung von Pastor Hinrichs 1984 gekauft und in der Christuskirche aufgehängt.

20 Zur Literatur über Katharina Luther vgl. Sabine Kramer, Katharina von Bora in den schriftlichen Zeugnissen ihrer Zeit (Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation und der Lutherischen Orthodoxie 21), Leipzig 2016.

21 Runge (wie Anm. 9), S. 155. Der Schreiber dieser Zettel, Superintendent Adolf Rühlmann lebte von 1839–1910 und hat in Torgau die Luther-Gedächtnisfeier 1883 maßgeblich mitgestaltet. Von ihm gibt es eine Veröffentlichung dazu: Adolf Rühlmann, Worte zu dem am 10., 11., 12. und 13. November 1884 unter Leitung des Malers L. Krause in Torgau dargestellten lebenden Bildern aus Dr. Martin Luthers Geschichte, Torgau 1884.

22 Die Denkmale der Stadt Torgau, bearb. v. Peter Findeisen, Heinrich Magirius, Leipzig 1976, 232.

23 Das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, listet das Lutherbild 1914 unter den Torgauer Kunstwerken auf: „Lutherporträt in Papiermasse 16. Jh.“. Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 1, Mitteldeutschland, 2. Aufl. Berlin 1914, 393. Online abgerufen am 11.11.2018 unter

Der Entstehungszusammenhang

Möglicherweise gehört das aus Torgau stammende Bild in einen Zusammenhang mit zwei Lutherporträts in Halle, die sehr ähnlich gestaltet sind. In Halle gibt es zwei Kirchen, in denen nach der Reformation der Steinmetz und Werkmeister Nickel Hofman²⁴ tätig war. Sowohl die Marktkirche als auch die Moritzkirche sind von ihm mitgestaltet worden. Ab 1549 ist belegt, dass er am Einbau der Emporen der Marktkirche beteiligt war, danach war er an der Vollendung der Moritzkirche in Halle beteiligt. Davor war Hofman in Torgau am Bau des Schlosses Hartenfels beteiligt.²⁵

An der Empore der Marktkirche in Halle ist an prominenter Stelle, gegenüber der Kanzel,²⁶ ein Luther-Porträt mit dem Spruch „*Pestis eram ...*“ in einem umlaufenden Schriftband angebracht,²⁷ das in Anlage und Ausführung dem Lutherbild aus der Oldenburger Christuskirche sehr ähnlich ist. Das Hallenser Porträt kann Jobst Kammerer (auch „Kamerer“ oder „Camerer“) zugeschrieben werden. Seine Initialen „IK“ stehen unter der Jahreszahl 1553. Das dürfte das Jahr sein, in dem Kammerer das Porträt-Relief für die Empore in Halle geschaffen hat.

Kammerer hat neben diesem Relief zwischen 1550 und 1553 mehrere punzierte Luther-Porträts mit demselben Spruch als vergoldete Kupferplatten angefertigt. Drei dieser Platten sind heute noch dokumentiert und erhalten.²⁸ Auf den Platten ist je-

<https://www.pgdp.org/ols/tools/display.php?page=403.png&id=projectID40d0b2969bd01>. Bis 1976 lässt sich das Bild weiterhin in der Marienkirche nachweisen. Es wird in dem Band über die Denkmale der Stadt Torgau allerdings fälschlich ins 17. Jhdt. datiert: Denkmale Torgau (Anm. 23), 290: „36. Gedächtnisbild an Martin Luther. 1846 aus der Gotteskastenstube des Torgauer Rathauses in die Sakristei der Marienkirche übertragen. Holz und Papiermaché; 0,62m x 0,50 m. In der Mitte Reliefbildnis Martin Luthers im Cranachtyp. Umschrift: *Pestis eram vivus. Moriens ero mors. Tua papa.* In den Eckzwickeln Engelköpfe und Laubwerk. Unterschrift: *Anno Salutis Nostrae M DXL VI die XVIII Februar obiit S. Doct. Martinus Lutherus Propheta Germaniae Aetatis Suae LXIII; 17. Jhdt.*“

- 24 Zu Leben und Werk von Nickel Hofmann vgl. Werner Broda, Spurensuche. Nickel Hoffman ein Baumeister der ‚Deutschen Renaissance‘, Diss. Marburg 1998, <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2004/0528/>.
- 25 Deutsche Inschriften online: DI 85, Halle/Saale, Nr. 152 (Franz Jäger), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di0851004k0015202: „Die Vollendung der Marktkirche ist als Werk des führenden hallischen Renaissancebaumeisters Nickel Hofman inschriftlich bestätigt (M). Der zweite Bauabschnitt der Marktkirche begann 1542 und endete 1549; eine Emporenanlage war von Anfang an geplant. Die Mitwirkung Hofmans ist aber erst durch Inschrift B für das Jahr 1549 unmittelbar bezeugt und durch die Inschriften D, H, MA und RA eindeutig mit dem Einbau der Emporen verbunden. [...] Hofman war bis 1545 an Schloß Hartenfels in Torgau tätig [...] Als Steinmetz und Werkmeister hatte er in den folgenden Jahrzehnten wesentlichen Anteil an der renaissancehaften Umgestaltung des Stadtbildes. Seine Hauptschaffenszeit liegt in den 1550er und 1560er Jahren, als er nach der Marktkirche die Moritzkirche vollendete (s. Nr. 168)“.
- 26 Marcel Nieden, Die Anfänge der Luthermemoria, in: Ders. (Hg.), *Ketzer, Held und Prediger. Martin Luther im Gedächtnis der Deutschen*, Darmstadt 2017, S. 9-38, hier S. 34. Wegmann (wie Anm. 10), S. 202, bezeichnet Luthers Porträt als „konfessionelles Erkennungszeichen im Kirchenraum“. Sie bespricht gesamte die Emporenanlage in Halle ausführlich auf den Seiten 213-234.
- 27 Ebenda: „Zwei Inschriften umziehen getriebene und gefaßte Medaillons, die das Porträt Luthers mit den Initialen desselben, den Initialen des Stifters [d.i. J.K. für Jobst Camerer, das ist wahrscheinlich nicht der Stifter, sondern der Künstler, R.H.] und einer Jahreszahl (FC; D.: ca. 48 cm) bzw. das Wappen Nickel Hofmans (MB; D.: 22 cm) zeigen. Sie sind am Gesims zwischen FA und FB bzw. über MA angebracht. Ein in Stein ausgeführtes Reliefmedaillon (D.: ca. 34 cm) mit Darstellung des biblischen Jonaswunders und Initialen (OB) teilt die Inschrift OA. Bis auf die gemalten Inschriften A und B und die in Metall getriebenen Inschriften FC und MB sind alle Inschriften in Stein gehauen“.
- 28 Vgl. Jens-Uwe Brinkmann, Ein Luther-Bildnis des Goldschmieds Jobst Camerer aus Halle/Saale, in: *Aachener Kunstblätter* 41 (1971), S. 236-242. Brinkmann stellt eine Platte aus Düsseldorfer Privatbesitz (von 1553) und zwei Platten aus Museen in Hildesheim und Coburg (jeweils von 1550) vor.

weils der Spruch „*Pestis eram ...*“ mit dem Konterfei Luthers kombiniert, allerdings gibt es kein rundes Spruchband um das Haupt des Reformators. Die Bildunterschrift ist deutsch, bezeichnet Luther als Heiligen und verweist wie bei dem Oldenburger Bild auf das Todesdatum des Dargestellten.

Rathäuser als Ort der Luther-Memoria

Bei dem punzierten Bild ist zumindest ein ursprünglicher Kontext der Hängung bekannt, und er ist parallel zu dem Torgauer Lutherporträt. Es ist das Rathaus einer evangelischen Stadt, in diesem Fall Hildesheims. „Das Bildnis Luthers wurde zusammen mit zwei gleichartigen Bildnissen Herzog Johann Friedrichs des Großmütigen von Sachsen und Kaiser Karl V. aus dem Hildesheimer Rathaus in die heimatkundliche Abteilung des Hildesheimer Museums übernommen. Die drei Platten befanden sich ehemals in Rahmen, die Renaissance-Form zeigten, und hingen als Raumschmuck im Rathaus, befanden sich also ehemals wahrscheinlich im Besitz des Rates der Stadt“.²⁹ Für das Rathaus der Stadt Jena ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein weiteres, inzwischen verlorenes, Ensemble von vier der von Kammerer geschaffenen Bilder zu belegen. Ab 1549 hing ein Luther-Porträt mit dem Spruch „*Pestis eram ...*“ und der deutschen Inschrift zusammen mit den Porträts Kaiser Karls V., des Herzogs Johann Friedrich und Melanchthons im Rathaus.³⁰ Die Verbindung von städtischer Obrigkeit und Reformation wurde also an herausgehobenen Orten der städtischen Selbstverwaltung markant repräsentiert. Neben dem Kirchenraum (Halle) waren Rathäuser (Hildesheim, Jena, Torgau) ein weiterer Ort, an dem Luther-Porträts nur wenige Jahre nach seinem Tod aufgehängt worden sind.

Ein drittes Lutherporträt von Jobst Kammerer in der Moritzkirche in Halle

Nach der Fertigstellung der Marktkirche in Halle widmete sich Hofmann dort einem zweiten großen Kirchbauprojekt, der Fertigstellung der Moritzkirche. Hier wurde ebenfalls ein sehr ähnliches Lutherporträt angebracht, dieses Mal aus Stuck, wiederum mit dem bekannten Schriftband.³¹ Dieses Relief befindet sich nicht mehr in der (nunmehr katholischen) Kirche, sondern seit 1994 im Salinenmuseum. Es stammt entweder ebenfalls von Jobst Kammerer oder ist nach dem Relief in der Marktkirche kopiert worden. Ähnlich wie in dem Oldenburger Bild sind um das Luther-Porträt herum Engel platziert. Die drei Reliefs mit den runden Schriftbändern weisen so große Ähnlichkeit auf, dass eine gemeinsame Herkunft wahrscheinlich ist.

29 Brinkmann (wie Anm. 28), S. 238.

30 Die Inschriften der Stadt Jena bis 1650, ges. u. bearb. v. Luise u. Klaus Hall of (Die Deutschen Inschriften 33), Berlin 1992, Nr. 65†: Gemälde mit den Bildnis Martin Luthers; Nr. 66†: Gemälde des Kurfürsten Johann Friedrich; Nr. 72†: Gemälde mit den Bildnis Kaiser Karls V.; Nr. 73†: Gemälde mit dem Bildnis Philipp Melanchthons. Alle vier Bilder hingen in der Rathauskapelle.

31 Nachweis und Bild bei Deutschen Inschriften online: DI 85, Halle/Saale, Nr. 265 (Franz Jäger), in: www.inschriften.net, urn: nbn: de: 0238-di0851004k0026504.

Auch die deutsche Inschrift auf der punzierten Platte Kammerers aus Hildesheim passt zum Oldenburger Bild, das den Inhalt der Inschrift zwar auf Latein wiedergibt, aber im Wesentlichen den gleichen Text bietet. Zum Vergleich auch noch die Inschrift an der Empore der Hallenser Marktkirche.

Deutscher Text Hildesheim 1550	Lateinischer Text Oldenburg	Lateinischer Text Halle, Marktkirche
Nach Christi unsers Lieben HERRN geburt 1546 jhar / den 18 des Hornungs / ist der heylige doctor Martinus Luther / eyn Prophet der Deutschen Landes / als er 63 jhar alt gewest zu Eisleben in Gott verscheiden	<i>Anno Salutis nostrae MDXLVI Die XVIII Februarii obiit s.[anctus] doct.[or] Martinus Lutherus. Propheta Germaniae. Aetatis suae LXIII</i>	SANCTVS · DOCTOR · MARTINVS // LV THERVS · PROPHETA · GERMANIAE · DECESSIT · ANNO · 1546 ³²

Der deutsche Text Kammerers gibt über den lateinischen Text hinaus den Sterbeort Eisleben an. Die charakteristischen Begriffe „heilig“ und „Prophet der Deutschen“ kommen in beiden Fassungen vor. Sie finden sich auch auf der monumentalen Inschrift, vor die das Luther-Medaillon in der Marktkirche platziert ist.

Vergleich der drei Porträt-Medaillons Jobst Kammerers

Wenn man die drei runden Medaillons mit dem Halbreliet Luthers und der Umschrift miteinander vergleicht, ergibt sich wiederum eine große Ähnlichkeit.



Halle, Marktkirche



Oldenburg (urspr. Torgau)



Halle, Moritzkirche

32 DI 85, Halle/Saale, Nr. 152 (Franz Jäger), in: www.inschriften.net, urn: nbn: de:0238-di0851004k0015202. Der Text der Inschrift ist nicht von Jobst Kammerer, er steht im Kontext der gesamten Emporeanlage mit ihren Textelementen, deren Auswahl dem Superintendenten Sebastian Boetius zugeschrieben werden, vgl: Hans-Joachim Krause, Die Marktkirche zu Halle. Der Neubau und seine geschichtliche Bedeutung, in: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, Göttingen 1995, S. 391-458, hier 419.

Die Anordnung des Textes im Schriftband, die trennende Ranke und die Rose über dem Kopf Luthers sind gleich; ebenso ähnlich die Anordnung des Kopfes im Schriftband. In allen drei Fällen ragt der Kopf in das Schriftband hinein und unterbricht die Umrandung. Haartracht und Kleidung Luthers folgen dem Cranachbild und variieren in der Ausführung trotz der unterschiedlichen Materialien, aus denen sie modelliert sind, nur wenig. Kammerer hat wegen der verschiedenen Materialien keine Model benutzen können, die drei Medaillons sind also einzeln angefertigt worden.

Die zweifache Zusammenarbeit von Nickel Hofmann und Jobst Kammerer in Halle lassen es möglich erscheinen, dass Hofmann den Kontakt nach Torgau vermittelt hat, wo er sowohl am Schloss als auch in der Stadt zahlreiche Werke hinterlassen hat. Von Kammerer weiß man aber auch, dass er seine Werke zum Teil unverlangt an Städte gesandt hat.³³ Auf einem dieser Wege wird Kammerers Porträt nach Torgau gelangt sein.

Papiermaché als Material

Tafelbilder, Druckgraphik und Plastik sind die bevorzugten Medien der evangelischen Bildpropaganda und der Reformationserinnerung. Papiermaché fällt als Material aus dem Rahmen. Es wird in der Gegenwart wenig benutzt und seine Nutzung in der Reformationszeit ist weitgehend vergessen, weil nicht allzu viele Kunstwerke aus Papiermaché erhalten sind. Dass aber dieses Material im Kontext der Luther-Memoria des 16. Jahrhunderts häufiger eingesetzt wurde, belegt das inzwischen dokumentierte Werk des Lüneburger Künstlers Albert von Soest, der zwischen 1560 und 1571/80 einige Lutherporträts mit Hilfe von Modellen in Papiermaché geschaffen hat.³⁴

Nicht nur Lutherbilder wurden in diesem Material gefertigt, sondern auch Bilder bzw. Halbreiefs anderer prominenter Personen aus der Reformationszeit; so gibt es zum Beispiel Porträts von Herzog Johann Friedrich I. von Sachsen aus der Zeit um 1580, die eine überraschende formale Ähnlichkeit mit den Lutherbildern Jobst Kammerers haben.³⁵

Wie kam das Bild nach Oldenburg?

In der einzigen gedruckten Beschreibung des Lutherbildes der Christuskirche in Oldenburg heißt es lapidar: „Das Lutherbild wurde 1984 in Oldenburg aus dem Antiquitätenhandel mit hierfür gesammeltem Spendengeld erworben“.³⁶

33 Brinkmann (wie Anm. 28), S. 240: „Über Camerer gibt es nur wenige Nachrichten; bekannt ist, daß er ‚punzinierte‘ Bildnisse berühmter Männer an den Rat großer Städte sandte mit der Bitte, ihm die Stücke zu vergüten und ihm möglicherweise Aufträge zu verschaffen. Aus den städtischen Akten weiß man, daß Camerer 1552 dem Rat der Stadt Nürnberg ein ‚Kunststück‘ verehrte und dafür 15 Taler als Gegengeschenk bekam.“

34 Bernhard Decker, Reformatoren – nicht von Pappe. Martin Luther und die Bildpropaganda des Albrecht von Soest in Papiermaché, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2011, S. 9-33.

35 Vgl.: Maria Zielke, Papiermaché – Untersuchung einer Serie von Reliefs mit der Darstellung von Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, in: VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Bonn 2014, S. 56-63.

36 Runge (wie Anm. 9), S. 155.



Abb. 8: Bernhard Decker, *Reformatoren – nicht von Pappe. Martin Luther und die Bildpropaganda des Albrecht von Soest in Papiermaché*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2011, S. 10

Die DDR wickelte den Handel ab über die „Kunst und Antiquitäten GmbH“ (KuA).³⁷ Diese Firma gehörte zum Bereich Kommerzielle Koordinierung und unterstand damit Alexander Schalck-Golodkowski im Ministerium für Staatssicherheit. Seit 1974 hatte die KuA das Monopol für Export und Import von Antiquitäten, Kunst und kulturellen Gebrauchsgütern. Um solche Gegenstände für den Export zu bekommen,

³⁷ Die Akten der Kunst und Antiquitäten GmbH sind heute im Bundesarchiv zugänglich. Dazu ist 2017 ein eigenes Findbuch erschienen und es besteht eine Online-Recherchemöglichkeit über <https://invenio.bundesarchiv.de>.

sorgte das Unternehmen durch das MfS dafür, dass Museen unter Druck gesetzt sowie Sammler und Antiquitätenhändler gezielt kriminalisiert, verhaftet, verurteilt und enteignet wurden.³⁸

Die Vertriebsstruktur in die Bundesrepublik Deutschland war so organisiert, dass die KuA vorwiegend Großhändler oder Auktionshäuser belieferte. Von dort aus wurde die Ware an weitere Händler oder Endkunden verkauft.³⁹ Bei der Recherche im Aktenbestand des Bundesarchivs ergab sich für den nordwestdeutschen Raum, dass vor allem die Fa. Sabatier in Verden sehr viel Ware der KuA aufkaufte. Im Jahr 1984, in dem das Lutherbild in Oldenburg angekauft worden sein soll, lässt sich aber auch eine Lieferung an das Bremer Auktionshaus Bolland & Marotz nachweisen.⁴⁰ Das Lutherbild aus Torgau wird mit Sicherheit über die KuA in den Westen gelangt sein. Pastor Hartwig Hinrichs, der damals an der Christuskirche Dienst tat, war an Antiquitäten interessiert.⁴¹ Es ist sehr gut möglich, dass ihm das Lutherbild entweder direkt angeboten oder von ihm in einer Auktion in Bremen erworben wurde.⁴²

Für wertvolle Anregungen und Hinweise bedanke ich mich herzlich bei Dr. Ruth Slenczka, Berlin.

38 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kunst_und_Antiquitäten_GmbH (abgerufen am 21.10.2019).

39 Findbuch Betriebe des Bereichs Kommerzielle Koordinierung Teilbestand Kunst und Antiquitäten GmbH (1974-2002) Bestand DL 210, Berlin 2017, S. 17: „Der überwiegende Teil der KuA-Kunden waren Großhändler, die ihre Einkäufe vor allem an andere Händler weiterverkauften. [...] Neben Händlern belieferte die KuA auch Auktionshäuser, von denen einige die Ware kauften (so das Auktionshaus Bolland & Marotz in Bremen)“. Das Findbuch ist zugänglich unter: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Meldungen/20180601-kua-findbucheinleitung.pdf?__blob=publicationFile.

40 Der Aktenbestand DL 210/1825 im Bundesarchiv weist für das Jahr 1984 unter den Nummern 41021-41022, 41030, 41032, 41034, die Fa. Bolland & Marotz in Bremen als Empfänger einer Lieferung aus. Ob das Lutherbild dabei war, ließ sich noch nicht feststellen.

41 Persönliche Auskunft seiner Witwe.

42 In Frage kommen die 36.-39. Auktion der Fa. Bolland & Marotz, die 1984 stattgefunden haben.

Oliver Glißmann

Die Schulung zur Linie. Der Zeichner und Amtmann Eberhard von Schüttorf

Ein Beitrag zur Kunst in Oldenburg um 1800

Vor einiger Zeit wurde im Museum in Bückeburg ein Sammlungskonvolut wiederentdeckt, welches lange Jahre im Verborgenen schlummerte. Dabei handelt es sich um zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle, die größtenteils mit dem Namen Eberhard von Schüttorf signiert sind. Obwohl nicht alle vom Künstler bezeichnet wurden, geben sie durch die gemeinsame Aufbewahrung in einer Sammelmappe des 19. Jahrhunderts und ihrer Stilistik den Hinweis, dass sie vorwiegend von einer Hand stammen. Die Arbeiten entstanden in einem Zeitraum von mehreren Jahren, welche von den ersten Versuchen 1793 bis zu den letzten Zeichnungen aus dem Jahre 1848 die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts abdecken.

Auf den ersten Blick ist kein stringenter thematischer Zusammenhang zu erkennen. Kopien nach akademischen Lehrbüchern, italienischen Renaissance- und Barockkünstlern neben Anregungen durch englische Stecher und Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. gehen mit eigenen Kompositionen einher, unter denen vor allem die Porträts herausragen. Ein deutliches Übergewicht bilden die Blätter, die auf eine akademische Schulung des Künstlers hinweisen, unter denen wiederum die Pferde- und Baumstudien sowie die Aktzeichnungen überwiegen. Es ist zu vermuten, dass Eberhard von Schüttorf eine künstlerische Karriere anstrebte.

Da es keine weiteren Anhaltspunkte über diesen Sammlungsbestand gibt und die diversen Kunstlexika keine Angaben bereithalten, sind die Zeichnungen mit einigen spärlichen Beschriftungen die erste Quelle, die Informationen über den Künstler liefern. Hier ergaben der Zusatz „Oldenburg“, der auf den Blättern einige Male hinter seinem Namen auftaucht, sowie Oldenburger Motive einen wichtigen Rechercheansatz. Teilweise schrieb er auch die Namen seiner Zeichenlehrer auf die Blätter. Somit drängt sich die Frage auf, welchen Zusammenhang es zwischen Eberhard von Schüttorf, Oldenburg und Bückeburg gab.

Die wenigen bekannten schriftlichen Quellen zu seiner Person, die sich in den Landesarchiven von Oldenburg, Bückeburg und in Hannover finden,¹ sind vorwiegend

1 An dieser Stelle werden nur Archivalien aus Oldenburg und Hannover genannt, welche Aufschlüsse über die künstlerische Arbeit Schüttdorfs geben. Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Oldenburg (künftig: NLA-OL), Best. 70, Nr. 62; NLA-OL, Dep. 50, Best. 6 D Nr. 833. Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Hannover (künftig: NLA-HA). Dep. 1007 Nr. 572.

Anschrift des Verfassers: Dr. Oliver Glißmann, Weserblick 8, 32457 Porta Westfalica





Abb. 1: Eberhard von Schüttoff, Eiskeller am Wall in Oldenburg, 1796/97, Museum Bückeburg

amtliche Schreiben, die nur bedingt Rückschlüsse auf seine Person liefern. Desgleichen die wenige ihn streifende Literatur,² die erkennen lässt, dass Eberhard von Schüttoff den größten Teil seines Lebens als Beamter fungierte, auch wenn sich eine künstlerische Tätigkeit durch sein Leben zog.

Eberhard Cornelius Wilhelm von Schüttoff kam am 24. Juni 1783 als Sohn des Legationsrat Christian Friedrich Ferdinand von Schüttoff und dessen Frau Maria Wilhelmine, geborene von Schreeb, in Oldenburg zur Welt. Benannt wurde er nach seinem Großvater Eberhard von Schreeb, dem ein Haus am Marktplatz in Oldenburg gehörte. Hier wohnten nach ihrer Hochzeit 1782 auch die Eltern von Eberhard von Schüttoff. Vier Jahre nach der Eheschließung starb der Vater Christian Friedrich Ferdinand, 1788 der Großvater. Demnach blieb es an Maria Wilhelmine, ihre beiden Kinder alleine zu erziehen. Sie schien gute Kontakte zum regierenden Haus zu haben, da Eberhard von Schüttoff schon in jungen Jahren im Umkreis des Oldenburger Hofes zu finden ist. Hier war er der Spielgefährte des Herzogs Paul Friedrich August.

Da die ersten Blätter im Bückeburger Sammlungsbestand ab ca. 1793 datieren, also in einem Alter von ungefähr 10 Jahren entstanden sind, ist eine frühe Neigung des jungen Schüttoff zur Kunst zu erkennen. So entwarf er 1796/97 das Bild eines Eiskellers

2 Hier sind in erster Linie die Veröffentlichungen von Wolfgang Martens zu nennen, der durch seine Forschungen über die Familie von Schreeb zahlreiche Informationen über Eberhard von Schüttoff bringt. Wolfgang Martens, Graf Anton Günthers Güter und Mühlen in Dötlingen und Hatten, Oldenburg 1994. Wolfgang Martens, Heinrich Wilhelm Hayen (1791-1854). Der Lebensweg eines oldenburgischen Staatsdieners im Biedermeier, in: Oldenburgische Familienkunde, 47. Jg., H. 3, 2005, S. 283-380.



Abb. 2: Callabert König/Eberhard von Schüttorf, Pferdestudie Cheval de Suede, 1794, Museum Bückeburg

am Wall in Oldenburg, welches naive Züge zeigt und gleichzeitig durch die angelegte Komposition auf eine Schulung hindeutet (Abb. 1). Es kann nicht unerwähnt bleiben, dass diese ersten Versuche während eines gemeinsamen Zeichenunterrichtes mit Paul Friedrich August, also im Umkreis des Oldenburger Hofes, entstanden sein könnten.

Einer seiner ersten Lehrer war Callabert König, dessen Name auf wenigen Blättern vermerkt ist und über den keine weiteren Quellen zu finden sind. Aufgrund der geringen Anzahl der Zeichnungen von ihm ist eine stilistische Einordnung kaum möglich, doch erinnern seine Bilder an barocke Kompositionen. Vorherrschend ist in diesem Fall die Linie, die kaum Binnenstrukturen aufweist (Abb. 2). Überliefert ist auch der Name des Lehrers Joh. Gerhard Schrimper, der heute weitestgehend in Vergessenheit geraten ist, dessen biographische Daten jedoch im Gegensatz zu denen Königs etwas näher eingegrenzt werden können. Ein Hinweis auf ihn findet sich auf der Handzeichnung eines Pferdes von 1795, auf die von Schüttorf schrieb: *Eigene Composition von mir, nachdem ich im Hannoverschen auf einen Dorfmarkte gewesen war, nach der Natur, zu einer Zeit, da ich Zeichen-Unterricht hatte bey dem Maler Schrimper welcher nachher zur Belehrung für mich, dieses einzelne Pferde [sic!] mit der Feder gezeichnet hat.*³ Über Schrimper lassen sich Angaben aus einem teils kritischen Nachruf entnehmen, wo es heißt: *In Oldenburg starb den 17. Januar 1832 der Landschaftsmaler Joh. Gerhard Schrimper, 64 Jahre alt, dessen frühere Thierstücke und Kreidezeichnungen mehr werth*

3 Museum Bückeburg, Mappenkonvolut Schüttorf, o. Sig.



Abb. 3: Joh. Gerhard Schrimper, Baumstudie, Aquarell, um 1800, Museum Bückeberg

*hatten als seine bunten Landschaften, die zu maniriert und von zu grossem Colorit sind.*⁴ Diese Aussage passt zu einer signierten Baumstudie Schrimpers in dem Konvolut, welche tatsächlich eine gewisse Manieriertheit in der Aststruktur sowie ihrer Farbigkeit zeigt, dadurch jedoch ihre ganz eigene Qualität entwickelt (Abb. 3).

Schüttoffs Zeichenunterricht, der ebenso wie an den Akademien das unbedingte Zeichnen auf Linie, insbesondere des klassizistischen Stiles, nach Vorlagenblättern beinhaltete, fand wohl am Gymnasium statt. Zuerst wurde mit dem Kopieren von Ornamenten und Pflanzen begonnen, worauf Teile des menschlichen Kopfes und Körpers bis zur ganzen Figur folgten. Hierfür wurden akademische Lehrwerke sowie dreidimensionale Modelle, bevorzugt antiker Skulpturen, genutzt. Deutlich wird dies an Studienblättern von Schüttoff aus den Jahren 1796-1798, welche klassische antike Figuren zeigen. So fertigte er eine Zeichnung an, welche die berühmte Büste Homers aus der Sammlung Farnese als Vorlage hat. Diese kannte er vermutlich von einer Kopie. „Moderne Kopien und auch recht freie Nachempfindungen entstanden vor allem im 18. Jahrhundert zahlreich. Nicht selten dienten sie als Ausstattungsstücke

4 Zeitung für die elegante Welt. Hg. von K. L. Methus. Müller, 32. Jg., Nr. 91, 1832, Sp. 727f.



Abb. 4: Eberhard von Schüttorf, Figurenstudie nach Johann Daniel Preissler, um 1800, Museum Bückeburg



Abb. 5: Eberhard von Schüttorf, Aktstudie, um 1796/98, Museum Bückeburg

für Bibliotheken.“⁵ Die Schulung durch entsprechende Lehrwerke wird durch einen eigenhändigen Vermerk Schüttorfs deutlich. So schrieb er auf einer Zeichnung, welche eine klassische Figur mit Stand- und Spielbein zeigt, dass diese *Bey Schrimper (nach Preisler) in Oldbg. vor 1800*⁶ geschaffen wurde (Abb. 4 und 5).

Der Zusatz „Preisler“ verweist auf den Künstler Johann Daniel Preissler, der ab 1721 die Schrift „Die durch Theorie erfundene Practic, Oder Gründlich-verfasste Reguhn, derer man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan“ herausgegeben hatte, welche große Verbreitung erfuhr. Zahlreiche Neuauflagen wurden noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein genutzt. Des Weiteren war Schüttorf mit Preisslers Werk „Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kann, den Liebhabern der Zeichen-Kunst“ vertraut. Einige detailreiche Baumdarstellungen von Schüttorf zeigen in ihrer Gestaltung mit Herden, ruhenden Hirten und ländlichem Volk, die malerisch dekorativ um den Stamm angeordnet sind, noch deutlich den

5 Ausst.-Kat. Sehnsucht nach dem Süden. Oldenburger Maler sehen Italien (= Kataloge des Landesmuseums Oldenburg, Bd. 16), Oldenburg 2000, Kat. 3.134, S. 143.

6 Museum Bückeburg (wie Anm. 3).



Abb. 6: Eberhard von Schüttorf, *Gladiatore Caduto*, Studie nach Antonio Maria Zanetti, 28. Februar 1796, Museum Bückeburg

über die Vorlage aufgenommenen Einfluss aus der Landschaftsdarstellung des Barock. Ein anderes Werk, an dem von Schüttorf geschult wurde, stammte von dem Italiener Antonio Maria Zanetti dem Älteren, der mit seinem Neffen ein Werk über griechische und römische Figuren herausgegeben hatte. 1743 erschien in Venedig der zweite Band seiner „Delle Antiche Statue Greche e Romane, Che Nell' Antisala Della Liberia di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano“ und erlangte besonderen Ruhm. „Das Antikenwerk der beiden Zanetti gehört zu den qualitativ besten Werken dieser Art im 18. Jahrhundert“⁷ und war bis in das 19. Jahrhundert ein wichtiges Vorlagenwerk für angehende Künstler. Unter den zahlreichen Abbildungen befindet sich ein Stich, welcher einen halb am Boden liegenden Gladiatoren zeigt und als Vorlage für Schüttorf diente. In seiner Zeichnung orientieren sich Haltung sowie das Gewand unverkennbar an der Vorlage, doch wirkt die Figur aufgrund fehlender Schraffuren wenig durchstrukturiert und flächig. Schüttorf vermerkte darunter *Gladiatore caduto* mit dem Entstehungsdatum 28. Februar 1796 (Abb. 6).

Die Begeisterung des jugendlichen Schüttorf für Helden fand weitere Anregungen durch die Literatur. So fertigte er vor 1800 eine Zeichnung von *Abällino, der große Bandit* an, die sich auf den damals recht beliebten Roman gleichen Namens von Heinrich Zschokke von 1793 gründete, der darin die Räuberromantik beschrieb. In diesen Zusammenhang gehört eine Zeichnung des spanischen Generals Tomás de Zumala-

7 Michael Matile, Ausst.-Kat. Della Grafica Veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767), Graphische Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2016, S. 138.



Abb. 7: Eberhard von Schüttorf, Studie der Ariadne bei Friedrich Wilhelm Eugen Döll, 1801, Museum Bückeburg

cárregui, der aufgrund seiner Kämpfe für Don Carlos und seine rote Baskenmütze am Anfang des 19. Jahrhunderts zu einiger Berühmtheit gelangte.

1800 scheint Schüttorf recht tastend gegenüber einer zukünftigen beruflichen Laufbahn als Künstler oder Jurist zu sein. Um seine Kenntnisse zu vertiefen und vermutlich um die Möglichkeiten einer künstlerischen Karriere auszuloten, ging er nach Gotha, wo er nachweislich am 24. Juni 1800⁸ und im August 1801 anzutreffen ist.⁹ Hier nahm er Unterricht bei dem berühmten Bildhauer Friedrich Wilhelm Eugen Döll, worauf eine handschriftliche Anmerkung auf einer seiner Zeichnungen hinweist: *Schul-Studio zu Gotha (Ariadne) bei Professor Döll.*¹⁰ (Abb. 7) Wie genau der Unterricht

8 Sammlung von Gedichten der Hofdame C. von Marthille 1796-1840. Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Bückeburg (künftig: NLA-BBG) FHB Cm 111.

9 Museum Bückeburg (wie Anm. 3).

10 Ebd., eine Ausbildung oder ein „Lernen“ bei Dölls Sohn Friedrich Ludwig Theodor Döll, der als Porträtmaler tätig war, kommt aufgrund der biografischen Daten nicht in Betracht: Ulrich Thieme und Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 9 (1913), Leipzig 1999, S. 365. Auch die Formulierung „Professor“ weist auf Friedrich Wilhelm Eugen Döll hin.

hier aussah, muss aufgrund fehlender Quellen offen bleiben, doch ist davon auszugehen, dass er ähnlich wie oben beschrieben abgehalten wurde. Wenige Angaben berichten, dass er z. B. im Winter 1786 in drei Räumen von Schloss Friedenstein aufgenommen wurde.¹¹ Etwas genauer erwähnt dies eine Angabe im *Intelligenzblatt der allgemeinen Literatur-Zeitung*, wo berichtet wird, dass der Unterricht unter anderem nach lebenden Modellen stattfand: *Im Schlosse zu Gotha wird auf Herzogl. Unkosten zur Winterszeit Kunstakademie gehalten, wo Hr. Pr. Prof. Döll (...) mit seinen Schülern, wöchentlich dreymal, nach dem Leben zeichnen, und wozu sich auch die andern daselbst lebenden Künstler gesellen.*¹² Es ist davon auszugehen, dass auch von Schüttorf in Gotha vor lebenden Modellen geschult wurde. Vermutlich war es jedoch die Aussicht auf eine gesicherte berufliche Existenz, die von Schüttorf ein Jurastudium in Kiel aufnehmen ließ. Hier ist er ab Mai 1802¹³ zu finden. Bekanntschaft schloss er dort mit dem späteren Politiker Magnus von Moltke, der an der Universität schon seit einem Jahr „Diplomatik“¹⁴ studierte und den er in einer Zeichnung abbildete. In diesem Zusammenhang ist das Porträt des Herrn von Kaschelef zu nennen, der die Position des Russischen Gesandten am Dänischen Hof bekleidete¹⁵ und wie das Porträt Moltkes zeigt, in welchem gesellschaftlichen Umfeld von Schüttorf sich während seines Aufenthaltes in Kiel bewegte. Die intensive zeichnerische Auseinandersetzung mit seiner unmittelbaren Umgebung sollte er fortan beibehalten. Zumeist sind seine Porträtstudien, die in den folgenden Jahren so zahlreich entstehen sollten, kleine Gelegenheitsarbeiten, worauf auch ihr geringes Format schließen lässt. Aufgrund ihrer schnellen Anfertigung ist der künstlerische Anspruch geringer.

Am 22. Oktober 1803 schrieb sich von Schüttorf als Student an der Universität Leipzig ein, wo er bis 1805 bleiben sollte.¹⁶ Erwähnt wird dies in einem Gedicht seiner Schwester, in dem sie vom Ende seines Studiums schreibt: *Meinem Bruder zum Neujahr 1805 dem Jahre, in welchem er von seinen Universitäts=Studien zurückkehrte.*¹⁷ Dass er während seines Studiums weiterhin zeichnete, wird an einem Blatt deutlich, welches Professor Christian Rau zeigt, der in Leipzig Rechtswissenschaften unterrichtete. Ebenfalls in diesem Zeitraum entstand ein Bildnis des Theologen Carl Christian Seltenreich.¹⁸

Trotz seines abgeschlossenen Jurastudiums schien von Schüttorf die Möglichkeit einer künstlerischen Laufbahn in Betracht zu ziehen, so dass er zum *Winter 1805/6 bey Prof. Michelis in Oldenburg*¹⁹ anzutreffen ist, bei dem er privat Unterricht nahm. Bei

11 Petra Rau, Friedrich Wilhelm Doell (1750-1816). Leben und Werk, Phil. Diss., Cluj-Napoca 2002, S. 47.

12 Intelligenzblatt der allgem. Literatur-Zeitung vom Jahre 1789, Nr. 43, Sp. 680.

13 Franz Gundlach (Hg.), Das Album der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1665-1865, Kiel 1915, S. 168, vgl. auch S. 580.

14 Ebd., S. 167. Da Moltke vor seinem Studium eine Schule in Gotha besuchte, könnte sich schon in dieser Zeit der Kontakt zu Schüttorf angebahnt haben. Zu Moltke vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Magnus_von_Moltke (abgerufen am 10. Dezember 2019).

15 H. M. Marcard, Reise durch die französische Schweiz und Italien, Hamburg 1799, S. 18.

16 Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, Georg Erler (Hg.), Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 381.

17 Marthille (wie Anm. 8).

18 Zu Rau siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Rau (abgerufen am 13. März 2020). Zu Seltenreich siehe <https://eliasfriedhof.de/carl-christian-seltenreich> (abgerufen am 10. Dezember 2019).

19 Museum Bückeburg (wie Anm. 3).



Abb. 8: Franz Michelis, Personenstudie nach Franz Gareis, um 1800, Museum Bückeburg

diesem hatte er schon vor 1800 Zeichenunterricht und es scheint, dass Michelis die prägende künstlerische Autorität für Schüttorf war. Der Maler und Kupferstecher Johann Maria Franz Michelis galt als ein Könnner der Schabkunst und bekleidete ein Jahr später eine Stelle am Oldenburger Gymnasium. Einige wenige Informationen über Michelis finden sich in den biografischen Angaben seines Sohnes Eduard: „Eduard Michelis wurde als der mittlere von neun Geschwistern am 6. Februar 1813 zu Münster in der Vorstadt St. Mauritz, geboren. Der Vater Franz M., aus katholischer Familie im Feste Recklinghausen stammend, war elterlicher Bestimmung gemäß als Offizier in das fürstbischöfliche Münster'sche Gardecorps eingetreten, hatte sich aber später, innern Drange folgend, der Kunst gewidmet, und namentlich als Kupferstecher in der sogenannten Schabmanier Bedeutendes geleistet.“²⁰ Von Michelis sind vor allem Porträtstiche wie Bilder des Erbprinzen Paul Friedrich August sowie des Prinzen Peter Friedrich Georg überliefert. Ein weiteres Schabkunstblatt, nach Johann Friedrich August Tischbein, zeigt die Prinzessin Amalia Augusta von Anhalt-Dessau.

20 Eduard Michelis, *Lieder aus Westphalen*. Aus dem Nachlasse des Verstorbenen und mit einer Biographie desselben eingeleitet von F. Michelis, Luxemburg 1857, S. IV.

Vermutlich gab es, wie bei seinem Schüler, Verbindungen an den Oldenburger Hof, worauf die vielen Stiche bedeutender Persönlichkeiten des Hauses schließen lassen. Darüber hinaus fertigte er Stiche nach Landschaftsdarstellungen wie eine Ansicht der Ruinen von Hude oder schuf ein Blatt mit der Szenerie des Kuhfestes von Halem.²¹

Manche Blätter Schüttoffs weisen darauf hin, dass sie von Michelis mit einem korrigierenden Strich versehen wurden. Wohl zur Schulung schenkte Michelis seinem Schüler einige Blätter, die über ihn in den Sammlungsbestand des Bückeburger Museums gelangt sind. Nicht zu unterschätzen ist auch der Einfluss eines Wegbereiters der Romantik, Franz Gareis, der ein Vorbild für Michelis war (Abb. 8). Auffällig ist der lockere Strich, der sich insbesondere bei Schüttoffs Motiven findet, die ruhig lagernde Personen an einem Felsen zeigen, während sich im Bildhintergrund ein Ausblick bietet. Beides war auch bei Gareis ein beliebtes Gestaltungsmoment. Dieser hatte in Dresden bei Giovanni Battista Casanova gelernt, der als Professor an der Dresdener Akademie tätig war.²² Dessen Tätigkeit war Michelis nicht unbekannt, steht doch auf einem Blatt Schüttoffs, dass dieses nach Casanova entstand. „Casanova, der an der Akademie als Zeichenlehrer, Maler und Kunsttheoretiker tätig war, legte großen Wert auf hervorragende zeichnerische Fähigkeiten, die er als grundlegend für die Entwicklung und Formulierung einer Bildidee ansah. (...) Dabei verstand er unter der Zeichnung die genaue Nachahmung aller Formen in der Art, wie sie sich unserem Gesicht darstellen, wobei sein Hauptaugenmerk auf den gründlichen Kenntnissen der menschlichen Anatomie ruhte. Zu Übungszwecken entwickelte er für seine Schüler Vorlagenblätter, nach denen an der Akademie noch im 19. Jahrhundert gezeichnet wurde.“²³

Der Verweis auf Casanova belegt, dass Schüttoff auch bei den Meistern der Renaissance und des Barock Anregungen fand. So rezipierte der Oldenburger Zeichner auch einen Kupferstich von Marcantonio Raimondi, der um 1515 nach einer Zeichnung von Raffael gefertigt wurde und den bethlehemitischen Kindermord zeigt. Hier waren es vor allem die ausdrucksstarken, emotional von Angst und Zorn verzehrten Gesichter, an denen sich Schüttoff versuchte.

Bekannt war Schüttoff auch ein Stich nach einem Bild des Italieners Domenichino, welches den Heiligen Sebastian kurz vor seinem Martyrium zeigt. In der Komposition befindet sich in der vorderen Bildebene ein knieender Mann, der sich an einem Bogen zu schaffen macht. Lediglich mit einem Tuch bekleidet, erinnert die Figur an antike Skulpturen, die von jeher Schüttoffs Interesse weckten, so dass er diese Figur für seine Zeichnung herausgriff. Erwähnenswert ist auch ein Bild Ludovico Caraccis,

21 Vgl. die Angabe bei Gerhard Wietek, 200 Jahre Malerei im Oldenburger Land, Oldenburg 1986, S. 265; Bildniskatalog des Oldenburger Stadtmuseums, 1. Teil: Graphische Sammlungen, Oldenburg 1961, S. 59, 102, 130ff.

22 Kai Wenzel, Franz Gareis in Dresden 1791–1801, in: Zum Maler geboren. Frans Gareis (1775–1803). Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafik eines Wegbereiters der deutschen Romantik (= Schriftenreihe der Städtischen Sammlungen für Geschichte und Kultur Görlitz, N.F., Bd. 36), Görlitz 2003, S. 61. Vgl. Roland Kanz, Zur Genese von Giovanni Battista Casanova, 'Theorie der Malerei', in: Giovanni Battista Casanova. Theorie der Malerei (= Phantasos, Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Bd. 8), München 2008, S. 907–913.

23 Ebd., S. 63.



Abb. 9: Ludovico Caracci, *Noli me tangere*, undatiert, Fürstlich Schaumburg-Lippische Kunstsammlungen

welches eine *Noli me tangere*-Szene zeigt (Abb. 9) und in der Gemäldesammlung von Schloss Bückeberg aufbewahrt wird.²⁴ Schüttorf kopierte das Gemälde vorbildgetreu und zugleich skizzenhaft: Während die zwei Engel im Grab mit Schatten und Schraffuren durchstrukturiert wurden, ist an Jesus und Maria Magdalena fast nur die Umrisslinie zu erkennen. Unter dem Bild hielt Schüttorf die Farbgebung des Bildes fest, um sich der farblichen Komposition zu erinnern (Abb. 10). Es ist somit offensichtlich, dass er sich während seines Aufenthaltes in Bückeberg an der Sammlung im dortigen Schloss schulte. Gleichzeitig ist ein Fortschritt in der sicheren Wiedergabe von Personen zu erkennen, die nun wesentlich plastischer und räumlicher wirken.

Dass Schüttorf weitaus breiter unterrichtet wurde, zeigt sich an Zeichnungen, die auf Vorlagen aus der englischen Druckgraphik basieren. Diese war um 1800 vorherrschend auf dem europäischen und insbesondere dem deutschen Markt geworden, was an ihrer fortschrittlichen Technik lag. „Der große Erfolg englischer Graphiken auf

24 Das Bild wurde 1685 in Rom von Graf Friedrich Christian zu Schaumburg-Lippe gekauft. Demnach kann Schüttorf das Bild nur aus dem Bestand der Bückeburger Sammlung gekannt haben. Gemäldekatalog Schloss Bückeberg, Bd. 1, handschriftl., Bückeberg 1880, Nr. 209.



Abb. 10: Eberhard von Schüttorf, Studie nach Ludovico Caracci, *Noli me tangere*, nach 1805, Museum Bückeburg

dem europäischen Festland ist zum einen mit der Aura der kulturellen Liberalität Großbritanniens und seiner politischen Struktur zu erklären, die diesen Werken anhaftete und sie bei allen fortschrittlich Denkenden so beliebt machte. Darüber hinaus wurden die innovativen druckgraphischen Techniken bewundert – insbesondere die Verfeinerung des Mezzotinto sowie die Aquatinta, die Punktiermanier und der Farbdruck, welche es den britischen Graphikern erlaubte, unnachahmlich malerische Effekte in ihren Werken zu erzielen.²⁵ Schüttorfs Schulung zur Linie ist auf Zeichnungen nach zwei Stichen des Engländers R. Westall zu erkennen, die nach Vorlagen des Malers Christian Josi geschaffen wurden. Dass mit „Innocent Revenge“ bezeichnete Blatt zeigt zwei Mädchen, von denen eines einen schlafenden Jungen mit einer Feder an der Nase kitzelt (Abb. 11). Das andere, welches „Innocent Mischief“ betitelt ist, zeigt dieselben Kinder, einen Schmetterling betrachtend. Kleidung sowie die Verbindung von Landschaft und Architektur zeigen deutliche Anklänge an den Klassizismus.

25 William Vaughan, Kolbe und die englische Druckgraphik. Reaktionen und Verbindungen, in: Ausst.-Kat. Carl Wilhelm Kolbe d.Ä. Künstler, Philologe, Patriot (1759-1835), hg. v. Norbert Michels, Petersberg 2009, S. 97.



Abb. 11: Eberhard von Schüttorf, *Innocent Revenge*, Studie nach R. Westall, um 1800, Museum Bückeberg

Während seines Aufenthaltes in Leipzig ab 1803 lernte von Schüttorf den etwa gleichaltrigen Erbprinzen Georg Wilhelm zu Schaumburg-Lippe kennen. Dieser besuchte von 1803 bis 1805 die Leipziger Universität, wo er „unter der Aufsicht des Medizinprofessors und Anthropologen Ernst Platner, eines Spätaufklärers“²⁶ stand.

„Ein Schwerpunkt lag auf dem Studium der Rechts- und Staatswissenschaften,“²⁷ die auch von Schüttorf studierte. Der Kontakt beider muss sich nach dieser Zeit noch intensiviert haben, da Schüttorf alsbald am Bückeburger Hof zu finden ist, was in Bezug auf seine eheliche Verbindung zu Christiane Auguste Wilhelmine von Becquer

26 Stefan Meyer, Georg Wilhelm. Fürst zu Schaumburg-Lippe (1784–1860) (= Schaumburger Studien, Bd. 65), Bielefeld 2007, S. 61ff.

27 Stefan Meyer, Georg Wilhelm, Schaumburger Profile, Bd. 1 (= Schaumburger Studien, Bd. 66), Bielefeld 2008, S. 268.

Erwähnung findet, die „den Oldenburgischen Hauptmann von Schüttorf zu Lönningen, nachherigen Flügeladjutant beim Erbprinzen von Schaumburg-Lippe und Bückeberg“²⁸ heiratete.

Eine der engsten Bezugspersonen Georg Wilhelms war in dieser Zeit Ludwig Dionis Sigisbert Richer von Marthille. Durch diese Konstellation ergab sich eine Bekanntschaft von Schüttorfs Schwester Charlotte zu Richer von Marthille, den sie schließlich heiratete. Die Verbindungen der Schüttorfs zum Bückeburger Hof wurden dadurch enger und Charlotte zur Vertrauten der beiden Schwestern Georg Wilhelms, den Prinzessinnen Wilhelmine und Karoline.²⁹

Die Prinzessin Karoline sollte fortan enge Kontakte mit der Familie von Schüttorf sowie deren Verwandtschaft, der Familie von Schreeb, pflegen. Da die finanziellen Mittel des Bruders von Marie Wilhelmine von Schüttorf, Leopold Heinrich von Schreeb, begrenzt waren, konnten seine Kinder „nicht mehr durch Privatlehrer“ in Hatten unterrichtet werden. „Daher verbrachte die Mutter mit ihren ältesten Töchtern Marie und Heilwig die Winter 1819/20 und 1820/21 in Oldenburg, damit diese am Schulunterricht teilnehmen konnten. (...) Zunächst begab sich die älteste Tochter Marie und später auch deren Bruder Adolph nach Bückeberg, verblieben dort über längere Zeit und begleiteten die Verwandten auch zu den Hoffestlichkeiten. (...) Marie von Schreeb begleitete im Sommer 1824 die Prinzessin Caroline zu Schaumburg-Lippe, während eines längeren Badeaufenthaltes, auf die Nordseeinsel Wangerooge.“³⁰ Eberhard von Schüttorf war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Bückeberg. Bezugspunkt war nun seine Schwester Charlotte. Des Weiteren ihre Mutter Maria Wilhelmine, die über Vermittlung ihres Sohnes um 1810 ein Haus aus herrschaftlichem Besitz in Bückeberg gekauft hatte und aus Oldenburg fortzog, um nahe bei der Tochter zu wohnen.³¹

Letztlich sollten sich die Aufenthalte der Familie von Schreeb in Bückeberg ausdehnen. Marie lebte im Haushalt von Charlotte von Marthille „um (...) die Arbeit in einem Beamtenhaushalt kennenzulernen“.³² Heilwig blieb „vom Herbst 1824 bis zum Jahresende 1827“.³³

28 Der Deutsche Herold. Zeitschrift für Heraldik, Sphragistik und Genealogie, 6. Jg., Nr. 4, Berlin 1875, S. 41. Aufgrund der Bezeichnung Georg Wilhelms als Erbprinzen kann diese Tätigkeit Schüttorfs nur vor dem 28.5.1807, also vor der offiziellen Regierungsübernahme stattgefunden haben. Meyer, Georg Wilhelm, Fürst (wie Anm. 26), S. 68ff. Vgl. auch Helge Bei der Wieden, Schaumburg-Lippische Genealogie. Stammtafeln der Grafen – später Fürsten – zu Schaumburg-Lippe bis zum Thronverzicht 1918 (= Schaumburger Studien, H. 25), Melle 1995, S. 39.

29 In dem Gedichtband von Charlotte von Marthille (wie Anm. 8) steht von anderer Hand, dass sie die *Erzieherin von Wilhelmine und Karoline zu Schaumburg-Lippe* war. Dies trifft nicht zu, war Wilhelmine doch ein Jahr älter und Karoline nur zwei Jahre jünger als Charlotte von Marthille. Erzieherin war die Schwiegermutter Charlotte von Schüttorfs gleichen Namens.

30 Die Familie von Schüttorf hielt sich zu Badekuren ebenfalls bevorzugt auf Wangerooge auf, schließlich gehörte die Insel seit 1818 zum Großherzogtum Oldenburg. Hier entstanden etliche Zeichnungen und Eberhard von Schüttorf hielt seine Frau ebenfalls zum Malen an. So schrieb er auf eine Mappe: *Hierin einige Blätter zur Erinnerung an Stunden der Erholung, in denen meine liebe (...) Christiane Auguste, zum Theil unter meiner Leitung sich übte im Zeichnen und Tuschen*. NLA-BBG, Dep. 11 I Nr. 14. Überliefert sind Stillleben und Landschaftsdarstellungen Christiane Auguste von Schüttorfs.

31 NLA-BBG, K2 H Nr. 23 und K2 H Nr. 24.

32 Martens, Heinrich Wilhelm Hayen (wie Anm. 2), S. 324.

33 Martens, Graf Anton Günthers Güter (wie Anm. 2), S. 329.

Da Eberhard von Schüttorfs Mutter nun in Bückeberg lebte, kam es seinerseits zu längeren Aufenthalten in der Bückeburger Residenz. Aufgrund seiner künstlerischen Begabung war der Zirkel um die Prinzessin Karoline für ihn von besonderem Interesse. „Kaum erwähnenswert war das übrige künstlerische Leben am Hof. Von einer gezielten Förderung der Künste, wie sie noch den Hof des Grafen Wilhelm wie auch der Fürstin Juliane charakterisiert hatte, konnte nicht die Rede sein.“³⁴

Eberhard von Schüttorf, der Bückeberg wegen seiner beruflichen Karriere inzwischen verlassen hatte, war von 1807 bis 1809 als Advokat in Oldenburg tätig. Die Heirat mit der siebzehnjährigen Christiane Auguste Wilhelmine von Becquer 1809 oder 1810 mag ein Grund gewesen sein, dass er schließlich einen Posten als Landgerichts-Assessor in Vechta übernahm. Über seine Frau erbten sie das Rittergut in Eystrup, das 1830 verkauft wurde. 1834 folgte auch der Verkauf mehrerer Güter in Petershagen. Ihre Benennung als von „Besselsche Güter“³⁵ weist daraufhin, dass Eberhard von Schüttorf den Beinamen „genannt von Bessel“ bekam, war doch die Mutter seiner Frau eine geborene von Bessel.

Von 1814 bis 1827 war von Schüttorf „Amtmann in Steinfeld und wohnte auf Gut Hoppen bei Lohne.“³⁶ Trotz seiner Tätigkeit als Beamter fand er noch immer genügend Zeit, sich künstlerisch zu betätigen, wobei eine deutliche Weiterentwicklung zu erkennen ist. Im Gegensatz zu den jugendlichen Zeichnungen wirken seine Bilder weit aus plastischer und weniger der Linie verpflichtet. Bevorzugt entstanden in dieser Zeit Porträts wichtiger Persönlichkeiten, die – nun wesentlich sorgfältiger in der Komposition – etwas über seinen gesellschaftlichen Umgang erzählen. Beispielhaft sei das Porträt von *Ober-Amtmann Bütemeister*³⁷ erwähnt, bei dem sich durch den handschriftlichen Vermerk der Amtsbezeichnung die Entstehungszeit näher eingrenzen lässt. Da Bütemeister „am 20. April 1818 (...) zum Oberamtman ernannt“ wurde,³⁸ muss die Zeichnung zwischen 1818 und 1827 entstanden sein.

Auf das Jahr 1819 lässt sich eine Gouache datieren, die den *Hofmedicus* Burchard Andreas Rudolph Schmidt³⁹ zeigt. 1828 ging Schüttorf als Amtmann nach Lönningen, wo er seine Tätigkeit bis 1856 ausübte.⁴⁰ 1833 wurde er hier zum Regierungsrat ernannt. Die Verbindungen nach Bückeberg waren indes nicht abgebrochen. Verbürgt sind Aufenthalte wie am 7. September 1845 oder im August 1847, als Eberhard von Schüttorf eine ausgiebige Wanderung auf dem Jacobsberg an der Porta Westfalica unternahm und die dortigen Sehenswürdigkeiten, wie die sogenannte Margaretenklus, zeichnete.

34 Meyer, Georg Wilhelm, Fürst (wie Anm. 26), S. 142f.

35 Landesarchiv NRW Abteilung Ostwestfalen-Lippe, M 9 Petershagen Nr. 334.

36 Martens, Graf Anton Günthers Güter (wie Anm. 2), S. 331.

37 Museum Bückeberg, IV. Maler/Zeichner, Ordner 1, Nr. 1-. In diesem sowie dem nachfolgenden Ordner Museum Bückeberg, I. Persönlichkeiten, Ordner 2, Nr. 140-284 sind mehrere von Schüttorf angefertigte Porträts gesammelt. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurden sie dem Konvolut entnommen und hier vereint. Da in den Ordnern einige Zeichnungen unsigniert sind und mit Zeichnungen anderer Künstler gemischt wurden, erschwert dies die Zuschreibung.

38 https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Ernst_Bütemeister (abgerufen am 10. Dezember 2019).

39 Museum Bückeberg, IV. Maler/Zeichner, Ordner 1, Nr. 1-, vgl. Königlich Großbritannisch-Hannoverscher Staats-Kalender auf das Jahr 1819, Lauenburg 1819, S. 139.

40 Für die entsprechenden Daten vgl. Grundriß zur deutschen Verwaltungsgeschichte 1815-1945, Reihe B, hg. v. Thomas Klein, Bd. 17: Hansestädte und Oldenburg, Marburg/Lahn 1978, S. 187, 200.

Aus der Ehe von Eberhard von Schüttorf mit Christiane Auguste Wilhelmine von Becquer gingen drei Töchter hervor.⁴¹ Seine Tochter Auguste heiratete schließlich ihren Cousin Siegbert Richer von Marthille, wodurch die Verbindung nach Bücke-
burg noch enger geknüpft wurde, so dass Eberhard von Schüttorf als Pensionär in die
Residenzstadt zog. In dieser Zeit entstand das einzige überlieferte Porträt Eberhard
von Schüttorfs, welches ihn in seinem Wohnzimmer zeigt. In Bückeburg verstarb er
1870 im Alter von 87 Jahren.⁴² Am 14. November 1897 verstarb auch seine unverhei-
ratete Enkelin Therese⁴³ und ihre Schwester Marie von Eynatten wird als Erbin ein-
gesetzt. Da sich in dem Besitz von Therese die Zeichnungen ihres Großvaters befan-
den, wurden diese von der Erbin dem Altertumsverein in Bückeburg überwiesen:
Zeichnungen aller Art, auch Portraits mit Namen, aus dem Nachlass des zu Bückebg. ver-
storbenen Obersten von Marthille. Geschenkt von Freifrau v. Eynatten, geb. v. Marthille, zu
Düsseldorf. 1897 und ergänzend Von Frau Obertlieut. von Einatten Düsseldorf. Aus dem
Nachlaß von Frl. Therese v. Marthille hiers. Überreicht a. 2. XII 97 dem Alterth. Vereine
*Bückebg.*⁴⁴

Das Besondere an seinen in Bückeburg überlieferten Zeichnungen ist nicht ihre Qua-
lität, sondern der Umstand, dass sie eine fast lückenlose Dokumentation der unter-
schiedlichen Stationen einer akademischen Ausbildung am Anfang des 19. Jahrhun-
derts widerspiegeln. Darüber hinaus vermitteln sie Einblicke in die Militär- und Kul-
turgeschichte der Zeit. Durch die Verlagerung der Kunst in den privaten Bereich sind
es vor allem die verwandtschaftlichen Verbindungen seiner Familie, denen von
Schüttorf sich widmete. Trotzdem scheint es durch ihn am Bückeburger Hof des Für-
sten Georg Wilhelm einige zaghafte künstlerische Impulse gegeben zu haben, denkt
man an den pädagogischen Umkreis um Prinzessin Karoline. Schließlich stammt
eines der schönsten Bildnisse der Prinzessin von seiner Hand. Die Bedeutung von
Schüttorfs Werk liegt gerade in seinen Porträts, mit denen er sich als gesellschaftlicher
Chronist seines Umfeldes erweist und bisher unbekannte Verbindungslinien zur
Oldenburger Regionalgeschichte offenlegt.

41 Eberhard von Schüttorf listet in seinem Stammbaum noch die älteste Tochter Maria auf. NLA-BBG, Dep. 11 I Nr. 2. Da diese keine Erwähnung im Deutschen Herold findet, ist davon auszugehen, dass sie früh verstarb. Der Deutsche Herold (wie Anm. 28), S. 41.

42 Martens, Graf Anton Günthers Güter (wie Anm. 2), S. 331. Zum Porträt siehe Abb. 107, S. 155.

43 NLA-BBG, L 121 a Nr. 2631.

44 NLA-BBG, Dep. 11 I Nr. 14.

Detlef Roßmann

Maigret in Wilhelmshaven

Die Romanfigur Kommissar Maigret war noch nicht erfunden, als Georges Simenon (1903-1989) im März 1929 mit einem Kutter von Paris aus auf eine Reise ging, die ihn bis nach Wilhelmshaven führte. Es handelte sich um ein etwa 10 x 4 Meter großes Boot mit Segel und einem Motor: *Das Schiff nimmt Form an und, weil es die Rauheit unserer entfernten Vorfahren hat, taufe ich es auf den Namen 'Ostrogoth'. Es verfügt über Schlafkojen ohne Federn, einen Tisch mit Wasserhahn, der mit dem Trinkwasserbehälter verbunden ist, einem kleinen und robusten Kohleherd, auf dem Boule zwei Jahr lang kochen wird, und ich werde erst später wissen, dass jene zwei Jahre mein Leben ändern werden.*¹

Mit an Bord waren Simenons Frau Régine Ranchon, genannt Tigy, die Köchin Boule und die dänische Dogge Olaf. Simenon hatte sich im Winter 1928/1929 die erforderlichen Kenntnisse für die Küstenschiffahrt angeeignet, ohne seine *Erzählungen und Unterhaltungsromane zu vernachlässigen*,² und ging mit der „Ostrogoth“ (Ostgote) nach der Schiffstaupe in Paris auf die Reise, über Kanäle und die Maas, über Belgien und Lüttich, die Niederlande und Maastricht, Amsterdam und die Zuiderzee (das heutige IJsselmeer) nach Emden.

Über den Verlauf der weiteren Reise gibt es hinsichtlich ihres zeitlichen Ablaufs unterschiedliche Versionen. Georges Simenon schreibt in seinen Erinnerungen, dass sie von der Zuiderzee aus zu dem kleinen Hafen Stavoren in Friesland gesegelt seien, wo sie den Winter verbracht hätten.³ Dann habe sie die Reise weiter nach Delfzijl in der Emsmündung geführt und über einen kurzen Aufenthalt in Emden nach Wilhelmshaven. Von dort seien sie zurück nach Delfzijl gesegelt, und die „Ostrogoth“ habe dort repariert werden müssen. Tigy Simenon erinnert sich ebenfalls an den winterlichen Aufenthalt in Stavoren. In ihren Erinnerungen erfolgt er aber im Winter 1929/1930 nach dem längeren Aufenthalt in Delfzijl.⁴

Diesen Reiseverlauf hält auch die Simenon-Forscherin Murielle Wenger⁵ für wahrscheinlich, da er mit den Erscheinungsdaten von Simenons Büchern jener Jahre über-

1 Georges Simenon, *Mémoires intimes*, Paris 1982, S. 26. – Übersetzung D.R.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 27.

4 Tigy Simenon, *Souvenirs*, Paris 2004, S. 53 f.

5 Murielle Wenger, *Quels sont les textes rédigés par Simenon dans le port allemand?*, in: <http://www.simenon-simenon.com/2017/05/>.

Anschrift des Verfassers: Detlef Roßmann, Hochhauser Str. 25, 26121 Oldenburg

einstimmt. Wenger folgert daraus, dass der Aufenthalt der „Ostrogoth“ in Wilhelmshaven im Juni 1929 stattgefunden habe.

In den Biographien über Simenon und in der Forschung über die Entstehung der Figur des Kommissars Maigret spielt dieser zeitliche Ablauf eine wichtige Rolle. Simenon hatte von 1924 bis 1931 unter siebzehn Pseudonymen an die zweihundert Erzählungen und Romane in verschiedenen Zeitungen und Verlagen veröffentlicht. Als erster Roman mit Maigret in der Hauptrolle als Kommissar gilt allgemein „Maigret und Pietr der Lette“. Georges Simenon selbst hat verschiedentlich bestätigt, dass dieser Roman in Delfzijl entstanden sei, während die „Ostrogoth“ repariert (*neu kal-fatert*) werden musste. Diese These wird auch gestützt durch die Errichtung des Maigret-Denkmal in Delfzijl im Jahr 1966, bei dessen Einweihung Simenon und viele Maigret-Darsteller aus Maigret-Filmen anwesend waren und die Entstehung der Romanfigur im Jahr 1929 in Delfzijl feierten.



Abb. 1: Maigret-Denkmal in Delfzijl, Foto: Roßmann

Mehrere Maigret-Forscher haben jedoch am Entstehungsort des Romans und seines berühmten Kommissars Zweifel angemeldet. Die Zweifel stützen sich auf Texte und Interviews Simenons und auf die Chronologie seiner Veröffentlichungen der Jahre 1929 bis 1933. Georges Simenon hat in mehreren biographischen Texten nämlich auch Wilhelmshaven als außergewöhnliche Zwischenstation seiner Reise mit der „Ostrogoth“ beschrieben.

In Wilhelmshaven wurden nach dem Ersten Weltkrieg – dem Versailler Vertrag entsprechend – Torpedo- und U-Boote, Kriegs- und Handelsschiffe verschrottet. Insgesamt sollen hier über 300 Schiffe verschrottet worden sein, darunter auch Schiffe aus dem Ausland. Allerdings waren die Verschrottungen überwiegend in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre durchgeführt worden und so lagen im Jahr 1929 wohl nur noch wenige dieser Schrottschiffe im Hafen.

In den 1981 verfassten „Mémoires intimes“ beschreibt Simenon die Ereignisse in Wilhelmshaven sehr detailliert und erwähnt zunächst, dass er für das Magazin „*Déetective*“ bei dem Verleger Gallimard unter dem Titel „*Les treize mystères*“ („Die dreizehn Geheimnisse“) 13 Kriminalgeschichten schrieb, bei denen die Leser die Auflösung erraten mussten. Diese erschienen von März bis Juni 1929. Es folgten, mit schwierigeren Lösungen „*Les treize énigmes*“ („Die dreizehn Rätsel“), die ab September 1929 ebenfalls in dem Wochenmagazin „*Déetective*“ erschienen.

Eines Tages bekommt die „Ostrogoth“ Besuch eines Polizeiinspektors in Zivil, der über zwei Stunden lang Simenon verhört. Die Schreibmaschine erweckt Misstrauen und der Inspektor verlangt Einblick in Simenons Texte: *Ich wusste nicht, dass er Französisch verstand, aber er nahm mich mit in ein imposantes Gebäude mit dunklen Mauern, wo ich nach einer langen Wartezeit einem wohl sehr hochstehenden Beamten gegenübergestellt wurde.*⁶

In dem Rückblick „*Escales nordiques*“ beschrieb Simenon die Ereignisse in Wilhelmshaven 1931 mit einem geringen zeitlichen Abstand:

Ich habe das Pech, zwei Tage später in Wilhelmshaven zu ankern, dem ehemaligen deutschen Kriegshafen, wo Hunderte von Torpedobooten, U-Booten und Kriegsschiffen aller Art nur noch ein Schrotthaufen sind.

Ich habe einen Roman zu schreiben und richte mich für eine Woche ein, ohne an etwas Schlechtes zu denken. Meine Frau macht einige Skizzen. Am Strand bewundern wir – es ist April – eine alte Dame in einem Badeanzug der Vorkriegszeit, die eine halbe Stunde lang im zehn Grad kalten Wasser bleibt und entzückt ruft:

Fein! ...Fein! ...

Es gibt fortwährend Neugierige am Kai. Studenten stellen sich uns vor, plaudern auf der Brücke. Wir trinken. Der Fotograf knipst. Die Stimmung ist herzlich, als ein Herr mit igelartigem Schnauzbart meine Gäste anfährt.

Ich befehle Ihnen, die französische Yacht unverzüglich zu verlassen.

Die Studenten zucken mit den Schultern. Zornesrot entfernt sich der Herr, kommt bald zurück mit einem Fotografen.

6 Simenon (wie Anm. 1), S. 28 – Übersetzung D.R.

Die Beweise werden allen Zeitungen der Stadt zugestellt, ebenso den akademischen Behörden!, kündigt er an.

Da haben wir es! Dank dem Herrn mit dem Schnauzbart in der Form einer Nagelbürste, werden wir uns am Abend in den Kneipen raufen. Für oder gegen die französische Yacht!...

Am nächsten Morgen fange ich an zu albern, als mein weiblicher Schiffsjunge beim Einkaufen von einem Unbekannten verfolgt wurde. Eine Stunde später runzele ich die Stirn, weil die ankommende Post offensichtlich geöffnet wurde – übrigens mit viel Geschick!

Und nun werde ich verfolgt. Man verfolgt meine Frau. Zwei, drei Tage lang. Man verfolgt uns ins Badehaus, in die Stadt, ins Café!

Schließlich kommt ein Agent der Spionageabwehr an Bord. Er spricht den Jargon von Belleville ebenso gut wie Französisch. Er ist gutmütig. Er scherzt.

Sieh an!... Sie haben eine Schreibmaschine!... Sieh an! Ihre Frau ist Malerin!... Und Sie verkaufen nichts!... Sie betreiben kein Geschäft!... Sieh an! Das ist seltsam... Das Manuskript eines Romans...

Er liest eine Stunde lang und versucht herauszufinden, dass es sich in Wahrheit um eine Geheimsprache handelt.

Und Sie erhalten telegrafische Aufträge!... Aber ja!... Heute Morgen haben Sie einen in der Post abgeholt!... Und Sie verschicken Einschreiben!...

Meine Romane!

Natürlich!... Was für eine hässliche Stadt, nicht wahr?... Der Hafen ist traurig!... Die Straßen sind finster!... Was für eine Idee, hier zu verweilen!... Warum sind Sie nicht im Mittelmeer, wo es so schön sonnig ist!...

Er sagt das alles in amüsiertem Tonfall. Er gibt es uns. Er macht Witze und sogar Kaulauer. Er öffnet die Schubladen, untersucht meinen Revolver, meine Zahnbürste und meinen Sextanten.

Eine Stunde später werde ich auf das Polizeipräsidium einbestellt. Polizisten in Unterhosen spielen Fußball auf einem Hof, der nur durch einen Zaun von der Straße getrennt ist.

Aber ich werde nicht zum Fußballspiel eingeladen. Der Chef erwartet mich. Er ist sehr lebenswürdig.

Wilhelmshaven ist wirklich nicht nett! Wiederholt er mit einem einnehmenden Lächeln. Da Sie nach Skandinavien wollen, fahren Sie doch sofort dahin!... Mit Ihrer Schreibmaschine, der Malausrüstung Ihrer Frau, und allem...

Er reicht mir ein Papier: Das ist die Erlaubnis, noch 24 Stunden in deutschen Gewässern zu bleiben!⁷

Das von Simenon erwähnte Polizeipräsidium liegt in der Virchowstraße 17 (ehemals Wallstraße/Hindenburgstraße) und hat die schweren Bombenschäden des Weltkriegs überstanden. Nach dem Krieg beherbergte das Gebäude von 1959 bis 2000 unter dem Namen Robert-Koch-Haus das Gesundheitsamt.

7 Georges Simenon, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Lonrai 2016, S. 705f. – Übersetzung D.R.



Abb. 2: Ehemaliges Polizeipräsidium in Wilhelmshaven, Foto: Rossmann

Simenon wird dort einem längeren Verhör unterzogen. Schließlich wird ein kurzes Protokoll mit Schreibmaschine in mehreren Exemplaren aufgesetzt und Simenon zur Unterschrift vorgelegt. Der Beamte verkündet, dass Simenon bis zum Abend die deutschen Hoheitsgewässer zu verlassen habe. Simenon protestiert mit Verweis auf die erforderlichen Vorbereitungen. Der Beamte gewährt ihm schließlich einen Aufschub bis zum anderen Mittag und teilt ihm mit, dass die Hafenverwaltung informiert werde.

Und am nächsten Mittag wartete ich, dass sich die gewaltige Brücke hebe, auf der sich Straßenbahnen, Autos, Lastwagen und ein Schwarm von Fahrrädern fortschwemmt. Der Hauptteil der gigantischen Brücke hob sich schließlich und ich schlängelte mich demütig zwischen die Boote, die wie meins die Flut ausnutzten. Wohin fahren? Ich hatte kein Recht mehr, in deutschen Gewässern zu bleiben.⁸

Die „Ostrogoth“ verließ Wilhelmshaven mit Ziel Delfzijl, wo wahrscheinlich im September 1929 ein längerer Aufenthalt zwecks Überholung des Schiffs erfolgte.

⁸ Simenon (wie Anm. 1), S. 28. Übersetzung D.R.

Leider hat sich bislang kein Dokument über Simenons Ausweisung aus Wilhelmshaven auffinden lassen. Weder im ehemals preußischen Staatsarchiv in Aurich noch an den Standorten Oldenburg und Hannover des Niedersächsischen Landesarchivs oder im Stadtarchiv Wilhelmshaven. Auch in der Wilhelmshavener Tageszeitung des Jahrgangs 1929 fand sich kein Hinweis auf Simenons Aufenthalt.

Zu den möglichen Gründen der Ausweisung und zum zeithistorischen Hintergrund sind hingegen einige Erläuterungen möglich: Zunächst ist anzunehmen, dass es sich bei dem von Simenon beschriebenen Vernehmungsbeamten (in Zivil) um einen Beamten einer Ausländerbehörde der preußischen Polizeiverwaltung oder sogar der Spionageabwehr handelte. Das Misstrauen gegenüber einem französischen Boot im preußischen Kriegshafen war im Jahr 1929 aus mehreren Gründen ausgeprägt und nicht unbegründet. Zunächst jährte sich am 28. Juni 1929 zum zehnten Mal die Unterzeichnung des Versailler Vertrags. Die „*Wilhelmshavener Zeitung*“ widmete dem kritischen Gedenken mehrere große Aufmacher, da die Stadt durch die Kriegsfolgen und die Bestimmungen des Vertrages besonders betroffen war. Zudem war Anfang Juni in Paris mit dem Young-Plan eine Neuregelung der Reparationszahlungen vereinbart worden, nach der das Deutsche Reich bis 1987 Jahresraten von zwei Mrd. Goldmark zu leisten hatte. Parallel wurde auf der Haager Konferenz über die Räumung des noch durch die Entente-Truppen besetzten Rheinlandes verhandelt.

In Wilhelmshaven wirkte auch die politische Auseinandersetzung über den ‚Panzerkreuzerbau‘ nach, mit dem die Reichsregierung die Bestimmungen des Versailler Vertrages umgehen wollte. Zeitgleich waren 1928 in der Wilhelmshavener Reichsmarinewerft vier neue Torpedoboote und der Kreuzer „Köln“ fertig gestellt worden. Die geheime Aufrüstung betraf jedoch nicht nur die Marine. Seit einigen Jahren schon gab es eine vertrauliche Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion. Zweck dieses Projekts war der Aufbau der deutschen Luftwaffe, die durch den Versailler Vertrag verboten war. Im März 1929 war in der von Carl von Ossietzky herausgegebenen „*Weltbühne*“ der Artikel „Windiges aus der deutschen Luftfahrt“ erschienen. Unter dem Pseudonym Heinz Jäger hatte der Luftfahrtexperte Walter Kreiser in dem umfangreichen Text angedeutet, dass die Reichswehr entgegen den Bestimmungen des Versailler Vertrages heimlich den Aufbau der Luftwaffe forcierte. Dieser Artikel führte schließlich – wie allgemein bekannt – zum Prozess gegen Ossietzky und zu seiner Inhaftierung.

Sicherlich wurden auch in Paris Nachrichten über eine militärische Aufrüstung in Deutschland Ende der 20er Jahre aufmerksam registriert. So kann nicht verwundern, dass unter diesen politischen Vorzeichen bei der preußischen Polizei in Wilhelmshaven die Alarmglocken läuteten, als ein belgischer Staatsbürger auf einem französischen Boot im Hafen Texte schrieb und nach Paris an die Zeitschrift „*Déetective*“ expedierte. Vordergründig war ein Spionageverdacht jedenfalls nicht von der Hand zu weisen.

Aber an welchen Texten hat Georges Simenon in Wilhelmshaven im Sommer 1929 tatsächlich geschrieben? Die Simenon-Experten Claude Menguy und Pierre Deligny⁹ haben die Entstehungsgeschichte der Figur des Kommissars Maigret ausführlich re-

⁹ Claude Menguy und Pierre Deligny, Les vrais débuts du commissaire Maigret, www.trussel.com/maig/menguyf.htm.

cherchiert und sind dabei auf widersprüchliche Angaben Simenons gestoßen. Als erster Maigret-Roman wird „Maigret und Pietr der Lette“ betrachtet. Simenon selbst hat seine Entstehung im Jahr 1966 im Vorwort zur Gesamtausgabe seiner Werke detailliert beschrieben. Unter dem Titel „La naissance de Maigret“ schilderte er, wie er während der Reparatur der „Ostrogoth“ in Delfzijl „Pietr-le-Letton“ in wenigen Tagen niederschrieb. Menguy und Deligny vermuten hingegen, dass dieser erste Maigret-Roman erst im April oder Mai 1930 entstanden ist, da Simenon den Vertrag mit dem Verleger Fayard am 26. Mai 1930 geschlossen habe und das Buch erst im Mai 1931 in den Buchhandel gelangte. Sie vermuten, dass Simenon im Jahr 1929 sowohl an Kriminalgeschichten für „*Déetective*“ geschrieben habe als auch an Vorläufern der Maigret-Romane. Auch der Simenon-Experte Francis Lacassin¹⁰ bezweifelt in seinem Buch „*La vraie naissance de Maigret. Autopsie d'une légende*“ die Entstehungsgeschichte, wie sie von Simenon behauptet wurde. Vor „Maigret und Pietr der Lette“ gab es nämlich vier Romane, in denen der berühmte Kommissar schon ermittelte: „*Train de nuit*“, „*La jeune fille aux perles*“, „*La femme rousse*“ und „*La maison de l'inquiétude*“. Lacassin vermutet, dass Georges Simenon deshalb auf „Maigret und Pietr der Lette“ als erstem Maigret-Roman bestand, weil dies der erste Roman war, der unter seinem richtigen Namen veröffentlicht wurde, während die vier vorherigen Titel noch unter seinen Pseudonymen Christian Bulls bzw. Georges Sim erschienen waren.

Der Verleger Daniel Kampa schließt sich im Nachwort zur deutschen Erstausgabe von „Maigret im Haus der Unruhe“ (Zürich 2019) den Zweiflern an der Maigret-Chronologie an. Für Kampa handelt es sich bei dem Roman, den Simenon in Delfzijl geschrieben hat, nicht um „Maigret und Pietr der Lette“, sondern um „Maigret im Haus der Unruhe“. Mit Lacassin nimmt Kampa an, dass „Simenon mit seinem Boot nach seinem erzwungenen Zwischenstopp in Delfzijl nach Wilhelmshaven weitergeschipperte, wo er nach eigenen Angaben seinen zweiten Maigret schrieb (...), dessen Niederschrift von der deutschen Spionageabwehr gestört wurde“.¹¹ Und dieser zweite sei „Maigret und Pietr der Lette“ gewesen.

Auch diese Vermutung beruht auf dem chronologischen Ablauf der Reise mit der „Ostrogoth“, wie sie von Georges Simenon überliefert wurde. Tatsächlich verlief die Reise anders, wie oben aus den Erinnerungen von Tigy Simenon zitiert und von der Simenon-Forscherin Murielle Wenger bestätigt. Da der Aufenthalt in Wilhelmshaven im Sommer 1929 zeitlich vor der Reparatur in Delfzijl erfolgte, müssten auch die ersten Maigret-Romane in der umgekehrten Reihenfolge entstanden sein. Tatsächlich wären dann „Maigret im Haus der Unruhe“ in Wilhelmshaven und „Maigret und Pietr der Lette“ in Delfzijl oder noch später geschrieben worden.

Simenon schrieb während der Reise auf der „Ostrogoth“ jedoch nicht nur an Kriminalromanen mit seinem neuen Kommissar. Vor und neben Maigret gab es Kommissare mit anderen Namen, u.a. „G7“. Ein weiterer Kommissar, der in mehreren Groschenromanen u.a. in der Zeitschrift „*Ric et Rac*“ des Verlegers Fayard in den Jahren 1929 bis 1933 ermittelte, war der Inspektor „Jean-Joseph Sancette“. Im Oktober 1932

10 Francis Lacassin, *La vraie naissance de Maigret. Autopsie d'une légende*, Monaco 1992.

11 Daniel Kampa, *Die Legende von der einfachen Geburt. Wie Maigret wirklich zur Welt kam*, in: Georges Simenon, *Maigret im Haus der Unruhe*, Nachwort, Zürich 2019, S. 217.

erschien bei Tallandier in der Reihe „Criminels et Policiers“ der Roman „Matricule 12“, zu Deutsch etwa „Matrikelnummer 12“. Die darin erzählte Gangstergeschichte spielt zu einem großen Teil in Wilhelmshaven, wo Inspektor Sancette mit Unterstützung seiner Pariser Mitarbeiter Lucas und Torrence (sic!) gegen eine international tätige Gangsterbande ermittelt, die Einbrüche in Banken in London, New York, Berlin, Paris und Wien verübte. Bei den Polizeibehörden galt sie als „Bande von Wilhelmshaven“, die vom „Mann von Wilhelmshaven“ geleitet wurde, einem gewissen Ernst Ebner. „Matricule 12“ ist eine abenteuerliche Geschichte, die Simenon zwischen Wilhelmshaven und Paris ansiedelt und seinen Kommissar Sancette in filmreife Ermittlungen führt: ins Gefängnis von Wilhelmshaven, seine Gefangenschaft durch die Gangster in einem verrosteten Torpedoboot, auf abenteuerliche Bahnreisen zwischen Wilhelmshaven, Le Havre und Paris, und in einen großen Show-Down bei einem angekündigten Bankeinbruch in die „Banque de Crédit“ am Boulevard Haussmann in Paris:

Er war in der Friedrichstraße, einer ruhigen Straße ohne Geschäfte, die nur von drei Gaslaternen erleuchtet wurde.

Auf der linken Seite war der Stadtpark und jenseits des Parks lag das belebte Zentrum. Der Mann ging nach rechts und gelangte zu den Quais des Hafenbeckens, dort, wo in der Folge des Versailler Vertrags ein Teil der deutschen Flotte vor sich hin rostete.

Er konnte die geschwärzten Umrisse zweier großer Kreuzer wahrnehmen und die schmalen Flanken von etwa zwanzig Torpedobooten, alles unbeweglich in einer undurchdringlichen Finsternis.

Fünfhundert Meter von dort entfernt begann der lebendigere Handelshafen: einige Frachter aus Deutschland, England, Holland, Dänemark...¹² (...)

Sie saß am Steuer und drückte den Fuß auf das Gaspedal.

Zum Friedhof, schnell!...

Aber es handelte sich nicht um einen normalen Friedhof. Es handelte sich um den sogenannten Friedhof der Torpedoboote.

Zwischen dem Hafen von Wilhelmshaven und dem Meer, oder besser der Bucht der Jade, gibt es einen langen ziemlich schmalen Erdstreifen, einen Deich, sogar mit einem Strand, wo eine Art Casino errichtet war.

Von der Seite der Küste ist es eine Promenade, wo man mit Erstaunen einen Meter vor dem Wasser schöne Rasenflächen findet, auf denen sich im Sommer Badegäste tummeln, wie andernorts auf dem Sand.

Aber auf der Hafenseite erstreckt sich ein unendlich düsterer, immer verlassener Kai.

Am Kai entlang waren still gelegte Torpedoboote, Kreuzer, ehemalige Bauten der Kriegsmarine dem Vergammeln preisgegeben.

Verfallene Gebäude dienten ehemals als Reparaturwerkstätten, als Militärbüros, als Wachgebäude.

Man sieht noch Reste von Stacheldraht, die den Zugang versperren sollen. Aber man kann sie nicht mehr ernst nehmen. Sie sind verrostet, zerfallen.

12 Simenon avant Simenon. Les exploits de l'inspecteur Sancette, Matricule 12, Lonrai 2008, S. 251.

Und manchmal kommen Kinder zum Spielen inmitten dieses ganzen Schrotts mit den Masten, den Kanonen, den Stahlseilen, den Befehlsständen, den Booten, den Tauchglocken. Das alles ist der schönste Ort für Phantasien.
An eben diese Stelle lenkte die junge Frau ihr Auto. Zu dieser Stunde, und noch dazu im Winter, gab es keine Menschenseele von einem Ende des Kais bis zum anderen, das heißt über eine Länge von mehr als zwei Kilometern.¹³

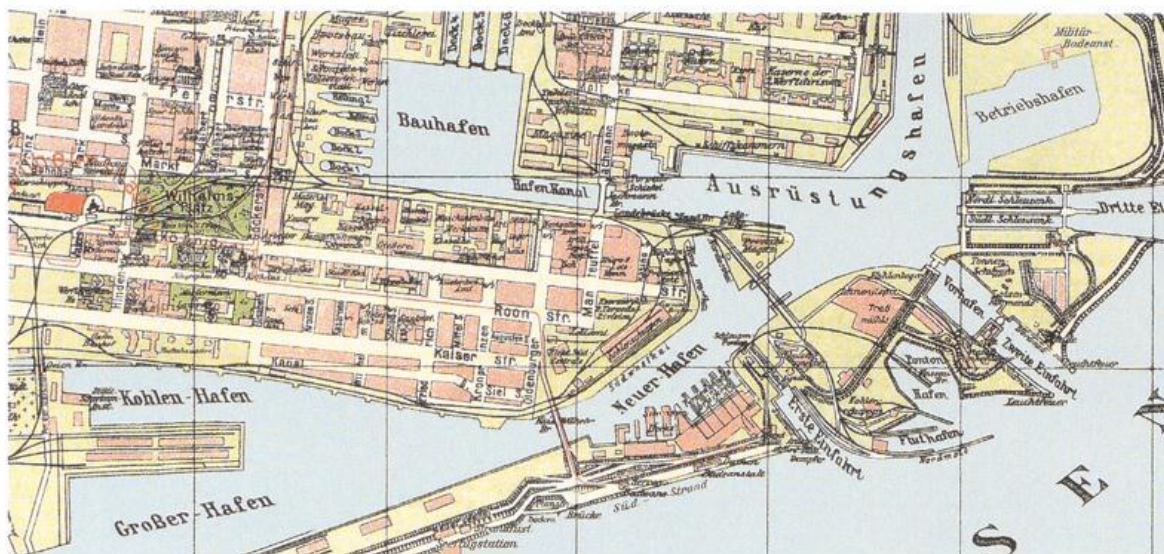


Abb. 3: Stadtplan von Wilhelmshaven, 1928

Die Beschreibungen Simenons zeugen von einer genauen Ortskenntnis Wilhelmshavens. Die erwähnte Friedrichstraße (heute Rheinstraße) führt vom Großen Hafen zur Königstraße (heute Ebertstraße), vom Hafen in Richtung Innenstadt. Die Strandhalle am Südstrand war im Mai 1927 eröffnet worden und die Anlagen dort im Juni 1928. Da Simenon zudem, wie auch an anderer Stelle, die Rasenflächen am Südstrand beschreibt, *auf denen sich im Sommer Badegäste tummeln, wie andernorts auf dem Sand*, können wir annehmen, dass Simenon dort das Badeleben beobachtet hat. Im Winter und Frühjahr 1929 herrschte in Europa eine ungewöhnliche lange Kälteperiode. Der April 1929 war der kälteste April des Jahrhunderts, aber ab Mai herrschten frühsummerliche Temperaturen.¹⁴ Wenn Simenon also selbst Badegäste beobachtet hat, dann sicherlich nicht vor Mai 1929.

Francis Lacassin schrieb in Kenntnis zahlreicher Unterlagen und seiner Gespräche mit Simenon, dass dieser Ende der 1920er Jahre noch nicht entschieden hatte, welcher

¹³ Ebd., S. 291f.

¹⁴ Jürgen Heise und Georg Myrcik, Der April in der 100-jährigen Beobachtungsreihe von Berlin-Dahlem 1908 bis 2007, in: Beiträge des Instituts für Meteorologie der Freien Universität Berlin zur Wetterkarte Berlin, 30.5.2020 (<http://www.met.fu-berlin.de/~manfred/april.pdf>).

seiner Kommissare eine lange Karriere haben würde. Am Ende seiner Schiffsreise mit der „Ostrogoth“ hatte Georges Simenon dann Maigret gewählt.¹⁵

Im Sommer 1931 bekam Simenon auf der „Ostrogoth“ in Ouistreham (Normandie) nämlich Besuch vom Filmregisseur Jean Renoir, der die Filmrechte an „Maigrets Nacht an der Kreuzung“ für die enorme Summe von 50.000 Franc kaufte. Die „Ostrogoth“, das schwimmende Heim und Büro Simenons, hatte ausgedient und wurde im Herbst 1931 verkauft.

Die Rätsel um die Entstehung der Romane um Maigret können noch nicht vollständig gelöst werden. Aber Wilhelmshaven, die Stadt am Jadebusen, war wohl im Sommer 1929 ein Geburtsort des berühmten Kommissars.

15 Francis Lacassin, *Sancette contre Maigret: un combat perdu au bénéfice de l'âge*, in: *Simenon avant Simenon* (wie Anm. 12), S. 811ff.

Marcus Kenzler

Das „neue deutsche Kunstschaffen“ Die Gauausstellungen Weser-Ems als Spiegel nationalsozialistischer Kunstpolitik

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 fand die Vielfalt des kulturellen Lebens in Deutschland, die sich im Verlauf der 1920er Jahre unter den Vorzeichen demokratischer Freiheit entwickeln konnte, ihr Ende. Die von den neuen Machthabern als „dekadent“, „artfremd“ und „undeutsch“ verachtete Avantgarde wurde verunglimpft und stattdessen eine „sittliche Staats- und Kulturidee“ beschworen, die Adolf Hitler bereits 1924 in „Mein Kampf“ formuliert hatte. Das „neue deutsche Kunstschaffen“ sollte radikal „arisiert“ werden und Ausdruck der von den Nationalsozialisten propagierten Einheit von „Führer, Volk und Reich“ sowie der Überlegenheit des „arischen Herrenmenschen“ sein. Als Richtschnur diente die Kunst der Heimatbewegung aus der Zeit des Kaiserreiches, also ein etwas biederer akademischer Realismus, wie er sich im späten 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Dem gegenüber stand die Diffamierung der modernen Kunst, insbesondere der Werke des Expressionismus, Dadaismus und Konstruktivismus, die als „entartet“ verfemt und als „Verfallserscheinung“ an den Pranger gestellt wurden. Bereits am 7. April 1933 wurden rund 35 progressive Museumsdirektoren wie Ernst Gosebruch vom Folkwang Museum Essen oder Max Sauerlandt vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe mithilfe des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ entlassen; noch am selben Tag eröffneten in verschiedenen Städten des Reichs sogenannte „Schreckenskammern“, in denen Werke der Moderne diffamiert wurden. Die bildende Kunst verlor in Deutschland ihre Autonomie – sie wurde als Mittel der Propaganda instrumentalisiert und sollte die nationalsozialistische Ideologie bzw. das Selbstverständnis und die Feindbilder des Regimes transportieren. Ziel war die Indoktrination, Manipulation, Kontrolle und Mobilisierung der Bevölkerung, die mithilfe künstlerischer Äußerungen gezielt beeinflusst werden sollte. Zentrales Steuerungsorgan für die Gleichschaltung und Überwachung des kulturellen Lebens war die im September 1933 gegründete und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellte Reichskulturkammer, die in sieben Abteilungen untergliedert war: Reichskammer der bildenden Künste, Reichsschrifttumskammer, Reichsmusikkammer, Reichstheaterkammer, Reichsfilmkammer, Reichsrundfunk-

Anschrift des Verfassers: Marcus Kenzler, Provenienzforschung, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Damm 1, 26135 Oldenburg



kammer und Reichspressekammer. Die Mitgliedschaft in der jeweiligen Kammer war für alle Kulturschaffenden verpflichtend – ein Ausschluss, der zumeist rassistische oder ideologische Gründe hatte, zog formal ein Berufs-, Ausstellungs- und Veröffentlichungsverbot nach sich. Allerdings konnte eine einheitliche kunst- und kulturpolitische Programmatik trotz anderslautender Propaganda in den ersten Jahren nationalsozialistischer Herrschaft nicht umgesetzt werden, woran nicht zuletzt einige Protagonisten des Führungsapparates entscheidenden Anteil hatten. So standen sich im Zuge des sogenannten „Expressionismus-Streits“ der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels (1897–1945), und Alfred Rosenberg (1893–1946), der bereits 1929 den „Kampfbund für deutsche Kultur“ gegründet und als „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ großen Einfluss auf die Umsetzung völkisch-nationaler Inhalte hatte, in einer offen ausgetragenen Kontroverse gegenüber. Während Goebbels Sympathien für den Expressionismus als „nordische“, „deutsche Kunst“ hegte und insbesondere die Arbeiten Emil Noldes und Ernst Barlachs schätzte, teilte der reaktionäre Ideologe Rosenberg den Hass Hitlers auf die Avantgarde. Diese Uneinigkeit ermöglichte zunächst noch einen gewissen Stilpluralismus und einzelnen Kunstvereinen und privaten Galerien das Ausstellen moderner Künstler. Manche Museen konnten bis 1936 sogar noch Werke der Moderne erwerben, während sich andere gezwungenermaßen oder aus freien Stücken schon bald von Beständen trennten. Spätestens mit der Eröffnung der „Große[n] Deutsche Kunstausstellung“ am 18. Juli 1937 im Münchner „Haus der Deutschen Kunst“, auf der Hitler seine programmatische Rede zur NS-Kunstpolitik hielt, und der Ausstellung „Entartete Kunst“, die einen Tag später in den nahegelegenen Hofgartenarkaden ihre Pforten öffnete, endeten die Debatten und Richtungsstreitigkeiten.

Unter den Vorzeichen propagandistischer Inanspruchnahme stellten Kunst und Kultur ein unverzichtbares Instrument zur Selbstinszenierung der politischen Gaue und ihrer Vertreter und Akteure dar. Die Einteilung des Deutschen Reichs in Gaue (in Analogie zum lateinischen Begriff „pagus“) hatte die NSDAP bereits im Zuge ihrer Neugründung am 26. Februar 1925 und des organisatorischen Ausbaus der Parteistrukturen vorgenommen. Unabhängig von existierenden Ländergrenzen waren dabei parteiliche Verwaltungsgebiete entstanden, wobei kleinere Länder mit benachbarten Regionen zu einem Gau zusammengefasst wurden – in Norddeutschland entstanden so beispielsweise die Gaue Weser-Ems und Südhannover-Braunschweig. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten existierten 42 deutsche Gaue, die wiederum in Kreise und Ortsgruppen unterteilt waren und als staatliche Verwaltungsebenen zwischen Kreisleitung und Reichsleitung fungierten. Im Verlauf der 1930er Jahre gewannen die Gaue gegenüber den Ländern zunehmend an Bedeutung, wobei der machtpolitische Einfluss der Gauleiter, die oftmals auch staatliche Ämter wie das des Reichsstatthalters oder des Regierungspräsidenten innehatten, von Adolf Hitler persönlich ernannt bzw. entlassen wurden und die politischen Direktiven Hitlers und der NSDAP auf Landesebene umzusetzen hatten, kontinuierlich wuchs.¹

1 Vgl. Marcus Kenzler (Hg.): *Herkunft verpflichtet! Die Geschichte hinter den Werken*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2017, S. 28f. sowie <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/gaue.html>; [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gau_\(NSDAP\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gau_(NSDAP)).

Kunst und Kultur im „Nordsee-Gau“

Der Gau Weser-Ems, im Dritten Reich ideologisch romantisiert auch „Nordsee-Gau“ genannt, wurde im Zuge von Umstrukturierungen der NS-Parteibezirke am 1. Oktober 1928 ins Leben gerufen und umfasste das Oldenburger Land, die Freie Hansestadt Bremen sowie die Regierungsbezirke Osnabrück und Aurich. Die Gauleitung hatte von 1928 bis 1942 der aus der Wesermarsch stammende Carl Röver inne, der Oldenburg zur Gau-Hauptstadt erhob und seinen Amtssitz im „Adolf-Hitler-Haus“ in der Rats-herr-Schulze-Straße ansiedelte. Wie alle Gauleiter legte auch Röver großen Wert auf den Kontakt zu Kulturschaffenden und wusste sich mithilfe der Kunst in Szene zu setzen.

Alljährlicher Höhepunkt der Zurschaustellung nationalsozialistischer Kunst-, Kultur- und Weltanschauung waren die Gaukulturtag und Gaukulturwochen, die in allen Gauen des Reichs abgehalten und als nach innen gerichtete Propaganda-Events von der Gaupropagandaleitung aufwendig inszeniert wurden. Die mehrtägigen Veranstaltungen zielten einerseits darauf, den Nationalsozialismus in quasi-religiösen Zeremonien als alternativloses Heilsversprechen zu vermarkten, die Bevölkerung auf die Ziele und Intentionen der Machthaber einzuschwören und das Bewusstsein als Schicksalsgemeinschaft zu wecken bzw. zu schärfen. Andererseits dienten volksfestartige Attraktionen der Belustigung und Zerstreung der Menschen – dieser Aspekt gewann in Kriegszeiten zunehmend an Bedeutung. So waren in den Programmen der Gaukulturtag und -wochen politische Kundgebungen und Versammlungen wie die „Führertagungen des Gaus“ mit prominenten Rednern der Reichsführung, Tagungen der Ortsgruppen- und Kreisleitungen sowie Sondertagungen der Ämter wie Gau-Schulungsamt, Gau-Propagandaamt oder NS-Frauenschaft ebenso zu finden wie auf Massenwirkung zielende Aufmärsche, Fanfarenzüge und Generalappelle, Konzerte, Theateraufführungen und Kunstausstellungen. Ab 1942 wurde jährlich der Kunstpreis des Gaus Weser-Ems vergeben, der vom Gauleiter gestiftet und als höchste kulturelle Auszeichnung des Gaus mit großem propagandistischem Aufwand an regimetreue Kunstschaffende aus allen künstlerischen Disziplinen verliehen wurde. Begleitet wurden die Kulturtag und -wochen von Trachtenschauen, Sportvorführungen, Leistungsschauen sowie Schaubuden, Belustigungsgeschäften und Gastronomieangeboten.



Abb. 1: Carl Hickmann: Gauleiter Carl Röver, 1933, Fotografie, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

„Deutsche Kunst –
aus der Seele des deutschen Menschen heraus erlebt!“²

Im Gau Weser-Ems warteten die Gaukulturtag und -wochen mit jährlich stattfindenden Kunstausstellungen auf, die in erster Linie im Augusteum der Gau-Hauptstadt Oldenburg gezeigt wurden und als repräsentative Verkaufsschauen „Höchstleistungen“ des nordwestdeutschen Kunstschaffens versprachen. Höhepunkte stellten die vier propagandistisch aufwendig inszenierten „Großen Gauausstellungen Weser-Ems“ der Jahre 1933, 1938, 1941 und 1944 dar, die neben Oldenburg oft noch eine zweite Station hatten und in gewisser Weise das regionale Äquivalent zu den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ bildeten, die von 1937 bis 1944 jährlich im Münchner „Haus der Deutschen Kunst“ zu sehen waren. Die „Großen Gauausstellungen“ wurden jeweils durch einen Katalog begleitet, der in der Regel die Gattungen Malerei, Grafik, Plastik und Kunsthandwerk umfasste.

Dass die Prestigeschauen nationalsozialistischer Kunstauffassung von dem im Augusteum beheimateten Oldenburger Kunstverein (OKV) ausgerichtet wurden, ist nicht erstaunlich. Im Gegenteil: Bereits 1921 kritisierte der Oldenburger Jurist und Kunstsammler Ernst Beyersdorff (1885–1952) in einer flammenden Rede vor den Vereinsmitgliedern die konservative und rückwärtsgewandte Ausstellungspraxis des OKV. „Der Verein stagniert, er ist stehen geblieben und darum zurückgeschritten“,³ so Beyersdorff. „Überall neues Leben. Ein Drängen und Gären, ein Blühen und Reifen, daß es einen bei all der sonstigen Not der Zeit mit Freude und neuer Hoffnung erfüllen kann. Hier aber ist alles tot.“ Als der Arzt Curt Brand (1892–1971), überzeugter Nationalsozialist der ersten Stunde und SS-Standartenführer, am 19. Mai 1933 den Vorsitz des Kunstvereins übernahm,⁴ wurde zwar der Fokus auf die gegenständliche Heimatkunst der Region nochmals verengt, eine wesentliche Kurskorrektur erfolgte jedoch nicht.

Bereits am 24. September 1933 eröffnete der Kunstverein anlässlich seines 90-jährigen Bestehens unter der Schirmherrschaft von Gauleiter und Reichsstatthalter Röver die Ausstellung „Die Kunst im Gau Weser-Ems. Große Kunstausstellung“,⁵ die bis Oktober zu sehen war und anschließend vom 12. November bis 3. Dezember in der Kunsthalle Bremen präsentiert wurde.⁶ Neben der Zurschaustellung nationalsozialistischer Kunstauffassung sollte mit der „Großen Kunstausstellung“ das Ziel verfolgt werden, den Oldenburger und Bremer Künstlerbund miteinander zu vereinen, um somit dem Gau Weser-Ems auch kunstpolitische Tragkraft zu verleihen.⁷

2 Flugblatt der „Gaubeamtenabteilung der NSDAP“ anlässlich der Ausstellung „Die Kunst im Gau Weser-Ems“, die vom 24. September bis zum Oktober 1933 im Augusteum in Oldenburg gezeigt wurde. In: Gerhard Wietek: *200 Jahre Malerei im Oldenburger Land*, herausgegeben von der Landessparkasse zu Oldenburg aus Anlass des 200jährigen Jubiläums, Oldenburg 1986, S. 34.

3 Ernst Beyersdorff: *Meine Rede im Old. Kunstverein am 24.2.1921*, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-VfjK 74/1.

4 Vgl. Oldenburger Kunstverein (Hg.): *125 Jahre Oldenburger Kunstverein*, Beiträge zu seiner Geschichte von Jürgen Weichardt, Oldenburg 1968, S. 28.

5 Vgl. *Die Kunst im Gau Weser-Ems*, Ausstellungskatalog, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1933.

6 Vgl. Ausstellungsbuch der Kunsthalle Bremen, Oktober 1930 bis März 1936, „November-Ausstellung. Die Kunst im Gau Weser-Ems“.

7 Vgl. <https://www.oldenburger-kunstverein.de/der-kunstverein/geschichte/>, verifiziert am 3.7.2020.



Abb. 2: August Schmietenknop: Große Ausstellung. Die Kunst im Gau Weser-Ems, Plakat, Farblithographie, Oldenburger Kunstverein

Insgesamt 120 Künstlerinnen und Künstler aus Oldenburg, Bremen und Ostfriesland waren mit rund 250 Arbeiten in der Ausstellung vertreten.⁸ Mit Gerhard Bakenhus und Bernhard Winter befanden sich zwei namhafte Protagonisten der nordwestdeutschen Heimatmalerei unter den 30 Oldenburger Kunstschaffenden.⁹ Winter war mit seinem Gemälde „Die Webstube (in Nordermoor)“ von 1896 vertreten, das bereits auf der „Großen Berliner Kunst-Ausstellung“ im Herbst 1898 mit der „Kleinen Goldmedaille“ ausgezeichnet worden war und die Karriere des Künstlers entscheidend befördert hatte.¹⁰

Dass sich bereits mit der ersten „Großen Kunstaussstellung“ im Gau Weser-Ems hohe Erwartungen hinsichtlich des gewünschten propagandistischen Effekts verbanden, ist an dem hohen Werbeaufwand ablesbar, der mit der Kunstschau einherging. Der

8 Vgl. Wietek (wie Anm. 2), S. 36.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. Katalog der Ausstellung: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gbk1898/0104/image?sid=0d1ac252a8e8be49c5a0ef37610d5658>, verifiziert 3.7.2020. Nur kurze Zeit später, am 21. Februar 1934, erwarb das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg das Gemälde von der jüdischen Oldenburgerin Cäcilie Steinthal für den Preis von 500 Reichsmark. Heute ist „Die Webstube“ Gegenstand der Provenienzforschung am Landesmuseum.

Oldenburger Gebrauchsgrafiker und Schriftkünstler August Schmietenknop (1897–1948) entwarf das Plakat als farbigen Litho-Druck, das den Titel der Ausstellung als stilisierte Fahne in den Reichsfarben Schwarz, Weiß und Rot zeigt.¹¹ Gerhard Wietek verweist darauf, dass Schmietenknop als Nicht-Parteimitglied darauf verzichtete, das Hakenkreuz als omnipräsentes Symbol der neuen Machthaber in seinen Entwurf zu integrieren.¹² Dies muss aber nicht notwendigerweise als Ausdruck einer widerständischen Haltung gedeutet werden, gestaltete er doch im selben Jahr die Ehrenbürgerurkunden der Stadt Jever für Adolf Hitler und Reichspräsident Paul von Hindenburg; 1937 folgten die Ehrenbürgerurkunden der Stadt Oldenburg für Hitler und Röver, die Ende des Jahres Gegenstand einer kleinen Präsentation im Oldenburger Schloss waren.¹³ Parallel zu der Plakatierung brachte die Gau-Beamtenabteilung der NSDAP Flugblätter in Umlauf, die den propagandistischen Hintergrund der Ausstellung betonten: Es solle „gezeigt werden, daß im Gau Weser-Ems noch eine gesunde bodenständige Kunst lebt. Deutsche Kunst – aus der Seele des deutschen Menschen heraus erlebt! Für diese Kunst soll das Volk bis in die tiefsten Schichten aufnahmefähig gemacht werden.“¹⁴ Aller Rhetorik zum Trotz demonstrierten die in dieser ersten „Großen Kunstausstellung“ ausgestellten Werke, dass eine einheitliche kunstpolitische Programmatik noch in weiterer Ferne lag.

In den Folgejahren präsentierten auch kleinere und weniger beworbene Ausstellungen das „Kunstschaffen im Gau Weser-Ems“, für die keine Begleitkataloge herausgegeben wurden und deren Besucherzahlen sicherlich nicht an die der großen Kunstausstellungen heranreichten. Trotzdem sollten auch sie wegweisenden Charakter für den kunstpolitischen Kurs und die Ankaufspolitik der lokalen Museen haben. Entsprechend erwarb das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg im Januar 1935 fünf Arbeiten regionaler Künstlerinnen und Künstler vom Oldenburger Kunstverein, die vermutlich aus der Gauausstellung des Jahres 1934 stammten: Das Inventarbuch des Museums nennt Otto Georg Meyers Gemälde „Maitag“ (1932), die Gemälde „Porträt Otto Georg Meyer“ (1934) von Wilhelm Kempin und „Häuser am Sportplatz in Donnerschwee“ (1934) von Otto Wohlfahrt sowie die ebenfalls 1934 entstandenen Zeichnungen „Stall bei Vadder Rökken“ von Marie Meyer-Glaeseker und „Torfgräberhütte auf dem Hochmoor“ von Franz Francksen.

Als die Reichskulturkammer 1935 Landesleiter für die Sektionen bildende Kunst, Musik, Theater, Schrifttum und Rundfunk in den Gauen einsetzte, löste der frisch berufene Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste im Gau Weser-Ems, Hans Martin Fricke (1906–1994), Curt Brand als Vorsitzenden des Oldenburger Kunstvereins ab.¹⁵ Als eine seiner ersten Amtshandlungen eröffnete er am 1. Dezember die Jahresausstellung „Werke bildender Künstler des Gaus Weser-Ems“ im Au-

11 Vgl. Wietek (wie Anm. 2), S. 34.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. u.a. Lioba Meyer (Hg.): *August Schmietenknop. Vom Schriftsetzer zum Schriftkünstler*, Ausst.-Kat., Stadtmuseum Oldenburg, Oldenburg 2017, S. 8ff.

14 Zitiert nach: Wietek (wie Anm. 2), S. 34ff.

15 Vgl. Rainer Stamm, Gloria Köpnick: *Fricke, Hans Martin (11.11.1906 – 6.12.1994). Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste* und Joachim Tautz: *Reichskammer der bildenden Künste und der Gau Weser-Ems*, in: Kenzler (wie Anm. 1), S. 27f., 70.

gusteum. Unter demselben Titel wurde auch im November des Jahres 1936 eine Ausstellung im Rahmen der Gaukulturwoche gezeigt. Die Eröffnungsrede hielt Curt Brand, der weiterhin im Vorstand des Kunstvereins wirkte, mittlerweile den Vorsitz im Oldenburger Stadtrat innehatte und zum SS-Oberführer befördert worden war. Den Befund, dass im Gau Weser-Ems nur wenige Künstler tätig seien, verkehrte er ins vermeintlich Positive und folgerte, dass dies der Beleg für das Entstehen eines neuen kulturellen Zentrums im Nordwesten sei.¹⁶

Anlässlich des Gautages 1937, der am 29. und 30. Mai in Oldenburg begangen wurde,¹⁷ kam es zur Wiederaufnahme des plattdeutschen Theaterstücks „De Stedinge“ (Die Stedinger), das 1934 von dem Oldenburger Heimatdichter August Hinrichs (1879–1956) verfasst worden war und auf der eigens dafür errichteten „Freilichtbühne Stedingehre“, einem als Kulisse dienenden Fachwerkdorf, am Bookholzberg im Landkreis Oldenburg aufgeführt wurde. Nachgestellt wurde die „Schlacht von Altenesch“ vom 27. Mai 1234 und die Rebellion der Stedinger Bauern gegen den Bremer Erzbischof Gerhard II. und dessen Kreuzritterheer. Die nationalsozialistische Propaganda bediente sich des Stücks und stilisierte die Stedinger zu einem Sinnbild eines aufbegehrenden und nach Freiheit strebenden Germanentums.¹⁸ Das „Spieldorf“ diente als Thingstätte der NSDAP, welche die Idee der Volksgemeinschaft und der Heimatverbundenheit transportieren sollte. Nachdem bereits 1935 eine Reihe von Aufführungen auf der noch nicht gänzlich fertiggestellten Freilichtbühne gezeigt worden war, begann mit dem Gautag 1937 eine Spielzeit mit insgesamt zwölf Aufführungen vor vollendeter Kulisse. Zum „Tag der Einweihung der niederdeutschen Gedenkstätte Stedingehre“ am 30. Mai erschienen als Ehrengäste der Stellvertreter Hitlers, Reichsminister Rudolf Heß (1894–1987), Reichsleiter Alfred Rosenberg und Reichsinnenminister Wilhelm Frick (1877–1946).¹⁹ Für das Jahr 1937 finden sich zwar keine Hinweise auf eine Jahres-Gauausstellung, der Oldenburger Kunstverein zeigte im Oktober aber die Schau „Woche des Deutschen Buches 1937“, die in Zusammenarbeit mit der Landesleitung der Reichsschrifttumskammer, die August Hinrichs innehatte, und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Volksbildungsstätte Oldenburg konzipiert wurde. Am 12. Dezember eröffnete der OKV zudem die Kunstausstellung „Oldenburger und Ostfriesen“, mit der die jährliche Bestandsaufnahme des Kunstschaffens im Gau Weser-Ems fortgeführt wurde.

16 Vgl. Joachim Tautz: *Franz Radziwill und die NS-Kulturpolitik im Gau Weser-Ems*, in: Birgit Neumann-Dietzsch, Viola Weigel (Hg.): „Der Maler Franz Radziwill in der Zeit des Nationalsozialismus“, Ausst.-Kat. Franz Radziwill Gesellschaft e.V. und Kunsthalle Wilhelmshaven, Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011, S. 33f.

17 Vgl. Gaupropagandaleitung Weser-Ems der NSDAP, Hauptstelle Kultur (Hg.): *Gautag des Gauweser-Ems am 29. und 30. Mai 1937*, Oldenburg 1937 sowie Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Hannover, NLA HA ZGS 2/1 Nr. 155.

18 Vgl. Marcus Kenzler: *Stiftung Stedingehre*, in: Kenzler (wie Anm. 1), S. 80.

19 Vgl. Jessica Holzhausen: *Der Mythos Stedinger im Wandel der Zeit. Instrumentalisierung, Politisierung oder regionale Identifikationsfigur?* Diss., Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2019, S. 410.

Die zweite „Große Gauausstellung“ und das Jubiläum des Landesmuseums

Im Rahmen der „Gaukulturwoche Weser-Ems“ 1938, die vom 27. November bis 4. Dezember unter der Schirmherrschaft Rövers stattfand, wurden zwei Ereignisse besonders hervorgehoben: das 15-jährige Bestehen des Landesmuseums und die Eröffnung der zweiten „Großen Gauausstellung“ im Augusteum. Beide Anlässe wurden öffentlichkeitswirksam und mit großem propagandistischem Aufwand begangen. Dass die jüdische Bevölkerung nur wenige Tage zuvor in der Pogromnacht vom 9. auf den 10. November die bis dahin massivsten antisemitischen Ausschreitungen mit ausufernder Gewalt, Plünderungen und exzessiven Zerstörungen gegen sich erleben musste, spielte keine Rolle.

Am 29. November, der im Programm der Gaukulturwoche als „Tag der Bildenden Kunst“ angekündigt war, wurde zum Festakt in den Schlosssaal des Landesmuseums geladen. Eine Sonderbeilage der *„Oldenburgischen Staatszeitung“* rühmte, dass die Jubiläumsfeier „mit vollem Recht in die Tage der Gaukulturwoche gelegt“ worden sei, denn, „wie Museumsdirektor Dr. Müller-Wulckow sich einmal äußerte, ‚in den Museen als Stätten der Besinnung und Belehrung, der Ehrfurcht und des Stolzes finden wir das Ehrwürdig-Alte. Dort wird uns und späteren Geschlechtern der Weg veranschaulicht, den unser Volk durchmessen hat.‘“²⁰ Im Anschluss an den Festakt begaben sich die Gäste ins Augusteum, wo im ersten Obergeschoss die „Große Gauausstellung. Kunstschaffen im Gau Weser-Ems“ eröffnet wurde, die Bilder und Plastiken von Künstlerinnen und Künstlern aus Oldenburg, Bremen, Osnabrück, Emden, Wilhelmshaven, Fischerhude und Worpsswede vorstellte. Wie schon 1933 gab es auch in diesem Jahr eine Bremer Ausstellung mit identischem Titel, die aber mit eigenem Programm parallel zur Oldenburger Schau gezeigt wurde und zeitgleich im Künstlerhaus eröffnet wurde.²¹ Ein gemeinsamer Katalog bot Überblick über 142 Werke von 71 Kunstschaffenden in Oldenburg und 107 Arbeiten von 54 Künstlerinnen und Künstlern in Bremen.²² Das an beiden Standorten vorherrschende Motiv war die Landschaft, was Gauschulungsleiter Heinrich Buscher (1911–1954) in seiner Rede anlässlich der Oldenburger Eröffnung offen kritisierte: „Wo bleibt die Darstellung bäuerlicher Lebenswelt in ihrem unverbrauchten Humor, [...] wo finden wir die Erdhaftigkeit und das Verbundensein zwischen Bauer und Scholle, zwischen Schiffer und Meer [...]? [...] Wo findet man weiterhin einen Anklang an die Geschehnisse unserer Zeit, an das herrliche Siegeslied der Arbeit wie es der Arbeitsdienst allein schon durch seine Existenz verkörpert, wo ist das Brauchtum einer betrieblichen Morgenfeier, eines NS-Schulungslagers zu finden?“²³

20 *Das Jubiläum des Landesmuseums*, in: Gau-Kulturwoche 1938 im Raum Weser-Ems, 2. Beilage zu Nr. 325 der *„Oldenburgischen Staatszeitung“*, 30. November 1938, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 1175.

21 *Bremer Ausstellung „Kunstschaffen im Gau Weser-Ems“*, in: Gau-Kulturwoche 1938 im Raum Weser-Ems, 2. Beilage zu Nr. 325 der *„Oldenburgischen Staatszeitung“*, 30. November 1938, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 1175.

22 Vgl. *Kunstschaffen im Gau Weser-Ems. Bilder und Plastiken der Ausstellungen in Bremen und Oldenburg. Gaukulturwoche Weser-Ems 1938*, Ausstellungskatalog, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1938.

23 *„Kunstschaffen im Gau Weser-Ems“*, in: Gau-Kulturwoche 1938 im Raum Weser-Ems, 2. Beilage zu Nr. 325 der *„Oldenburgischen Staatszeitung“*, 30. November 1938, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 1175.



Abb. 4: Wilhelm Wieger: *Damenbildnis*, 1937, Öl auf Leinwand, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

fessor an die Kunstakademie Düsseldorf berufen worden war, im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ als „Kunstsobschewist“ diffamiert und seine als „Verfallskunst“ verunglimpften Arbeiten wurden in deutschen Museen beschlagnahmt.²⁴ Allein aus den Sammlungen des Landesmuseums fielen zwei Gemälde und vier Aquarelle der Beschlagnahmeaktion zum Opfer. Obgleich die in Oldenburg gezeigte Bandbreite wesentlich größer war, fehlte Radziwill im Augusteum. Auch die altgedienten Vertreter der Heimatkunst Gerhard Bakenhus und Bernhard Winter, die 1933 noch ehrfurchtsvoll in Szene gesetzt worden waren, wurden 1938 weder in Bremen noch in Oldenburg ausgestellt.

Das Landesmuseum erwarb aus der Oldenburger Ausstellung zwei Gemälde: die „Winterlandschaft“ (1936) des Bremer Malers Helmut Vinnen und das recht biedere „Damenbildnis“ (1937) des Bremer Malers und Grafikers Wilhelm Wieger. Beide Er-

24 Vgl. Birgit Neumann-Dietzsch: *Franz Radziwill im Nationalsozialismus*, in: Neumann-Dietzsch, Weigel (wie Anm. 16), S. 9f.

werbungen lassen sich auch anhand der Annotationen in dem persönlichen Exemplar des Ausstellungskataloges von Walter Müller-Wulckow, Direktor des Landesmuseums, nachvollziehen.

Kunst zur Erziehung des Menschen in Oldenburg und Groningen

Nachdem in den Jahren 1939 und 1940 zwei weitere Ausstellungen unter dem Titel „Kunstschaffen im Gau Weser-Ems“ im Augusteum gezeigt worden waren, eröffnete der Oldenburger Kunstverein am 14. Dezember 1941 die dritte „Große Gauausstellung Weser-Ems“, die bis zum 11. Januar 1942 insgesamt 188 Arbeiten aus den Kategorien Malerei, Grafik, Plastik und Kunsthandwerk von 78 Künstlerinnen und Künstlern aus der nordwestdeutschen Region präsentierte. Der begleitende Katalog und das Ausstellungsplakat wurden erneut von August Schmietenkopf, der selbst mit sechs Exlibris-Entwürfen in der Ausstellung vertreten war, entworfen und gedruckt.²⁵ Große Beachtung fanden ein Portrait des 1939 verstorbenen Gerhard Bakenhus, das 1935 von Paul Schütte gefertigt worden war, und fünf Gemälde von Wilhelm Kempin, der bereits im Juli 1941 als einziger Oldenburger zu den 750 Künstlerinnen und Künstlern zählte, deren Werke in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst in München gezeigt wurden.²⁶ Diese überregionale Beachtung trug vermutlich dazu bei, dass Kempins großformatiges Gemälde „Hille im Garten (Hille un Blomen)“ von 1941 mit 6.000 Reichsmark zu den teuersten Bildern der Gauausstellung zählte.²⁷ Lediglich Franz Radziwills Gemälde „Der U-Boot-Krieg/Der totale Krieg/Verlorene Erde“ von 1939 wurde zum selben Preis angeboten. Dass Radziwill erneut an einer „Großen Gauausstellung“ teilnehmen konnte, mag zunächst erstaunen, allerdings wurde das fast zwei Meter breite Gemälde, das eigentlich der politischen Rehabilitation Radziwills dienen sollte, noch vor Ende der Ausstellung wieder abgehängt.²⁸ Motivisch dominierten Portraits, lokale Landschaftsdarstellungen und harmlos anmutende Blumenstillleben das Gesamtbild der Ausstellung. Eine Besonderheit lag darin, dass die Ausstellung im Anschluss an die Oldenburger Station Anfang 1942 im besetzten Groningen gezeigt wurde. Erklärbar wird dieser propagandistische Schachzug durch die nationalsozialistische Rassenideologie, nach der Niederländer, Norweger und Dänen zu den „arischen Völkern“ zählten, die im Zuge der deutschen Westoffensive nicht unterworfen bzw. „vernichtet“, sondern lediglich zur Kooperation „bewegt“ werden sollten. Voraussetzung hierfür war eine entsprechende Umerziehung, die nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die bis dahin neutralen Niederlande unter Reichskommissar Arthur Seyss-Inquart zu erfolgen hatte. Landesleiter Hans Martin Fricke,

25 Vgl. *Große Gauausstellung Weser-Ems 1941. Malerei/Graphik/Plastik/Kunsthandwerk*, Ausstellungskatalog, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1941, sowie Meyer (wie Anm. 13).

26 Kempin war mit seinem großformatigen Ölbild „Der Apfelbaum (De Appelboom)“ von 1941 vertreten, das durch die „Stiftung Stedingehre“ angekauft worden war und sich seit 1946 in der Gemäldesammlung des Landesmuseums Oldenburg befindet. Vgl. *Große Deutsche Kunstausstellung 1941 im Haus der Deutschen Kunst zu München*, Ausst.-Kat. München 1941, Kat. 537, S. 46.

27 Vgl. Wietek (wie Anm. 2), S. 36.

28 Vgl. Neumann-Dietzsch, Weigel (wie Anm. 15), S. 96f.

der beide Stationen der „Großen Gauausstellung“ verantwortete, betonte im Vorwort des Groninger Kataloges, dass die „Menschen des Gaues Weser-Ems [...] denen der benachbarten Provinzen der Niederlande stammesgleich“ seien. „Sie entstammen einer völkischen Wurzel, die auch ihre Sprache formte. Die Sprache der Kunst offenbart ebenso die gleiche Wesensart.“²⁹

Bereits einen Monat vor der „Großen Gauausstellung Weser-Ems“ war am 16. November 1941 die Ausstellung „Niederländische Kunst der Gegenwart“³⁰ im Augusteum eröffnet worden, die „im Rahmen des deutsch-niederländischen Kulturaustausches in Verbindung mit der Niederländisch-Deutschen Kulturgemeinschaft, dem Oberbürgermeister der Gauhauptstadt Oldenburg und der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft, Arbeitskreis Weser-Ems“ realisiert und vom Oldenburger Kunstverein und dem „Niederländischen Ministerium für Volksaufklärung und Künste“ veranstaltet wurde.³¹ Im Rahmen der Eröffnungsfeier sprachen Landesleiter Fricke, der niederländische Präsident der Niederländisch-Deutschen Kulturgemeinschaft, Henri Catharinus van Maasdijk (1904–1985), und der Leiter der Abteilung Bildende Künste im niederländischen Ministerium, Eduard Gerdes (1887–1945).

Das Landesmuseum Oldenburg verwahrt in seinen Sammlungen Bildender Kunst insgesamt zehn Arbeiten, die in der „Großen Gauausstellung Weser-Ems“ zu sehen waren. Unmittelbar erworben wurden Marie Meyer-Glaesekers „Selbstbildnis“ (1941) und ihr zuvor entstandenes Stillleben „Blühende Calla mit rotem Stuhl“ sowie Julian Klein von Diepolds bereits 1922/23 entstandenes Bild „Alte Burg (Försterei) bei Berum“, das aufgrund seines fast expressionistischen Duktus aus dem Gesamtbild der Ausstellung herausstach und kaum dem propagierten Formenkanon entsprach.³² Sechs weitere Werke gelangten über einen Umweg in die Sammlungen des Landesmuseums und wurden kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs in das Inventar des Hauses aufgenommen: Paul Schüttes Gemälde „Gerhard Bakenhus im Atelier“ und „Alte Frau“ (jeweils 1940), Wilhelm Kempins „Hille im Garten“ (Hille un Blumen), Marie Meyer-Glaesekers „Geranien“ (1941), Carl Horns „Damenbildnis“ (1938) und Heinrich Emminghaus' Pastell „BDM-Mädchen Gerlinde“ (1940) wurden zunächst von der „Stiftung Stedingsehre“ erworben, die als Träger der „Freilichtbühne Stedingsehre“ fungierte und im Auftrag des Gauleiters Röver den Aufbau einer Kunstsammlung finanzierte, welche die Eigenständigkeit der niederdeutschen Kultur im Gau Weser-Ems widerspiegeln sollte. Die Kunstwerke wurden regionalen Kulturinstitutionen und NS-Dienststellen als Leihgaben zur Verfügung gestellt. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Stiftung aufgelöst und die Kunstsammlung dem Landesmuseum Oldenburg übergeben. Das mit dieser Überweisung aufgenommene

29 Stamm, Köpnick, in: Kenzler (wie Anm. 1), S. 27f.

30 Oldenburger Kunstverein (Hg.): *Niederländische Kunst der Gegenwart. Malerei / Graphik / Plastik / Architektur. Im Augusteum zu Oldenburg. 16. November bis 7. Dezember 1941*, Ausst.-Kat. Oldenburg 1941.

31 Vgl. Einladung zur Ausstellung, in: Oldenburger Kunstverein (Hg.): *Niederländische Kunst der Gegenwart. Malerei / Graphik / Plastik / Architektur. Im Augusteum zu Oldenburg. 16. November bis 7. Dezember 1941*, Ausst.-Kat. Oldenburg 1941, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv.

32 Julian Klein von Diepolds „Alte Burg (Försterei) bei Berum“ wurde für den Erlös des zuvor an Hildebrand Gurliitt verkauften „Reiter am Strand“ von Max Liebermann erworben. Vgl. Marcus Kenzler: *Der Weg des Reiters – die Geschichte eines verlorenen Bildes*, in: Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und Heimatkunde e.V. (Hg.): *Oldenburger Jahrbuch*, Bd. 116, Oldenburg 2016, S. 231-239.

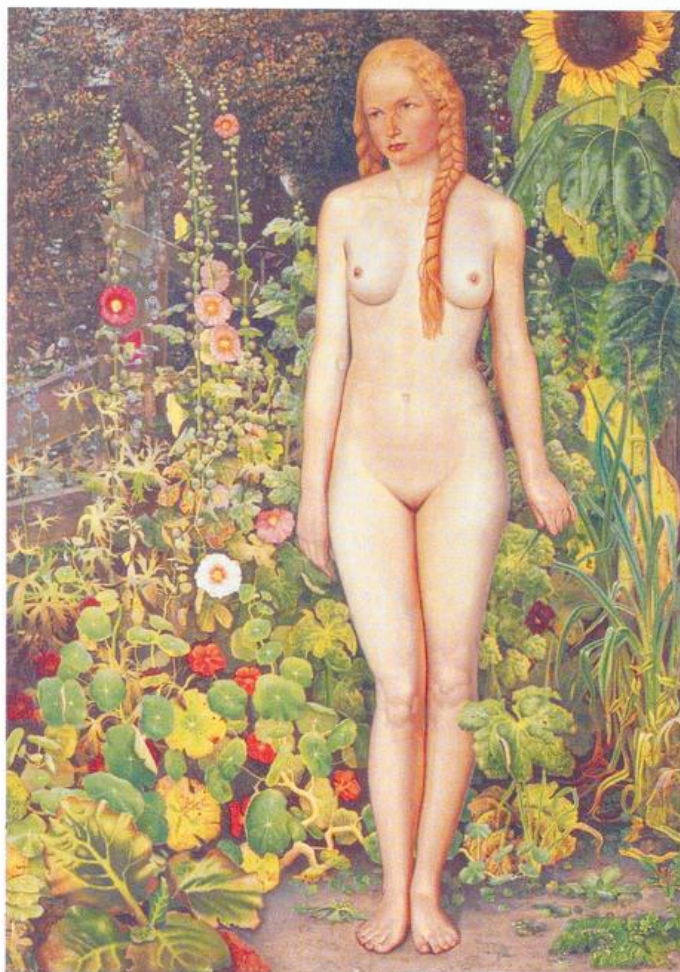


Abb. 5: Wilhelm Kempin: *Hille im Garten*, 1941, Öl auf Holz, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Pastell „BDM-Mädchen Gerlinde“ stellt eines der wenigen Werke in den Sammlungen des Landesmuseums dar, in denen sich konkrete Hinweise auf die nationalsozialistische Diktatur finden. Dies trifft auch auf ein Portrait des Heimatdichters August Hinrichs zu, der das NSDAP-Parteiabzeichen am Revers seines Sakkos trägt, eine 1937 erworbene Hitlerbüste von NSDAP-Mitglied Günther Martin, Elsa Oeltjen-Kasimirs Eisengussstatuette „Der Führer, grüßend mit erhobener Hand beim Einzug in Wien“, die noch im Januar 1945 angekauft wurde sowie auf zwei große Hitlerbüsten, die nach Kriegsende im Landesmuseum eingelagert wurden.

Marie Meyer-Glaesekers um 1940 entstandenes „Stilleben mit Messinggeräten“, das ebenfalls Teil der „Großen Gauausstellung“ von 1941 war, wurde erst 1969 als Überweisung des Landes Niedersachsen in die Sammlungen des Landesmuseums aufgenommen.

Anlässlich der „Gaukulturtageweise Weser-Ems“ 1943, die vom 23. bis zum 30. Mai in Oldenburg und Bremen stattfanden, wurde zwar keine größere Gauausstellung ausgerichtet, dafür eröffneten am 23. Mai zwei Kabinettausstellungen, die in Zusammen-



Abb. 6: Carl Horn: Damenbildnis, 1938, Öl auf Leinwand, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg



Abb. 7: Kabinettausstellung Kunst zwischen 1933 und 1945, 2020, Raumansicht, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

arbeit mit der Gauleitung Weser-Ems konzipiert worden waren und den Auftakt der Gaukulturtagung bildeten: „Schrifttum des Gauweser-Ems“ im Oldenburger Schloss und „Gebrauchsgraphik im Gau Weser-Ems“ im Augusteum. Die Begrüßungsansprache im Rahmen eines gemeinsamen Festaktes hielt Landeskulturwalter und Leiter des Reichspropagandaamtes Weser-Ems Georg Seiffe, einführende Worte sprach der Leiter der „Abteilung Schrifttum“ im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Ministerialdirigent, Wilhelm Haegert (1907–1994).³³ Das Nichtzustandekommen einer „Großen Gauausstellung“ begründete die „Oldenburgische Staatszeitung“ am Tag darauf mit den Begleiterscheinungen des Krieges: „Der Gau Weser-Ems hat von jeher sein Bestreben daran gesetzt, auf kulturellem Gebiet ein wichtiges Wort mitzureden, und darum war es ursprünglich die Absicht gewesen, die Kulturtagung des Gauweser-Ems als eine groß angelegte Leistungsschau durchzuführen, die auch im Reich den großen Widerhall hätte finden sollen. Der Krieg jedoch verbot eine solche Schau [...]“³⁴ Vom 24. bis zum 30. Mai war darüber hinaus die Ausstellung „Künstlerinnen des Gauweser-Ems“ im Schloss zu sehen, die von der NS-Frauenschaft ausgerichtet wurde. Dass der Oldenburger Kunstverein in diesem Jahr sein 100-jähriges Jubiläum beging, spielte bei der Planung der Gaukulturtagung offensichtlich keine Rolle. Den künftigen kunst- und kulturpolitischen Kurs verkündete der neu ins Amt berufene Gauleiter und Reichsstatthalter Paul Wegener (1908–1993) – sein Vorgänger Röver war am 15. Mai 1942 unter ungeklärten Umständen verstorben – im Rahmen der „Kulturkundgebung“, die am 27. Mai im großen Saal des Bremer Konzerthauses „Die Glocke“ zelebriert wurde. Höhepunkt der Veranstaltung war die Verleihung des Kunstpreises des Gauweser-Ems durch den Gauleiter, der 1943 an gleich drei Preisträger vergeben wurde: Im Bereich der bildenden Kunst wurde Bernhard Winter ausgezeichnet, der Preis für Literatur ging an den Heimatdichter August Hinrichs und der für Musik an den Osnabrücker Komponisten Karl-Heinz Schäfer.

Kultur als „kriegsentscheidende Aufgabe“

Die letzten Gaukulturtagungen im Gau Weser-Ems fanden vom 7. bis zum 14. Mai 1944 statt.³⁵ Im Anschluss an den Auftakt im großen Saal der Bremer „Glocke“, in dessen Rahmen der Bremer Violinist und Musikprofessor Georg Kulenkampff mit dem Gaukunstpreis ausgezeichnet wurde,³⁶ eröffnete die „Kunstaussstellung Gaukulturtagung Weser-Ems 1944“ im Oldenburger Augusteum,³⁷ Veranstalter waren die Landeslei-

33 Vgl. Gaupropagandaleitung Weser-Ems, Hauptstelle Kultur (Hg.): *Gaukulturtagung Weser-Ems 1943. 23. bis 30. Mai. Programm*, verantwortlich Obergemeinschaftsleiter Friedrich Grolle, Oldenburg 1943.

34 „Auch mit dem Geist hilft die Heimat der Front!“, in: „Oldenburgische Staatszeitung“, 24. Mai 1943, Nr. 139, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 118.

35 Vgl. Gaupropagandaleitung Weser-Ems der NSDAP, Hauptstelle Kultur (Hg.): *Die Guldtkammer. Beiträge und Bilder zu den Gaukulturtagungen Weser-Ems, 7. bis 14. Mai 1944*, Oldenburg 1944 sowie Gaupropagandaleitung Weser-Ems der NSDAP, Hauptstelle Kultur (Hg.): *Kulturtagung des Gauweser-Ems der NSDAP und des Gebietes Nordsee der Hitlerjugend. 7. bis 14. Mai 1944*, verantwortlich Obergemeinschaftsleiter Friedrich Grolle, Oldenburg 1944.

36 Vgl. „Neue Form des kulturellen Lebens im Nordseegau“, in: „Oldenburgische Staatszeitung“, 16. Jg., v. 8. Mai 1944, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 118.

37 Parallel zu der „Kunstaussstellung Gaukulturtagung Weser-Ems 1944“ im Augusteum wurde im Oldenburger Schloss die Ausstellung „Junges Schaffen“ des Gebietes Nordsee der Hitler-Jugend eröffnet, die ebenfalls zum Programm der Gaukulturtagung 1944 zählte und von der Gauleitung Weser-Ems veranstaltet wurde.



Abb. 8: Oldenburgische Staatszeitung, Titelseite, 8. Mai 1944, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv

tung der Reichskammer der bildenden Künste, der Künstlerbund Bremen und der Oldenburger Kunstverein.³⁸ Die künstlerische Ausstellungsleitung war dem Bremer Maler Richard Flegel übertragen worden, der als Vorsitzender des Künstlerbundes Bremen und Referent des Landesleiters der Reichskammer der bildenden Künste agierte und selbst mit drei Arbeiten in der Ausstellung vertreten war. Auffallend ist, dass es 1944 offensichtlich nur in Oldenburg eine Ausstellung gab. Eine zweite Station gab es – im Gegensatz zu den Ausstellungsjahren 1933, 1938 und 1941 – nicht. Es ist davon auszugehen, dass die schweren Luftangriffe der Alliierten auf Bremen, insbesondere die britischen Flächenbombardements bei Nacht, eine Ausstellungsstation in der Hansestadt unmöglich machten. Daher war im Titel wohl lediglich von einer „Kunstaussstellung“ die Rede, obgleich die Schau angesichts ihrer Größe und des umfangreichen Kataloges die Kriterien einer „Großen Gauausstellung“ erfüllte. So zeigten 83 nordwestdeutsche Künstlerinnen und Künstler 200 Arbeiten aus den Kategorien Gemälde, Grafik und Plastik, was eine deutliche Steigerung zum Jahr

38 Vgl. *Kunstaussstellung Gaukulturtage Weser-Ems 1944*, Ausst.-Kat., Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste im Gau Weser-Ems, Künstlerbund Bremen, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1944.

1941 darstellte. Größtes Gewicht hatte erneut der Oldenburger Wilhelm Kempin, der mit zwölf Werken vertreten war. Auffällig in Erscheinung trat auch das Ehepaar Marie Meyer-Glaeseker, die fünf Gemälde und eine Studie ausstellte, und Otto Georg Meyer, der fünf seiner Kriegslandschaften beisteuerte. Mit „Roter Tod“, „Flammenwerfer“, „Morgennebel“, „Nächtlicher Brand“ und „Zyklus, Weltkrieg“ thematisierte er die Schrecken und Verwüstungen des Krieges. Meyers oft wuchtige Bildkompositionen spiegeln die traumatischen Erlebnisse des Malers an der Westfront des Ersten Weltkriegs wider, die ihn zeitlebens quälten und sein künstlerisches Schaffen prägten. Den desaströsen Folgen des Zweiten Weltkriegs konnten sich jedoch auch die Repräsentanten des nationalsozialistischen Regimes nicht gänzlich entziehen. So schrieb Landeskulturwalter Seiffe im Ausstellungskatalog: „Wohl sind erhabene Werke der deutschen Kultur vom Feindterror vernichtet. Das erfüllt uns mit Schmerz. Die schöpferischen Kräfte im Volke aber sind unzerstörbar.“³⁹ Und die *„Oldenburgische Staatszeitung“* schrieb anlässlich der Eröffnung der Gaukulturtag: „Kulturarbeit ist gerade jetzt, angesichts weltweiter und geschichtlicher Entscheidungen eine politische und kriegsentscheidende Aufgabe ersten Ranges.“⁴⁰

Das Landesmuseum Oldenburg erwarb mit dem Ölbild „Sommertag in Ditzum“ von Poppe Folkerts und der Zinkgusskulptur „Hockende“ von Hans Laubner auch auf dieser letzten Gauausstellung Werke für die eigenen Sammlungen. Im Zuge der Überweisung der Kunstsammlung der „Stiftung Stedingsehre“ kam 1946 noch Otto Georg Meyers „Wetterwolke, Zyklus Weltkriegslandschaft, Werk 45“ hinzu.

NS- oder Heimatkunst?

Die Entscheidung des Landesmuseums Oldenburg, sich 2020 in einer Kabinettschau dem Thema „Kunst zwischen 1933 und 1945“⁴¹ und damit der Ankaufpolitik des Hauses zur Zeit des Nationalsozialismus zu widmen, hat Fragen nach der Geschichte der Gauausstellungen Weser-Ems aufgeworfen. Wenige verfügbare Quellen, nur einzeln auffindbare Ausstellungskataloge und das Fehlen darüber hinaus gehender wissenschaftlicher Literatur verdeutlichen, dass es sich bei diesem Thema bislang um ein Desiderat handelte. Als Gau-Hauptstadt war Oldenburg primärer Austragungsort für die jährlichen Ausstellungen im sogenannten „Nordseegau“ – das wesentlich größere Bremen diente hinsichtlich der großen Kunstaussstellungen im Gau Weser-Ems „nur“ als zweite Station. Diese besondere Rolle der Hunttestadt war unter anderem darauf zurückzuführen, dass der Freistaat Oldenburg nach den Landtagswahlen im Mai 1932, bei denen die NSDAP die absolute Mehrheit erzielte, die erste nationalsozialistische Alleinregierung auf Landesebene im Deutschen Reich stellte. So etablierte sich Oldenburg nicht nur als Hauptsitz der nationalsozialistischen Ad-

39 Ebd., S. 7.

40 „Kultur gegen Terror. Zur Eröffnung der Gaukulturtag Weser-Ems 1944“, in: *„Oldenburgische Staatszeitung“*, 16. Jg., v. 6. Mai 1944, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv, LMO-A 118.

41 „Kunst zwischen 1933 und 1945“, 19.2. – 4.10.2020, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.

ministration im Nordwesten, es avancierte auch zum Zentrum der regionalen NS-Kunst- und Kulturpolitik. Für diese war die regelmäßige Ausrichtung von propagandistisch inszenierten Kunstausstellungen ein wichtiges Instrument zur Manipulation und Mobilisierung der Bevölkerung. Die Autopsie der Überlieferung zu den Gauausstellungen offenbart allerdings, dass über die Jahre nicht ideologisierende und agitatorische Werke mit NS-Symbolen und Protagonisten, sondern Landschaftsdarstellungen und Portraits dominierten. Dieser Befund spiegelt sich auch in den vom Landesmuseum zwischen 1933 und 1945 angekauften Kunstwerken, die in großen Teilen ein Anknüpfen der Künstlerinnen und Künstler an die Heimatkunstabewegung der Jahrhundertwende verdeutlichen. So transportieren zahlreiche betont naturalistische Landschaftsschilderungen das Gefühl von Heimatverbundenheit und Antimodernismus, ohne dezidiert auf das omniprésente politische System einzugehen. Auch scheinbar harmlose, bieder daherkommende Stilleben, Historien- und Bauernbilder, Familienidyllen und Aktdarstellungen müssen nicht zwingend als affirmative NS-Kunst verstanden werden. Anlass zur Absolution bietet diese Diagnose freilich nicht, bedienten doch die sogenannten Heimatkünstler den Wertekanon der braunen Machthaber. Mit einer thematischen und motivischen Annäherung an die Blut- und Bodenideologie stützten sie das Regime und sicherten sich selbst ihre wirtschaftliche Zukunft.

Die Kataloge der „Großen Gauausstellungen Weser-Ems“ der Jahre 1938, 1941 und 1944 sowie der Katalog der Ausstellung „Niederländische Kunst der Gegenwart“ von 1941 sind in den Digitalen Sammlungen der Landesbibliothek Oldenburg einsehbar:

<https://digital.lb-oldenburg.de/ihd/content/titleinfo/1284911>

<https://digital.lb-oldenburg.de/ihd/content/titleinfo/1284892>

<https://digital.lb-oldenburg.de/ihd/content/titleinfo/1284931>

<https://digital.lb-oldenburg.de/ihd/content/titleinfo/1285010>

Bücherschau

Einzelbesprechungen

Oliver Auge / Nina Gallion / Thomas Steensen (Hgg.): *Fürstliche Witwen und Witwensitze in Schleswig-Holstein*. Husum: Matthiesen 2019, ISBN 978-3-7868-5701-3, 319 S., zahlr. Abb., kart. (= Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 127), 24,- €.

Seit einigen Jahren widmet sich die Forschung verstärkt der Frauen- und Geschlechtergeschichte. Den fürstlichen Witwen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da sich besonders in dieser Rolle für Frauen ein sonst nicht möglicher Gestaltungsspielraum eröffnen konnte, etwa am stärksten als Regentin bei Unmündigkeit des Erben. Für Schleswig-Holstein fehlte es bisher an einem Gesamtüberblick zum Thema (S. 21). Der Band will dem abhelfen und fasst die Ergebnisse einer Tagung im Schloss vor Husum aus dem Jahre 2017 zusammen und ist noch um drei weitere Beiträge ergänzt, die dort nicht vorgestellt wurden. Allerdings nehmen die Einzelbeiträge nicht nur die Personen, sondern gleichgewichtig auch die Residenzorte der Witwen, die so genannten Witwensitze, in den Blick. Nachdem Oliver Auge und Nina Gallion einen Problemaufriss geliefert haben (S. 17-27), befassen sich neun Beiträge unterschiedlicher Autorinnen und Autoren mit den Witwen der verschiedenen fürstlichen Linien und ihren Wohnsitzen. Ein letzter Beitrag zu einer nichtfürstlichen Witwenschaft schließt den Band ab. Melanie Greinert behandelt die beiden Witwen aus der Gottorfer Hauptlinie, die sie jüngst auch im Rahmen ihrer Dissertation über die Gottorfer Fürstinnen behandelt hat (siehe dazu die Rezension von Gerd Steinwascher in diesem Jahrbuch) und deren Witwensitz das Husumer Schloss war. Der Ort der Tagung von 2017 war also passend gewählt! Ergänzend dazu betrachtet Albert Panten deren öffentliches Wirken in direktem Kontakt zu den Untertanen. Beide Frauen zeigen sich hier in einer sehr aktiven gestaltenden Rolle. Jens Martin Neumann analysiert vorrangig kunsthistorisch die Baulichkeiten des Kieler Schlosses, eines Witwensitzes, der für eine fürstliche Witwe erbaut, aber gar nicht dauerhaft bewohnt wurde. Neumann entschlüsselt die symbolischen Aussagen des Baues als Teil der bewussten Witweninszenierung und als Abbild der dynastischen Ordnung schlechthin. Auch bei Antje Wendts Betrachtung des Schlosses Reinbek, das drei Gottorfer Fürstinnen als Leibgedinge zugewiesen war und nur kurzfristigen Aufenthalt und dem Ausbrechen vom Hofzeremoniell diente, stehen die baulichen und gartengestalterischen Entwicklungen im Vordergrund. Einer ganzen Reihe Plöner Herzogswitwen widmet sich Silke Hunzinger – teilweise belasteten zwei gleichzeitig zu versorgende Witwen die Finanzen des kleinen Herzogtums, die in Ahrensböök und Reinfeld unterkamen. Anke Scharenberg betrachtet die Witwen der Eutiner Fürstbischöfe mit ihren Witwensitzen in Mönchneversdorf, Hamburg und Eutin. Vor dem Erwerb des Eutiner Rathauses, das bis 1787 als erster fest zur Verfügung stehender Witwensitz der Linie umgebaut (aber nie genutzt) wurde, hatte es jeweils Einzellösungen der Unterbringung gegeben. Eine Rolle hierbei spielte die Sonderstellung des Territoriums als Bistum, das sich für die Witwen seiner Bischöfe nicht verantwortlich fühlte, so dass private Lösungen gefunden werden mussten. Carsten Porskrog Rasmussens Thema sind fünf Witwen, die auf Alsen lebten oder Besitzrechte wahrnahmen.

Königinwitwe Dorothea lebte erst in Kolding, dann später in Sonderburg und beanspruchte eine mindestens partielle Landeshoheit in ihrem Wittum im Herzogtum Schleswig, was der Autor als Auslöser dafür ansieht, dass künftig nie wieder einer dänischen Königin ein Leibgedinge in den Herzogtümern zugestanden wurde. Rasmussen richtet auch den Blick zurück, wie dänische Königswitwen in der Zeit davor – seit dem 15. Jahrhundert – versorgt wurden; eine interessante Frage, da die dänischen Könige über mehrere Reiche zugleich herrschten und es mehr Spielräume für die Verteilung der Lasten einer Witwenversorgung gab. Die Größe des Leibgedinges von Königinwitwen konnte enorm sein und betrug in einem Fall mehr als das Doppelte der Größe des Gesamtherrschaftsbereichs der eignen Herkunftsfamilie (S. 181, Herzogtum Lauenburg). Die Lage der Sonderburger und Norburger Herzogswitwen war dagegen eine ganz andere, ihr Unterkommen auf Alsen in Gammelgaard und Osterholm entsprach nur bedingt fürstlichen Residenzansprüchen, doch war Osterholm immerhin „das bedeutendste fürstliche Haus im kleinen Herzogtum nach dem Hauptschloss“ (S. 194). Trotz der Kleinheit der Wittümer – oder gerade wegen? – wurde Herrschaft gegenüber den Untertanen der Gebiete bewusst inszeniert. Mit Königin Christine wendet sich Mirja Piorr einer weiteren dänischen Königswitwe zu, die kurz nach 1500 in Odense ihren Sitz nahm. Der Beginn ihrer eigenen Hofhaltung reicht jedoch schon in die Lebzeiten ihres Mannes zurück; sie agierte dort fast ganz unabhängig von ihm. Die Autorin geht insbesondere auf die von der Witwe und ihrem Hof ausgehenden nachweisbaren Wirtschaftsbeziehungen ein, zu welchem Thema sie eine Dissertation bearbeitet. Eine hohe Anzahl an Witwen im Herzogtum Lauenburg untersuchte Franziska Hornmuth. Ihr zeitlicher Horizont geht als einziger – Porskrog Rasmussen ausgenommen – bis in das Spätmittelalter zurück. Ihre auch statistisch ausgerichtete Analyse wirft einen Fokus darauf, dass die Dynastie als Ganzes in der Person des Regenten Verantwortung für die Versorgung aller ihrer Mitglieder übernahm. Bei den Lauenburger Witwen sehen wir auch die Option einer Wiederverheiratung im Ausnahmefall – wie sie auch bei einer jungen Plöner Witwe einmal stattfand – oder die Strategie der bewussten Heirat mit einer Witwe zur Sicherung des Auskommens nachgeborener Söhne. Thematisch etwas aus dem Rahmen fällt schließlich der letzte Beitrag des Bandes von Detlev Kraack über eine wohlhabende Kaufmannswitwe in Flensburg. Die Herausgeber können in der Einleitung auch nur einen sehr allgemeinen Bezug herstellen, indem der Beitrag zeige, „dass Witwenschaft [...] auch nichtadlige Gesellschaftsgruppen wie eben die Kaufleute betraf“ (S. 24f.). Kraack beleuchtet den Anteil der ökonomisch potenten Kaufmannsfrau an zahlreichen Stiftungen und sieht das Kräfteverhältnis schon in ihren beiden Ehen stark zugunsten des weiblichen Parts verschoben. Selbstbewusstes und unabhängiges Auftreten von Oberschichtenfrauen sieht der Autor als offenbar allgemein akzeptiert an, da sich weitere Beispiele ihrer Art vor Ort finden. Für die oldenburgische Geschichte relevante Bezüge ergeben sich nicht nur in dem Beitrag zu den Eutiner Bischofswitwen. 1603 war Graf Anton Günther (S. 93 Fn. 23) anlässlich der Huldigung der Stadt Hamburg für König und Herzog Gast auf Schloss Reinbek – generell ein Treffpunkt für Angehörige verwandter und verschwägerter Fürstenhöfe. Anna von Oldenburg (-Delmenhorst) tritt als Witwe eines Sonderburger Herzogs in Gammelgaard in Erscheinung (S. 189). Den Wohnsitz Schloss Plön teilte die letzte Herzoginwitwe der inzwischen erloschenen Plöner Herzogslinie, Christine Armgard († 1779), mit dem geisteskranken Oldenburger Herzog Peter Friedrich Wilhelm († 1823), vor dessen sexuellen Fantasien sich die weiblichen Schlossbewohner in Acht nehmen mussten (S. 138). Sein Vater Fürstbischof Friedrich August, der erste Oldenburger Herzog, nahm 1763 seine verwaiseten, unmündigen Neffen Peter Friedrich Ludwig und Wilhelm August in Eutin auf (S. 164f.). Als er tot war, erwog seine Witwe durchaus auch eine Umsiedlung nach Oldenburg in die Nähe ihres Neffen Peter Friedrich Ludwig, zu der es aber nicht kam (S. 166). Mit fast durchgängig farbigen Abbildungen, vor allem den Porträts der überwiegenden Mehrzahl der behandelten Frauen, mit Karten, Grundrissen, Tabellen und Stammtafeln sowie Abbildungen aller Witwensitze ist der Band hervorragend ausgestattet und mit einem Orts- und Personenregister am Schluss abgerundet. Verzeichnisse der Quellen und Literatur befinden sich am Ende eines jeden Einzelbeitrags. Die überaus gelungene Gesamtdarstellung macht deutlich, dass die Rolle der Fürstenwitwe kein einheitliches Bild bietet, das man generalisieren könnte. Das Schicksal der

Witwen schwankte zwischen hoher politischer Mitbestimmung und Wohlvermögenheit einer- und Abgeschobensein in ärmlichen Verhältnissen andererseits. Und nicht nur für die Plöner Witwen gilt, wie immer wieder deutlich wurde, dass die Witwenrolle kein „Zustand stiller Abgeschlossenheit und weltabgewandter Einkehr“ (S. 140) war. Mit dem Thema wurde Neuland betreten, das in diesem Band sicher noch nicht erschöpfend ausgeleuchtet werden konnte. Er wird aber mit Sicherheit wichtige Impulse für weitere Forschungsanstrengungen liefern.

Oldenburg

Sven Mahmens

Oliver Auge / Katja Hillebrand (Hgg.): *Klosterbuch Schleswig-Holstein und Hamburg. Klöster, Stifte und Konvente von den Anfängen bis zur Reformation*. Regensburg: Schnell & Steiner 2019, 2 Bde., ISBN 978-3-7954-2896-9, 1599 S., 781 Farb-, 307 s/w-Abb., geb., 120,- €.

Klosterbücher haben seit einigen Jahren Konjunktur. Nach und nach, Bundesland für Bundesland oder Region für Region, erschienen die mit der Bezeichnung „Klosterbücher“ versehenen handbuchartigen Verzeichnisse, die nach einem einheitlichen Schema allerlei grundlegende Informationen zu den jemals in der jeweiligen Region existierenden Klöstern, Stiften und Konventen zusammentragen. Das macht sie zu Grundlagenwerken für die weitere Beschäftigung mit diesen geistlichen Institutionen, zumal auch die noch existenten Archivalien und Realien sowie die bereits erschienene Literatur möglichst vollständig erfasst werden. Seit 2007 dauerte die Arbeit an dem schleswig-holsteinisch-hamburgischen Klosterbuch, das also zwei Bundesländer umfasst. Dabei ist an der Grenze der heutigen Bundesländer nicht Halt gemacht worden, sondern es wurden – weil eigentlich die historischen weltlichen Territorien zugrunde liegen – auch Orte erfasst, die heute zu Dänemark gehören. Zuletzt war über mehrere Jahre hinweg bereits das baldige Erscheinen vom Verlag angekündigt worden – es dauerte dann aber noch bis 2019, bis die zwei voluminösen Bände erscheinen konnten, die zusammen fast 7 kg auf die Waage bringen. Doch was lange währt, wird endlich gut: das Ergebnis, auf hohem wissenschaftlichen Niveau und in attraktiver Ausstattung, lässt sich wirklich sehen! Die Finanzierung und die Koordinierung der Autoren waren sicher nur zwei der vielen Herausforderungen, die bewältigt sein wollten. 64 Autorinnen und Autoren verschiedener Disziplinen mussten unter einen Hut gebracht werden. Nun ist auch der Norden Deutschlands, eine der letzten „weißen Flecken“ auf der Karte der Klosterbücher mit einem beeindruckenden Ergebnis abgedeckt. 59 Klöster, Stifte und Konvente, Domkapitel, Beginenhäuser sowie Konvente von Schwestern vom gemeinsamen Leben zwischen Elbe und Königsau sind erfasst und in Einzelartikeln beschrieben, darunter auch ganz kurzlebige, über die nur wenige Quellen Auskunft geben. Koordiniert und redigiert wurden die Beiträge von Oliver Auge, dem Kieler Lehrstuhlinhaber für Landesgeschichte und seiner Mitarbeiterin Katja Hillebrand, die beide auch als Herausgeber der Bände fungieren. Die einzelnen Beiträge zu den Institutionen gliedern sich, in fünf Kapiteln, in eine Übersicht zur ersten Orientierung – eine Art „Steckbrief“ – mit grundlegenden Informationen etwa zu Lage, Ordenszugehörigkeiten und zum zeitlichen Rahmen der Existenz (Kapitel 1). Dann folgen genauere geschichtliche Exkurse zur Entwicklung im Gesamtverlauf zwischen Gründung und Aufhebung, zur inneren Verfassung, zu Besitzungen, ausgeübter Grundherrschaft und Ökonomie, zum religiösen Leben und zur Schultätigkeit, zum Personal mitsamt Listen der Institutsvorstände (alles in Kapitel 2), danach eine Bestandsaufnahme der Bauten und Sachgüter (Kapitel 3 Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte). Ein eigenes Kapitel gilt den Siegeln (Kapitel 4). Das letzte Kapitel beschreibt die Situation vorhandener Archivalien und Literatur. Sechs einführende Aufsätze gehen dem Lexikonteil voraus und bieten ein facettenreiches Gesamtbild. Ein Überblick zur Klosterhistoriographie und -forschung (S. 21-53, Auge/Hillebrand), einer über die Entwicklung der Klosterlandschaft im Norden (S. 55-71, Auge), ein Essay über die monastische Musikkultur (S. 73-83, Linda M. Koldau) und einer über die bau- und kunstgeschichtliche Entwicklung (S. 85-119, Hillebrand). Die letzten beiden Beiträge widmen sich dem

Ende und dem Nachleben des Stift- und Klosterwesens, deren jahrhundertalte Entwicklung mit der Reformation zumeist abrupt endete; allein vier Klöster blieben als ritterschaftliche Damenstifte in Schleswig-Holstein bestehen (S. 121-141, Auge). Andere Klosterbücher gehen in ihrer Konzeption zeitlich bis zum Ende des Alten Reiches, hiesiges endet mit der Reformation. Informationen zu späteren Zeiten finden sich trotzdem in manchen Fällen in den Artikeln. Das einzige heute bestehende wirkliche Kloster in Nütschau wird übrigens nicht behandelt, da es eine nachreformatorische Neugründung (1951) ist. Knapp unter 30 Seiten fallen auf das Säkularkanonikerstift Eutin (Bd. 1 S. 299-325), das als einziges der Institute einen Bezug zur Oldenburger Geschichte aufweist. Das reiche Kulturerbe der Klöster und anderer religiöser Gemeinschaften aus über 500 Jahren bildet sich in den einzelnen Artikeln in systematischer Aufbereitung ab. Dabei erleichtert die gleichartige Struktur der Beschreibungen zukünftig Vergleiche untereinander. Die Einzelbeiträge referieren nicht allein den aktuellen Forschungsstand, sondern gehen durch im Laufe der interdisziplinären Zusammenarbeit der Bearbeiter gewonnene neue Erkenntnisse vielfach darüber hinaus. Das Werk bietet nicht nur dem Wissenschaftler fundierte und kompakte Information, sondern richtet sich auch an den interessierten Laien, der allgemeinverständliche Auskünfte erhält. Sollte einmal die Bedeutung eines Begriffs nicht klar sein, bietet das Glossar mit Begriffserläuterungen ganz am Ende schnelle Abhilfe. Zahlreiche Karten zur Verteilung der grundherrlichen Besitzungen wurden eigens neu hergestellt (hier sei eine kleine Korrektur angemerkt: Auf der Karte S. 771 ist Kembs falsch lokalisiert). Hervorzuheben ist auch die ausgezeichnete Bebilderung mit mehr als 1000 hochwertigen Fotos, die meisten davon von Katja Hillebrand erstellt. Die Wahl der Abbildungen erfolgte nicht wahllos, sondern beruht auf einem ausgearbeiteten Plan, der etwa vorsieht, jeweils die Siegel, eine wichtige Urkunde, historische Karten oder Pläne sowie Bauten und Ausstattungsgegenstände im Bilde wiederzugeben. Ein Gesamtregister für Orte oder Personen ist dagegen bedauerlicherweise nicht erstellt worden, was die Benutzbarkeit etwas erschwert. Doch wer sich künftig mit geistlichen Einrichtungen in Schleswig-Holstein oder Hamburg beschäftigt, kann an diesem beeindruckenden Grundlagenwerk nicht vorbeigehen, das die Herausgeber selbst nicht zu Unrecht als „umfassendes und schönes Werk“ (Bd. 1 S. 10) bezeichnen. Einzig der hohe Preis wird manche von der Anschaffung für den eigenen Bücherschrank abschrecken.

Oldenburg

Sven Mahmens

Verein der Freunde, Förderer und Ehemaligen des Gymnasium Antonianum e.V. (Hg.): *Festschrift 300 Jahre Gymnasium Antonianum Vechta*. Gesamtedaktion: Inge Wenzel, Vechta: Selbstverlag 2019, ohne ISBN, 399 S., zahlr. Abb., 15,- € (erhältlich im Sekretariat des Gymnasiums).

Durchaus gewichtig (1,5 kg) ist sie geworden, diese Festschrift zum gewichtigen Jubiläum einer zentralen schulischen Einrichtung des Oldenburger Münsterlandes mit heute über 900 Schülerinnen und Schülern. 300 Jahre Gymnasium waren Anlass, nicht bloß eine biedere Schulchronik, sondern im Gegenteil ein buntes und facettenreiches Erinnerungsbuch vorzulegen, eben eine „Festschrift“ für die Schule und für die mit ihr verbundenen Menschen. In ihr stellt sich das GAV einerseits als traditionsbewusste, lebendige und zukunftsorientierte schulische Einrichtung vor, die sich heute als „Europaschule“ bezeichnen und viele zusätzliche schulische und außerschulische Angebote machen kann. Andererseits dokumentieren v.a. viele Beiträge Ehemaliger deren Verbundenheit mit dem GAV. (Schul-)historische Beiträge im engeren Sinn gibt es daher kaum, was angesichts der bisher zu den Jubiläen erschienenen Festschriften durchaus Sinn ergibt. Förmlich ‚versteckt‘ befindet sich allerdings erst ab S. 225 – von 265 Textseiten, der Rest von 399 Seiten ist v.a. Bildern und Namen vorbehalten – ein kurzer Beitrag des Geschichtslehrers Olaf Bröcker zum kuriosesten Thema des Jubiläums: „Oh Schreck, wir sind 5 Jahre jünger!“ Denn wenige Schulen dürften es erleben, dass drei Jubiläen zu einem „falschen“ Datum gefeiert wurden und dann ein Jubiläum, wie es in Vechta für 2014 geplant war,

kurz vor seiner Durchführung verschoben werden musste, ein Schicksal, das die Schule und ihre Förderer aber am Ende sehr gelassen hinnahmen. Denn wahr blieb und bleibt: „Und das Antonianum ist immer noch das älteste Gymnasium des Oldenburger Münsterlandes!“ Der Hintergrund der Verlegung: Im Schularchiv, das seit einigen Jahren in Oldenburg im Landesarchiv sicher bewahrt wird und dort (vom Rez.) erschlossen wurde, liegt auch ein Schriftstück, das seit 1896 als Basis für die Jubiläen 1914, 1964 und 1989 diente. Seine korrekte Lesung aber verweist eindeutig auf „1719“ als Jahr der Erhebung der im 17. Jahrhundert gegründeten Lateinschule zum Gymnasium. Der ehemalige Geschichtslehrer des Antonianum Markus Instinsky konnte 2013, als schon erste Planungen liefen, auch inhaltlich nachweisen, dass „1714“ nicht korrekt sein konnte. Da er dies an anderer Stelle (OV) dargelegt hat, bietet Instinsky unter dem Titel „Das Gymnasium Antonianum Vechta im Jahre 1914“ einen sehr lesenswerten Beitrag über die Schule, die ihr geplantes Jubiläum damals aus viel dramatischeren Gründen, nämlich wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs, am Ende absagen (und auf 1930 verlegen) musste. Was die Ereignisse von 1914 für die Schule und ihre Schüler kurz- und langfristig bedeuteten, präsentiert er sehr anschaulich anhand der Überlieferung im Schularchiv (S. 204-216). Gegliedert ist die Festschrift in acht größere Abschnitte: Nach dem Vorwort der aktuellen Schulleiterin und diversen Grußworten folgt als dritter Abschnitt eine Selbstdarstellung der Schule in kurzen Beiträgen (1-3 Seiten) der Schulleiterin, diverser Fachleiter/innen, Arbeitsgemeinschaften, Partnerschulen und Gremien. Vollständigkeit wurde hier nicht angestrebt, da z.B. die Naturwissenschaften ganz außen vor blieben, dafür einige Kooperationsprojekte vorgestellt werden (S. 25-97). Nicht weniger als 35 (Kurz-)Beiträge spiegeln schulisches Leben der letzten sieben Jahrzehnte in den Erinnerungen ehemaliger Schülerinnen und Schüler, Schulgeschichte der etwas anderen Art, ein wenig impressionistisch, oft anekdotisch, gelegentlich auch zum Schmunzeln einladend. Auf eine z.B. chronologische Anordnung (nach Abiturjahrgängen) wurde verzichtet. Eröffnet wird hier der Reigen von mehreren Beiträgen des Abiturjahrgangs 1964, als die Schule ihr 250-jähriges Jubiläum feierte, das GAV erstmals Mädchen aufnahm – und das deutsche Bildungswesen allmählich in einen seiner größten Umbrüche („Bildungsexplosion“) geriet. Der letzte Beitrag dieses Abschnitts, eine schöne kleine biographische Studie von Hermann Rasche über den Dichter Rolf Brinkmann, fällt hier fast ein wenig aus dem Rahmen (S. 99-201). Im Abschnitt V („Schulgeschichte“) befinden sich nicht nur die anfangs erwähnten Beiträge, sondern z.B. auch Erinnerungen der Schulleiter Zapfe (1981-2008) und Rörsch (2008-2016) und der Schulleiterin Wenzel (seit 2016). Rörsch spricht u.a. die vorteilhaften Aspekte des Umzugs des Schularchivs an, der der Schule anfangs alles andere als leichtfiel. „Das Antonianum im Jubiläumsjahr“ (VI) bietet vor allem aktuelle Gruppen-Fotografien, Abschnitt VII die Namen der Abiturienten von 1928 bis 2019 und der Lehrer/innen seit 1945. Die Festschrift endet mit dem Verzeichnis der Festschriftautor/inn/en (VIII), das nicht weniger als 78 Personen aufweist, leider ohne nähere persönlichen Angaben. Abschließend sei angemerkt, dass eine allerletzte Durchsicht vor dem Imprimatur vielleicht noch eine ganze Reihe ungewollter Beiträge des Druckfehlerteufels gelöscht hätte.

Oldenburg

Wolfgang Henninger

Gunilla B u d d e (Hg.): *Feldpost für Elsbeth. Eine Familie im Ersten Weltkrieg*. Göttingen: Wallstein 2019, ISBN 978-3-8353-3526-4, 576 S., zahlr. Abb., geb., 24,90 €.

„Morgen mehr“, so lauten die im Sommer 1915 aus Polen an seine Familie in Herford geschriebenen Zeilen von Ernst Budde. Es sind die letzten überlieferten Worte, bevor einige Tage später die Nachricht vom Tod des ältesten Sohnes die Eltern und den jüngeren Bruder Gerhard ereilt. Die Historikerin Gunilla Budde hat die Geschichte der ostwestfälischen Arztfamilie (und zugleich ihrer eigenen Familie) in dem Buch „Feldpost für Elsbeth. Eine Familie im Ersten Weltkrieg“ verarbeitet. Sie konnte dabei auf eine Überlieferung von ca. 550 Briefen zurückgreifen,

die zwischen der Mutter Elsbeth und den beiden an der Front stehenden Söhnen Ernst und Georg ausgetauscht wurden und die jahrelang unentdeckt im Familienbesitz lagerten. Für die Publikation wurden überdies auch Briefe von Verwandten, die ebenfalls zum Familienverband gerechnet werden, und nahestehender Personen verwendet. Die Autorin beginnt ihre Ausführungen mit einer Einführung zum weiteren und engeren historischen Kontext, in welchem die Familie Budde bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges agierte. Der anschließende Hauptteil des Buches besteht aus zwei Abschnitten: Im ersten (S. 29-235) geht es um die Korrespondenz zwischen der Mutter Elsbeth und dem Sohn Ernst, der gleich bei Ausbruch des Krieges als Freiwilliger Fahnenjunker zur Ausbildung nach Lüneburg kommt und nach kurzer Zeit über Belgien nach Frankreich in das Kriegsgeschehen gelangt. Bereits nach wenigen Monaten geht es für ihn weiter an die Front nach Polen, wo er bis zu seinem Tod bleiben sollte. Der zweite Teil (S. 237-561) befasst sich mit dem jüngeren Sohn Gerhard (dem Großvater der Autorin), der nur wenige Monate nach dem Tod seines Bruders ebenfalls als Freiwilliger in den Kriegsdienst tritt. Seine Ausbildung führt ihn zunächst nach Oldenburg, Munster und Döberitz, bevor er im Spätherbst 1916 schließlich auch an die Front in Osteuropa verlegt wird. Schon bald erhält er das Eisener Kreuz, das jedoch mit einem bitteren Beigeschmack versehen ist: eine schwere Verwundung, erlitten durch einen Gesichtsschuss. Die Verletzung ist so schwer, dass er zur Behandlung in ein Lazarett nach Hannover kommt. Es dauert fast ein halbes Jahr, begleitet von Besuchen der Verwandtschaft, bis er wieder in das Kriegsgeschehen zurückkehren muss. Im Herbst 1917, zurück in Oldenburg, besucht er trotz seiner Zugehörigkeit zum Militär mit Hinblick auf die Nachkriegszeit die Schule. Bis Kriegsende wird Gerhard nicht wieder an die Front abkommandiert werden. Das Buch endet mit einem Ausblick auf den weiteren Lebensweg von Gerhard und Elsbeth Budde. Die Briefe zeigen ein breites Panorama an Emotionen, die sich aus den persönlichen Umständen an der Front und daheim, an Erfolgen und Misserfolgen, an der politischen Situation und an den alltäglichen Banalitäten entzünden; alles in allem eine „bizarre Mischung aus Profanem und Tragischem“ (S. 550). Die Briefe zeichnen das Bild einer „typischen“ bürgerlichen Familie im Kaiserreich, die durch den Ersten Weltkrieg persönlich aber auch globalpolitisch wie nie zuvor herausgefordert worden ist. Der Großteil des Buches besteht aus den für sich sprechenden Briefen, begleitet nur von kurzen Einordnungen und ergänzenden Kommentierungen. Das ist eine gute Entscheidung, denn es lässt die Leserschaft beinahe ungefiltert in die Lebenswelt der Familie Budde eintauchen. Trotzdem sind die ergänzenden Texte hilfreich; dem Rezensenten ist es nicht nur einmal aufgefallen, dass beim Lesen aufkommende Fragen direkt im Anschluss durch eine kurze Erklärung beantwortet wurden. Für die historische Einbettung selbst von Details hat Gunilla Budde akribisch recherchiert und neben dem Stadtarchiv in Herford auch weitere Archive im ganzen Land konsultiert. Man muss sicher nicht jeder Interpretation der Autorin zwingend folgen, was dem Lesevergnügen im Gesamten aber keinen Abbruch tut. Die beinahe sämtlichen Briefe aus der Zeit des Ersten Weltkrieges enthaltende Korrespondenz zwischen Elsbeth Budde und ihren beiden Söhnen ist in dieser Form eine außergewöhnliche und wertvolle Quelle für die Geschichtswissenschaft. Es ist aber darüber hinaus eine lesenswerte und berührende Lektüre, nicht nur für Historiker.

Oldenburg

Helmut Henschel

Jörg Deuter: *Zweimal Prager Frühling [1912 + 1968]. Über eine Ausstellung, die nicht sein durfte, und über Bohumil Kubišta und die Maler der „Brücke“*. Buchholz: Verlag Uwe Laugwitz 2019, ISBN 978-3-933077-60-8, 140 S., 38 Abb., 13,- €.

Mitte August 1968 reiste der Hamburger Museumsdirektor Prof. Dr. Gerhard Wietek mit gemalten Postkarten der „Brücke“-Künstler im Koffer mit dem Auto nach Prag. Er hatte 1967 eine Vereinbarung getroffen, die Postkarten dort auszustellen. Die Ausstellung wurde am 18.8. eröffnet; am nächsten Tag reiste Wietek zurück; in der Nacht hörte er vom Überfall der Truppen

einiger Warschauer Pakt-Mächte auf die CSSR. Was er in den folgenden Wochen nicht in Erfahrung bringen konnte, war das Ergehen dieser Ausstellung von kunsthistorisch unschätzbarem Wert. Tatsächlich wurde sie nur wenige Tage nach dem Überfall abgenommen und verschwand, bis gegen Ende des Jahres plötzlich jemand vor der Wohnungstür Wieteks in Hamburg stand und die Postkarten zurückgab. Wietek hatte nie erfahren, wer der Bote war, der sich Josef nannte und den weiten Weg von Prag nach Hamburg auf sich genommen hatte. Diese spannende Geschichte hatte Gerhard Wietek (1923–2012) dem jungen Kunsthistoriker Jörg Deuter 2011 erzählt. Dieser sah sich verpflichtet, sie der Nachwelt zu überliefern, nicht zuletzt, weil in der Geschichte neben dem Abenteuerlichen auch eine bedeutsame kunsthistorische Essenz steckt, die Jörg Deuter als „ersten Prager Frühling“ bezeichnet. Im Frühjahr 1911 hatte es schon einmal eine „Brücke“-Ausstellung zusammen mit tschechischen Künstlern in Prag gegeben, die auf einen engeren Kontakt zwischen beiden Künstlergruppen schließen lässt. Verbindende Persönlichkeit war der Prager Maler Bohumil Kubista (1884–1918). Er malte 1911 eine Postkarte „Dame mit Hut“, und drei Freunde unterzeichneten sie mit ihm – Ernst Ludwig Kirchner, Maschka, die Ehefrau von Otto Mueller, und der Maler Willi Nowak. Adressat war Erich Heckel. Gerhard Wietek erwarb diese Postkarte für das Altonaer Museum aus Heckels Besitz. Dieses kleine Ereignis war wie ein Steinwurf ins Wasser, und wie die Wellen in alle Richtungen verlaufen, untersucht Jörg Deuter von Kubista ausgehend alle Verbindungen dieses Künstlers nach Paris und Berlin mit dem Ziel, die besondere Rolle der Prager Expressionisten gegenüber dem Kubisten Picasso und den „Brücke-Malern“ herauszustellen und zugleich deren Interesse an der Kunst der Prager Kollegen zu dokumentieren. Kubista hat an mehreren Ausstellungen der deutschen Expressionisten teilgenommen, er war zuvor in Paris gewesen und hatte auch miterlebt, wie der Prager Sammler Vincenc Kramár wichtige Werke Picassos erworben hatte, was vermutlich den böhmischen Expressionisten zu einem kubistischen Anstoß verholfen hatte. Jörg Deuter sind diese Verbindungen wichtig als Beleg, wie sehr die Künstler inmitten aufgeheizter nationaler Stimmungen schon 1911 international offen waren. Die Entdeckung, dass in Kubistas geometrischer Grundordnung seiner Bilder Elemente von Einsteins Relativitätstheorie zu vermuten sind, die dem böhmischen Maler über französische Freunde Einsteins vermittelt worden waren, könnte Folgerungen haben, denn jüngere tschechische Künstler wie Milan Grygar, Stanislav Kolibal und der Slowake Rudolf Sikora haben auch mit Geometrie und Zeit in ihren Werken gearbeitet und fanden international Resonanz – auch in Oldenburg. Gerhard Wieteks Postkarten-Ausstellung erschien angesichts unerwarteter sowjetischer Panzer riskant, die Vorgeschichte und kunsthistorischen Hintergründe werden von Jörg Deuter umfassend und fachkundig dargestellt.

Oldenburg

Jürgen Weichardt

Sebastian Dohe: *Der Briefwechsel von J. H. W. Tischbein und Herzog Peter Friedrich Ludwig nach den Oldenburger Quellen 1801–1824*. Oldenburg: Isensee 2018, ISBN 978-3-7308-1425-3, 144 S., zahlr. Abb., brosch. (= Oldenburger Studien, Bd. 86), 16,- €.

Dr. Sebastian Dohe ist ein ausgewiesener Kenner der Oldenburger Gemäldegalerie, deren Bestand auf Herzog Peter Friedrich Ludwig und dessen Eutiner Galerieinspektor J. H. W. Tischbein zurückgeht. Dohe hat nun eine kommentierte Edition des Briefwechsels zwischen J. H. W. Tischbein und Herzog Peter Friedrich Ludwig vorgelegt. In der Einführung schildert er knapp den historischen Kontext der Briefe und ihrer Verfasser und setzt sich mit der bis dahin einzigen Briefedition zu Tischbein von Friedrich Kurt von Alten von 1872 kritisch auseinander. Der Oldenburger Quellenbestand im Landesarchiv Niedersachsen – Abteilung Oldenburg, und im Landesmuseum für Kunst und Kultur in Oldenburg wird zusammenfassend vorgestellt, insgesamt sind es 52 Aktenstücke. Es folgt die minutiöse Transkription der in Oldenburg überlieferten Briefe und Briefentwürfe in der Abfolge von Originaltext, Bibliographie und Kommen-

tar. Die sehr sorgfältigen Transkripte folgen der Originalsprache mit allen ihren Besonderheiten und Fehlern. Im Anhang finden sich das Verzeichnis der Quellen mit ihrem Standort und der Konkordanz der beiden Editionen sowie ein Literaturverzeichnis und ein Index der vorkommenden Personen. Die vorliegende Edition erlaubt neue Einblicke in das künstlerische Selbstverständnis von Tischbein und in den Hintergrund seiner Werke, insbesondere in sein Schaffen für die Ausstattung des Oldenburger Schlosses, aber auch anderer Werke aus der zweiten Lebenshälfte Tischbeins. Seine Lebensverhältnisse werden sichtbar, bisweilen auch seine finanzielle Lage. Die künstlerischen Absichten Tischbeins, aber auch sein Bemühen um weitere Aufträge treten zu Tage, ebenso auch Tischbeins Bewertung des herzoglichen Einflusses auf ihn. Bei all dem wird die künstlerische und persönliche Entwicklung Tischbeins über die rund 20 Jahre der Verbindung mit seinem Landesherrn deutlich. Dagegen bleibt Herzog Peter Friedrich Ludwig mit seinem sehr viel geringeren Briefumfang vergleichsweise blass. Seine Rolle beschränkt sich im Wesentlichen auf die Auftragserteilung, das Einbringen der Gemälde in die Räume des Oldenburger Schlosses und auf die stets wohlwollende Anerkennung für „seinen“ Künstler. Der Briefstil der beiden miteinander entspricht den zeitgemäßen Regeln erlesener Höflichkeit und ist bisweilen sogar herzlich. Immer wieder setzt sich Dohe mit der Briefedition v. Altens auseinander, gerade die Konkordanz im Anhang erweist sich dabei als sehr hilfreich. Besonders hervorzuheben ist die umsichtige Auswahl der beigefügten Abbildungen, die sowohl dem Laien wie dem Fachmann das Verständnis der Texte und der Kommentare sehr erleichtert. Auch der gründliche Vergleich von Briefentwurf und Brief, wo immer möglich, wirkt erhellend für das Verständnis des Lesers. Die knappen Kommentare Dohes beleuchten bedeutsame Passagen in den Texten, ohne den Leser zu bevormunden. Der Verfasser wird von seiner kunsthistorischen Perspektive getragen. Das ermöglicht vielfältige Einordnungen der Werke Tischbeins in die Welt der zeitgenössischen und vorangegangenen bildenden Kunst. Die historischen Zusammenhänge bleiben dahinter etwas zurück. Eine Zeittafel der wesentlichen Begebenheiten im Leben Tischbeins und des Herzogs, evtl. sogar eine knappe Lebensskizze des Künstlers würden diese Lücke schließen. Der Schreibstil Dohes ist angenehm lesbar. Insgesamt ist diese Edition ein bedeutsamer und verdienstvoller Baustein für das künstlerische Verständnis von J. H. W. Tischbein, das damit eine solide Basis erhält, welche die klar herausgearbeiteten Mängel der Edition v. Altens überwindet, ohne deren Verdienste zu schmälern. Damit ist auch der Oldenburger Aktenbestand des Briefwechsels gründlich und plausibel aufgearbeitet. Der kunsthistorische Fachmann wird diese Edition mit großem Nutzen zur Hand nehmen, der interessierte Laie findet darin eine anregende Einführung sowohl in die zeitgenössische Malerei im Nordwesten Deutschlands als auch in die Lebensverhältnisse Tischbeins.

Oldenburg

Bernd Müller

Alfred Fleißner: *Die Volkskrankheit. Tuberkulosebekämpfung in der NS- und in der Besatzungszeit im Bezirk Oldenburg-Bremen*. Bielefeld: transcript 2017, ISBN 978-3-8376-4062-5, 178 S., kart. (= Histoire, Bd. 123), 29,99 €.

Bei dem Begriff „Volkskrankheit“ dürfte die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung heutzutage wohl eher an „Rückenleiden“ oder „Depressionen“ denken. Dass die Tuberkulose ebenfalls so bezeichnet wurde – beziehungsweise eine solche bis in die 1950er Jahre hinein war, ist demgegenüber eher in Vergessenheit geraten. Unter dem Eindruck von Covid-19 haben Seuchen und deren historische Rolle Konjunktur. Dennoch gehört die Tuberkulose nach wie vor zu den verbreitetsten Todesursachen und Infektionskrankheiten in weiten Teilen der Welt, während die Erinnerung an Röntgenreihenuntersuchungen, welche auch in Deutschland noch bis in die 1980er Jahre hinein durchgeführt wurden, immer mehr verblasst. Der selbstständige Historiker und Politologe Alfred Fleißner hat bereits eine ganze Reihe von Untersuchungen überwiegend zur Medizin im Nationalsozialismus publiziert. Die vorliegende, mit Mitteln des Forschungs-

netzwerkes Alterssicherung der Deutschen Rentenversicherung geförderte Studie vertieft und erweitert diesen Schwerpunkt in regionaler Perspektive. Im Bewusstsein, dass das Jahr 1945 keine eindeutige Zäsur bei der Betreuung und Pflege von Erkrankten und bei Krankheitsbekämpfungsmaßnahmen war, nimmt Fleßner das Vorgehen gegen die Tuberkulose in der NS- und anschließenden Besatzungszeit im Bezirk Oldenburg Bremen in den Blick. Konkret konzentriert sich der Autor auf sechs Tuberkuloseheilstätten und -krankenhäuser, die von der Landesversicherungsanstalt (LVA) Oldenburg-Bremen zwischen 1939/1944 und 1955 unterhalten wurden. Diese Einrichtungen in Wildeshausen, Sannum, Bad Essen, Bredbeck bei Osterholz-Scharmbeck, Kloster Blankenburg sowie Huntlosen-Hosüne lagen alle in den ländlich strukturierten Gebieten des LVA-Bezirks. Ergänzend wurde wegen ihrer historischen Bedeutung als siebte Einrichtung eine Krankenhausanlage in Hahn-Lehmden in die Untersuchung einbezogen (S. 21-22). Die Ausgangspunkte für die Arbeit waren zum einen ein Aktenfund in den Räumlichkeiten der LVA Oldenburg-Bremen und zum anderen Hinweise darauf, dass in deren Einrichtungen während der Zeit des Nationalsozialismus Krankenmorde durchgeführt worden sein könnten (S. 19-20). Die 2012 entdeckten Verwaltungs- und Patientenunterlagen von 1933 bis 1971, die Tuberkulosebehandlungen in den Heilstätten und Krankenhäusern der LVA dokumentieren, bilden einen Teil des ausgewerteten Quellenmaterials. Es wurde durch weitere Bestände aus dem Niedersächsischen Landesarchiv – Abteilung Oldenburg und dem Bundesarchiv in Berlin sowie Zeitzeugenaussagen ergänzt. Die Auswertung des umfangreichen Quellenmaterials stieß jedoch immer wieder an Grenzen. Im Zuge der Untersuchung zeigte sich der Fund von 2012 als sehr lückenhaft, unvollständig und hinsichtlich der angewandten quantitativen Analysen als nicht „ausreichend verwertbar“ (S. 22, S. 59-64). Diese grundlegenden Probleme werden deutlich benannt und darauf hingewiesen, dass es weitere Auswertungsmöglichkeiten gäbe, die aber bedauerlicherweise im Rahmen der Studie nicht realisiert werden konnten (S. 64). Als Leser bleibt man daher mit dem Eindruck zurück, dass der Hauptquellenbestand, an den offenbar hohe Erwartungen hinsichtlich der Beantwortung der fokussierten Forschungsfragen geknüpft waren, für diese Absicht nur bedingt geeignet war. Einführend geht Fleßner auf die Erkrankung Tuberkulose sowie deren Vorkommen ein und gibt eine präzise Übersicht zu den gängigen Behandlungsmethoden sowie der staatlichen Organisation beim Vorgehen gegen diese Krankheit in dem Untersuchungszeitraum. Neben der Beschreibung der herangezogenen Quellen und deren kritischer Einbettung wäre eine Bemerkung über den recht guten Forschungsstand zur Tuberkulose und deren Bekämpfung hilfreich gewesen. Im zweiten Kapitel werden gesundheitsstatistische Daten ausgewertet. Vorbildlich werden dabei die Schwächen und Problematiken zeitgenössischer Statistiken und deren Erhebung diskutiert sowie die beobachtete „Diskrepanz zwischen Tuberkulose-Mortalität und Tuberkulose-Morbidität“ kritisch eingeordnet. Der Hauptteil (Kapitel 3) ist der Organisation der stationären Unterbringung und Versorgung Tuberkulosekranker gewidmet. Die Heilverfahren sowie das Vorgehen bei der Asylierung und Zwangsassylierung werden dargestellt. Kriegsbedingt erfolgte eine Einengung der Kriterien für eine Heilbehandlung, so dass im Wesentlichen nur noch diejenigen für eine solche in Frage kamen, bei denen eine Wiederherstellung der Arbeitskraft sowie eine gute Prognose in Aussicht standen. Präventive Behandlungen oder diejenigen von Kindern, Frauen und Schwerkranken wurden hingegen kaum noch durchgeführt. Ebenso zeigte sich eine Ausdifferenzierung der Asylierungsfälle, indem Schwerkranke in Allgemeinkrankenhäuser abgeschoben wurden. Im Falle von angeordneten Zwangsassylierungen nutzte die LVA Oldenburg-Bremen auswärtige Anstalten (S. 125). Beachtung verdient das Teilkapitel über den Ausschluss tuberkulosekranker Zwangsarbeiter, die man ohne ausreichende medizinische Versorgung ließ und die daher erst nach 1945 in zwei der untersuchten Einrichtungen betreut wurden. In Kapitel 4 wird der Krankenversorgung in der Einrichtung Huntlosen nachgegangen. Die Einrichtung diente erst nach Mai 1945 als Tuberkulosekrankenhaus. Patiententötungen in der Zeit bis Ende April 1945 konnten jedoch nicht belegt werden. Im Fazit resümiert Fleßner, dass der Krieg zu einem Mangel an Behandlungskapazitäten für Tuberkulosekranke geführt habe. Die Krankenversorgung richtete sich demnach an den Erfordernissen der Kriegswirtschaft aus, so dass schwerere Erkrankungen nicht mehr behandelt wurden und infolgedessen

die Sterblichkeit anstieg. Das im Nationalsozialismus herausgebildete System der Differenzierung blieb mit struktureller Kontinuität bis in die Besatzungszeit hinein bestehen. Allerdings wurde dann die Versorgung für ehemalige Zwangsarbeiter und Displaced Persons durchgesetzt. Die Ärzte in den Heilstätten „agierten als Teil eines gut organisierten Systems“, wobei sie „nicht mit unmittelbar drängenden Entscheidungszwängen konfrontiert“ gewesen seien (S. 160). Eine systematische Mangelversorgung, mit Ausnahme von tuberkulosekranken Ausländern, konnte Fleßner nicht feststellen. Ebenso wenig zielte die Asylierung von Betroffenen, nach den vorliegenden Befunden, auf die Tötung von Patienten ab. Etwas missverständlich wirkt streng genommen der Hinweis auf dem Klappentext, wonach der Alltag von Tuberkulosekranken im NS durch „staatliche Überwachung und Zwangsmaßnahmen bis hin zu Krankenmordaktionen bestimmt“ gewesen sei. Denn eines der zentralen Ergebnisse der Arbeit ist, dass sich der Verdacht, dass in den Einrichtungen der LVA Oldenburg-Bremen, konkret im ehemaligen Kloster Blankenburg, Patientenmorde während der NS-Zeit stattgefunden haben, ausgehend vom hier ausgewerteten Quellenmaterial nicht bestätigen lässt (S. 26). Allerdings sei nach Fleßner die Nichtversorgung besonders der ausländischen Zwangsarbeiter durchaus als Krankenmord zu verstehen. So kommt der Autor zu dem ambivalenten Schluss, dass die meisten deutschen Tuberkulosekranken stigmatisiert, staatlich kontrolliert und harten Repressionen ausgesetzt waren und dass infolge des „Systems der Ausdifferenzierung“ Betroffene „Opfer eines Verdrängungsprozesses“ wurden, der zwar nicht mit Krankenmordaktionen gleichzusetzen sei, aber eine soziale Ausgrenzung und Benachteiligung mit fatalen Folgen bedeutet habe (S. 161-162). Damit entlarvt diese wichtige lokale Studie dennoch die Unbarmherzigkeit und Radikalität des NS-Systems gegenüber Kranken, indem der Ausschluss aus der Heilstättenbehandlung vielfach den Tod bedeutete, weil die ärztliche Grundversorgung nicht ausreichte und langfristige Pflege und Behandlung verweigert wurden.

Stuttgart

Marion Baschin

Karin Förster: *Das reformatorische Täufertum in Oldenburg und Umgebung (1535-1540). Unter der besonderen Berücksichtigung des Täufertheologen David Joris*. Berlin: LIT 2019, ISBN 978-3-643-14231-3, 259 S., brosch., 39,90 €.

Die „Manier der Wiedertäufer“ sei als die „seligste in der ganzen Welt“ zu preisen, „wofern dieselben guten Leut mit andern falschen und der allgemeinen christlichen Kirchen widerwärtigen ketzerischen Meinung nicht wären verwickelt und vertieft“. Diese Einschätzung des Simplicius Simplificissimus in Grimmelshausens berühmten Roman aus dem Jahre 1668 (Buch 5 Kap. 19) bringt pointiert die ambivalente Faszination zum Ausdruck, welche damals wie heute die Wahrnehmung der Täufer charakterisiert. Sie prägt folglich auch das vorliegende Werk nicht unmaßgeblich. Bei der von Karin Förster veröffentlichten Studie handelt es sich um die Dissertationsschrift der Verfasserin. Das Buch ist Frucht eines „Seniorenstudiums“ nach einer Laufbahn als Lehrerin für Evangelischen Religionsunterricht, Deutsch und Kunst, einer Familienphase und offenbar weiteren beruflichen Tätigkeiten. Die Zielsetzung des Werkes ist nicht ganz einfach zu greifen. Im Sinne der Neueren Kulturgeschichte wird beabsichtigt, „die täuferische Bewegung [...] als Kommunikationsprozess“ darzustellen, was am Beispiel des Täufertheologen David Joris und dessen Beziehungen zu Täufern in Oldenburg sowie deren Verbindungen zu verschiedenen Regionen, insbesondere Ostfriesland, den Niederlanden und Münster geschehen soll (S. 5). Weitere Einzelfragen werden mit dieser intendierten Kommunikations- und Netzwerkanalyse verknüpft, etwa zur Bedeutung des untergegangenen Täuferreichs von Münster für die betrachteten Ereignisse, zur Rolle der frühneuzeitlichen Historiografie für die Perception der Täufer, zur theologischen Positionierung von David Joris oder zur Rolle weiterer Täufertheologen. Das Untersuchungsziel oszilliert folglich zwischen einem landesgeschichtlichen Interesse, die Rolle der Täufer innerhalb der Grafschaft Oldenburg darzustellen, der Ab-

sicht, eine Biografie des Täufertheologen David Joris zu verfassen sowie dem Willen, ein umfassendes Bild der Täuferbewegung während der Jahre 1535 bis 1540 – also sozusagen ‚nach Münster‘ – zu skizzieren. In diesem weitgreifenden Fragehorizont liegt gleichermaßen die Stärke wie die Schwäche der vorliegenden Studie. Einerseits ist Försters Ansatz plausibel, das Untersuchungsthema als großen Konnex aufzufassen und einzelne Entwicklungen oder Personen nicht isoliert zu betrachten. Andererseits verhindert dies einen erkennbaren Fokus sowie eine klare Struktur des Werkes und trägt massiv dazu bei, die Lektüre des Buches zu erschweren. Während das Inhaltsverzeichnis neun Kapitel auflistet, wird innerhalb der Einleitung eine Dreiteilung der Untersuchung aufgeführt (S. 6-7). Der erste Teil (Kap. 1-4, S. 9-91) dient der Kontextualisierung: Kapitel 1 legt dar, wie der lutherische Kirchenhistoriograf Hermann Hamelmann (1525-1595) in tendenziöser Weise die Täufer in Oldenburg diffamiert habe – mit Folgen bis in die Gegenwart. Die anschließenden Kapitel schildern die Reformation in Oldenburg und innerhalb des regierenden Grafenhauses sowie die Entwicklung der Täuferbewegung dort und in anderen Regionen. Eine zeitweise chronologische Gliederung überschneidet sich mit zahlreichen biografischen Exkursen (etwa S. 9ff., 52ff., 68ff.) und Sprüngen zwischen den verschiedenen Regionen und Themenkreisen. Dabei räumt die Verfasserin ein, dass gerade für Oldenburg die Quellenlage sehr dünn ist und „aufgrund mangelnder Spuren“ (S. 51) vieles Spekulation bleiben muss. Die Quellenproblematik drückt auch dem Hauptteil der Untersuchung (Kap. 5-7) ihren Stempel auf. Karin Förster untersucht hier im Wesentlichen die Schriften – oftmals Briefe – des David Joris und geht dessen Reisen zwecks Religionsgesprächen mit anderen Täufertheologen im Untersuchungszeitraum nach. Hierbei stellt sich „das Problem der Identifizierung und Beurteilung“ (S. 106) von Joris' Schriften, die aufgrund drohender Verfolgung für den Verfasser und den Drucker oftmals anonym erscheinen mussten und sich deshalb kaum authentifizieren lassen. Eine große Stärke des Buches liegt darin, dass die Verfasserin die Originalquellen in zahlreichen Archiven und Bibliotheken konsultiert hat und auf dieser profunden Grundlage eng am Text, unter Einbezug der Forschungsliteratur, das vorhandene Textkorpus plausibel ausdeutet. Hierdurch entsteht ein plastisches Bild von Joris' Denken und Handeln, seiner unermüdlichen Kommunikationsbereitschaft in Form zahlloser Briefe und Reisen sowie von der nach dem Untergang des Münsteraner Reiches gespaltenen Täuferbewegung. Im letzten Teil der Untersuchung (Kap. 8) werden vor allem anhand der Schrift „Vant Gelooff“ Joris theologische und ekklesiologische Annahmen dargelegt, wobei bereits im Hauptteil immer wieder dessen Lehren behandelt wurden. Der Verfasserin gelingt es insgesamt, einen interessanten Einblick in Joris' Theologie zu vermitteln, wobei Denken und Handeln des Theologen eng miteinander verbunden waren. Als „überzeugter Verfechter der Gewaltlosigkeit“ (S. 146) trat er dem „revolutionär-apokalyptischen Konzept“ des Heinrich Krechting in Oldenburg entgegen, „eine Stadt wie Amsterdam zu einem zweiten Münster werden zu lassen“ (S. 141). An seinem Beispiel und dem seiner Kontrahenten innerhalb der Täuferbewegung illustriert Förster die Vieltätigkeit dieser heterogenen Glaubensbewegung und weist nach, dass deren Anhänger und Vertreter mitnichten in Gänze als apokalyptische Schwärmer abzutun sind. Die Kehrseite dieses Narrativs liegt in der apologetischen Tendenz, Joris in geradezu befremdlicher Weise zu überhöhen, ihn unkritisch als Projektionsfläche gegenwärtiger theologischer Fragestellungen zu vereinnahmen oder sich sogar mit ihm zu identifizieren: „Man kann durch David Joris die Stimme eines frühneuzeitlich-täuferischen ‚Ökumenikers‘ vernehmen“ (S. 231), oder: „Der Wagemut von David Joris, den er für das reformatorische Täufertum in Oldenburg in Gang gesetzt hat, war für meine Forschungsarbeit beispielhaft und beeindruckend“ (Vorwort). Dies erweckt beim Lesen ein gewisses Misstrauen, ob nicht Aspekte von Joris' Leben und Wirken eher ausgeblendet wurden, die nicht in dieses Bild passen, beispielsweise seine Lehren und Taten als Polygamist. Alles in allem legt Karin Förster ein lesenswertes Buch über die Täufer in den Jahren nach Münster vor, mit geografischem Schwerpunkt auf Oldenburg und einem Akzent auf der Person des David Joris. Ein strikterer Bezug – etwa auf Oldenburg oder auf Joris –, von welchem dann konsequent die sonstigen Verbindungen und Verweise abgeleitet würden, hätte der Monografie gutgetan. Gleichwohl lässt die Verfasserin aus den Quellen ein Panorama der Täuferbewegung in einer bewegten Zeit aufsteigen, das sich zu betrachten lohnt.

Melanie Greinert: *Zwischen Unterordnung und Selbstbehauptung. Handlungsspielräume Gottorfer Fürstinnen (1564–1721)*. Kiel/Hamburg: Wachholtz Murmann Publishers 2018, ISBN 978-3-529-03601-9, 448 S., geb. (= Kieler Schriften zur Regionalgeschichte, Bd. 1), 39,90 €.

Die Bedeutung fürstlicher Ehefrauen, auch wenn sie nicht selbst Regentinnen waren oder als Witwen bzw. in Vormundschaftsregierungen Einfluss ausübten wie Maria Theresia oder Katharina II. von Russland, ist zweifellos ein Manko der historischen Forschung. Für fünf Fürstinnen, die zwischen 1543 und 1708 lebten und in das Haus Holstein-Gottorf einheirateten, wird in der Kieler Dissertation, die Oliver Auge und Olaf Mörke betreuten, Abhilfe geschaffen: Christine aus dem hessischen Landgrafenhaus, Augusta aus dem dänischen Königshaus, Maria Elisabeth, eine Wettinerin, Frederike Amalia aus dem dänischen Königshaus und Hedwig Sophie, eine Wittelsbacherin. Sie heirateten in ein Fürstengeschlecht, das – als Nebenlinie des dänischen Königshauses in Schleswig und Holstein begütert – zwar kein großes Territorium vorweisen konnte, aber politisch insbesondere dann im 18. Jahrhundert zu den bedeutendsten Herzogshäusern Nordeuropas zu zählen ist. Es verwundert bei der Fragestellung nicht, dass für die Autorin ein Politikbegriff zählt, der einer kulturgeschichtlichen Dimension unterworfen ist. Für die Frage, wie Fürstinnen Einfluss ausüben konnten, ist die Frage nach Spielräumen entscheidend. Entsprechende methodologische Vorüberlegungen befinden sich im einleitenden Kapitel. Spielräume werden hier nicht nur als physische Räume verstanden: „Sie sind kulturell und sozial konstituierte und historisch wandelbare Phänomene und konstruierte Kategorien, die durch Individuen und deren Agieren entstehen und auf diese zurückwirken können.“ (S. 16) Bestimmt waren diese Handlungsspielräume nicht zuletzt von den Herkunftsfamilien und der aufnehmenden Familie; die Fürstinnen verfügten über verwandtschaftliche Netzwerke, in der Tat ihr wertvollstes soziales Kapital, das sie und gegebenenfalls auch die aufnehmende Familie nutzen konnten. Greinert nutzt den Kapitalbegriff von Bourdieu, unterscheidet also zwischen ökonomischem, dem erwähnten sozialen und dem kulturellen Kapital (u.a. Ausbildung), will aber auch individuelle Wahrnehmungen und Fähigkeiten herausarbeiten, die für die Nutzung von Handlungsspielräumen wichtig waren bzw. diese selbst wieder veränderten. Um dies bewerkstelligen zu können, muss die schriftliche Überlieferung gut genug sein. Dies wird für die ausgesuchten fünf Fürstinnen bejaht. Der Rechercheaufwand in den Archiven war aber auch enorm. Die meisten Archivalien fanden sich im Landesarchiv in Schleswig, aufgesucht werden mussten aber auch die Archive der abgehenden Höfe, also die Archive in Kopenhagen, Stockholm, Marburg/Darmstadt und Dresden. Ein Besuch galt auch dem Archiv des Ursprungs der Dynastie in Oldenburg. Die Gliederung der Darstellung ist nachvollziehbar. Es werden nicht die fünf Fürstinnen nacheinander abgehandelt, sondern die in der Einleitung benannten Fragen zu beantworten versucht: Die Untersuchung beginnt mit der Herkunft, der Erziehung und den Eheschließungen der Fürstinnen, dann folgt die Analyse der physischen und sozialen Lebensräume und daran anschließend die der Handlungsrollen als Ehefrauen, Mütter, Witwen und Landesherrinnen. Ein fünfter Abschnitt behandelt die familiären und dynastischen Verflechtungen. Die Autorin arbeitet mit ausführlichen Quellenzitaten, die z.T. in die Fußnoten verlagert sind. Nicht immer geben die Quellen wirklich viel her: so etwa über die Erziehung der Fürstinnen. Wenig überraschend ist die unterschiedliche Höhe der Ehegelder. Etwas unterbelichtet ist die Schilderung der politischen Dimension der einzelnen Eheschließungen – hier wird beim Leser viel Kenntnis unterstellt. Ebenso vermisst man die Darstellung der Hochzeitsinszenierung. Ausführlich beschrieben werden die – schon von der Zahl her beeindruckenden – Schlösser als Handlungsräume. Fürstinnen waren als Gattinnen wie Witwen nicht auf eine Residenz fixiert, u.a. auch deswegen, weil Gottorf immer wieder gefährdet bzw. von den Dänen besetzt war. Neben den Räumlichkeiten interessiert die personelle Besetzung des persönlichen Hofstaates, z.T. konnte dieser – vorübergehend oder dauerhaft – aus heimatlichen Gefilden mitgebracht werden. Besondere Bedeutung kam den Hofpredigern zu (u.a. den Predigern Fabricius), wobei sich Herzogin Augusta auch gegen den calvinistischen Gatten stellte und lutherisch blieb. Verständlicherweise konnten die Herzoginnen insbesondere ihre Witwensitze selbst ausgestalten. In der Forschung gerne übersehen wird die bedeutende Rolle, die Fürstinnen im Hin-

tergrund der politischen Sphäre spielen konnten, allerdings ist dies meist quellenmäßig kaum zu fassen. Offensichtlich war die Bedeutung der dänischen Königstochter Friederike Amalie für ihren im Hamburger Exil schmorenden Gemahl Christian Albrecht, der von ihrem Bruder, König Christian V., aus Gottorf vertrieben worden war. Dass die Fürstinnen eigenständig mit Geld umgingen und damit Investitionen tätigten, kann belegt werden. Auch für die Beurteilung der Handlungsrollen der Fürstinnen sind die Quellen nicht immer aussagekräftig. So war nicht zu ermitteln, ob die Fürstinnen bei der Auswahl des Personals zur Betreuung und Erziehung der Kinder Einfluss hatten. Dass sie bei der Erziehung mitwirkten, kann dagegen nachgewiesen werden, ebenso bei der Finanzierung der Ausstattung der Kinder. Besser nachzuweisen ist ihre Bedeutung bei der Verheiratung ihrer Kinder; bei den Eheverträgen findet man ihre Unterschriften, wenn sie Witwen waren. Überhaupt stieg ihre Bedeutung mit ihrem Witwentum, als Vormund für Kinder wie als vormundschaftliche Regentin. Untersucht wird das Auftreten der Fürstinnen in der ‚frühneuzeitlichen Öffentlichkeit‘, in karitativer Funktion; insbesondere in den Kriegszeiten oder bei der Weiterleitung von Suppliken inszenierten sich die Fürstinnen als ‚Landesmutter‘. Dies galt ebenso für ihre Religiosität wie für ihr Mäzenatentum. Insbesondere für Herzogin Maria Elisabeth kann der Beitrag der Fürstinnen für die bedeutenden Sammlungen und das kulturelle Leben am Gottorfer Hof herausgestellt werden. Hier sind Rechnungen und entsprechende Belege eine aussagekräftige Quelle. Im letzten Abschnitt wird die Bedeutung der verwandtschaftlichen Netzwerke der Fürstinnen für deren Agieren behandelt. Auf den ersten Blick erstaunlich ist, dass die in eine oldenburgische Linie einheiratenden Frauen in eben der Oldenburger Dynastie das größte Netzwerk besaßen. Der zum Teil umfangreiche Briefwechsel der Fürstinnen wird für drei, für die er wohl weitgehend erhalten ist, eher statistisch bezüglich der familiären Briefpartner, nicht aber auf Form und Inhalt ausgewertet. Offenbar war das Briefzeremoniell noch dominant, dennoch wäre zu fragen, ob die Witwen als Vormünderinnen bzw. vormundschaftliche Regentinnen nicht auch außerhalb der eigenen Dynastien aktiv wurden. Die durchaus bemerkenswerte Reisetätigkeit galt ebenfalls vor allem der Familie bzw. der Gesamtdynastie; auch Oldenburg konnte hier zum Ziel werden. Hin und wieder klingt bei der Autorin selbst an, dass tiefer gehende Untersuchungen nicht zu leisten waren (so S. 320 zur Frage des Kulturaustausches). Hätte es also Sinn gemacht, sich auf eine, gut überlieferte Fürstin zu beschränken? Insgesamt kann die Autorin aber – und dies beweist nochmals die kompakte Zusammenfassung – nicht nur für die Gottorfer Geschichte eine Forschungslücke schließen, ihre Arbeit reiht sich ein in die zunehmende Erforschung des Einflusses, den die Gemahlinnen der ansonsten im Vordergrund der Forschung stehenden Fürsten spielen konnten oder mussten. Für die Oldenburger Linie der Dynastie hat dies jüngst Herta Hoffmann mit ihrer Arbeit über Sibylla Elisabeth von Delmenhorst geleistet. Deutlich wird aber auch, dass die Quellen nicht immer das hergeben, was an Ansprüchen an die Forschung leicht formuliert ist. Dies sollte nicht davon abhalten, weiter an diesem Thema zu arbeiten. Auch diese schöne Dissertation zeigt, dass es lohnt!

Oldenburg

Gerd Steinwascher

Anna Heinze (Hg.): *Mythologische Malerei im Barock und von Michael Ramsauer*. Petersberg: Michael Imhof 2019, ISBN 978-3-7319-0899-9, 160 S., 109 Abb., geb., 24,95 €.

In zeitlicher Nähe zu bemerkenswerten Barock-Ausstellungen in Museen in Paris, Potsdam und München hat das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg seine Sammlung barocker Kunst im Augusteum vorgestellt und mit Leihgaben aus anderen Museen erweitert. Darüber hinaus hatte die Ausstellung „Götter und Helden“ zwei besondere auf die Gegenwart bezogene Aspekte: Zum einen zeigte der zeitgenössische Oldenburger Künstler Michael Ramsauer Bilder seiner Auseinandersetzung mit Malerei und Motiven des Barocks aus der einstigen großherzoglichen Kollektion. Zum anderen wurde die Problematik der Restau-

rierung eines Prometheus-Bildes, das der Rubens-Werkstatt zugeschrieben wird, demonstriert. Rainer Stamm betont im Vorwort, dass zwar die Gestalten der Mythologie dem Zeitgenossen fern gerückt seien, dennoch aktuell dem Barock größere Aufmerksamkeit geschenkt werde, nicht nur, weil es die letzte kunstgeschichtliche Periode einer einheitlichen Stilauffassung gewesen sei, auch, weil der Gegenwart Pathos, Ausdruckskraft und Farbintensität entgegenkomme. Der Text wurde vor der Virus-Krise geschrieben. Aber auch ihre katastrophale Bedrohlichkeit auf Leben und Tod spiegelt barocke Züge. Im Grußwort von Irmtraud Rippel-Manß, der Vorsitzenden der Museums-gesellschaft, werden die Arbeiten von Michael Ramsauer als Brechung klassischer mythologischer Themen in aggressiver Farbwahl und Malgestik verstanden. Eingeleitet wird die umfangreiche Bilderfolge der Ausstellung von drei Aufsätzen, die jeder eigene Aspekte der Rezeption der Kunst des Barocks und der Antike behandeln. Nils Büttner beschreibt, ehe er darstellt, wie Barock-Maler mit den Themen der Mythologie umgegangen sind, welche Rolle Kunstwerke für den fürstlichen Hof gespielt haben. Er zitiert das Schreiben Herzog Peter Friedrich Ludwigs an Maria Fjodorowna, die Witwe des Zaren Paul I., in welchem von einer bezaubernden Freizeitbeschäftigung während der permanenten Isolation im eigenen Schloss erzählt wird. Kunst vom Gemälde bis zum Tafelgeschirr wurde nicht mehr primär wegen seines Inhalts, sondern fast wie heute wegen seiner autonomen, keinem Zweck unterworfenen Ästhetik geschätzt. Das Lehrhafte eines Bildes wurde nicht vergessen, aber gegenüber vorausgegangenen Zeiten mit Vergnügen und klaren Regeln zu einer inneren Vollkommenheit in der Ästhetik verbunden. Nils Büttner skizziert dann die Entwicklung der Überlieferung mythologischer Ereignisse seit Homer, Vergil und Ovid, wobei er darauf verweist, dass diese Autoren ihren Stoff auch nicht aus ihrer Gegenwartszeit und nahen Vergangenheit gewonnen haben, sondern aus Epochen mehrerer Jahrhunderte früher. Für die heutige Situation sei ebenso typisch, dass uns im Augenblick neben der mythologischen Epoche auch das Barock nahestehe, während die Kenntnisse über die Zwischenphasen eher verblassen. Zudem wechselte die Vermittlung mythologischer Inhalte: War zunächst primär die Sprache Vermittler der mythologischen Geschichten, so übernahmen um 1500 Malerei und Graphik diese Funktion. Sie sorgten für eine größere Verbreitung der Erzählungen von Homer, Vergil und Ovid. Schließlich zitiert Nils Büttner Karl Marx, der mit dem Aufkommen des industriellen Zeitalters das Ende der Bedeutung der Mythologie prophezeite – zu Unrecht, wie nicht nur das Interesse am Barock zeigt. Der Frage, wie im zwanzigsten Jahrhundert, also nach Karl Marx die Mythologie rezipiert wurde, geht Marcus Becker nach, indem er durch drei unterschiedliche barocke Brillen auf die Götter- und Heldenzeit schaut. Mit der ersten betrachtet der Autor die Filmgeschichte: Der älteste erhaltene Film mit einem antiken Thema ist Georges Hatots *Néron essayant des poisons sur des esclaves* von 1896, gedreht ein Jahr nach der ersten Präsentation des Cinématographen der Gebrüder Lumière. Gegenüber der historischen Quelle ist die Erzählung vom Giftversuch an einem Sklaven eine Vergrößerung gewesen, denn Sueton berichtet lediglich von Bock und Ferkel, während der barocke Autor Jean Racine in seiner Tragödie *Britannicus* einen Sklaven das Gift trinken lässt. Von da an wurde es bei Filmen historischer Thematik zur Gewohnheit, die Pracht antiker Höfe mit dem Prunk des Barock auszustatten. Marcus Becker nennt weitere Beispiele. Die größte Verwandlung erfährt das antike Thema allerdings in der Gegenwart, etwa in dem Film *Troy: Fall of a City*. Die Rollen von Achilles und Zeus wurden mit David Gyasi und Hakeem Kae-Kazim besetzt. Erstmals wurden zwei Schauspieler afrikanischer Herkunft für die herausragendsten Figuren der Troja-Sage engagiert, was dazu führte, dass die bisherigen Vorstellungen von einem westlichen Altertum in ein globales Rennen um kulturelle Identitätsklärung geworfen wurden. Mit der zweiten Brille betrachtet der Autor die Wandlungen in der Stadt Skopje während des Streits um die Autonomie der ehemals griechischen Provinz, die 1991 selbstständiger Staat Nord-Mazedonien geworden war. Nun galt es, das Erbe Alexanders des Großen mit Hilfe von Denkmälern und gewaltigen Architekturen gegenüber den Nachbarn zu wahren. Dass dabei weniger auf ursprüngliche antike Vorbilder, vielmehr auf spätere im Barock entstandene Monumente zurückgegriffen wurde, weist Marcus Becker an mehreren Beispielen einleuchtend nach. Im Fokus der dritten Brille steht Ian Hamilton Finlay, auch in Deutschland bekannt durch mehrere Gartenkunstprojekte

und seine Beteiligung an der documenta 1987 mit einer Guillotinen-Reihe. Für den englischen Ort Luton hatte Finlay 1985 ein Gartenprojekt entwickelt, das auf antike Motive wie Ruinen zurückgreift. Das Vorbild ist eigentlich ein Motiv von Claude Lorrain, das der englische Grafiker Richard Earlom überliefert und das Finlay übernommen hat. Die entscheidende Änderung sind acht Tafeln an einer Mauer, auf denen auf sieben Fehler in Ovids Mythen-Wiedergabe verwiesen wird, auf Verwandlungen von Menschen zu Pflanzen zum Beispiel *for Daphne read Laurel*. Jede Tafel wird zur Anregung für Zeitgenossen, über Zusammenhänge des jeweiligen Motivs nachzudenken. Michael Ramsauers Sichtweise auf die Kunst des Barocks wird von Anna Heinze, der Kuratorin der Ausstellung, dargestellt. Sie betont die besondere Aufgabe eines Künstlers, der entgegen dem Zeitempfinden auf die Kunstproduktion von 2000 Jahren zurückzugreifen gewillt war, ohne die eigene stilistische Entwicklung zu verleugnen. Ramsauers Malerei sei ein Zusammenspiel von neoexpressionistischer Malweise, tradierten Bildformen und klassischen Bildthemen. Seine Figurationen stehen und agieren vor einem oft weiträumigen Hintergrund. Da die Figur im Wesentlichen durch Kontur und freie Pinselführung geformt wird, entwickelt sich eine enge Bindung von Untergrund und durchsichtiger Figurenform. Der Künstler wendet durchaus Prinzipien an, die der klassischen Kunsttheorie entsprechen, aber er macht auch die Spannungen zwischen freiem Gestaltungswillen und bindendem Inhalt der Überlieferung sichtbar, besonders in Bildern, wo er von vorgegebenen Kompositionen abweicht und zu eigenen Lösungen findet wie bei seiner Prometheus-Version und bei seinem Amor und Psyche-Bild. Der Abbildungsteil des Katalogs ist in mehrere Kapitel gegliedert, in deren Einleitungstexten Anna Heinze über Einzelthemen wie Macht und Politik, Schicksal, Rache und Tod in der Malerei des Barock berichtet, während Maren Janka Hopp mit dem Kapitel Liebe und der Druckgrafik im Barock den Themenkreis der Ausstellung abschließt. Die Qualität der Bilddrucke ist hervorragend. Es mag überraschen, dass die Arbeiten von Michael Ramsauer nicht gesondert in einem eigenen Kapitel aufgeführt, sondern in die Folge barocker Werke integriert wurden. Das erleichtert Vergleiche und stärkt den barocken Aspekt dieses Künstlers. Die Restaurierung des Gefesselten Prometheus aus der Rubens-Werkstatt ermöglicht, einen Blick auf diesen äußerst diffizilen Prozess zu werfen und zugleich das Werk im aktuellen Zustand zu betrachten. Darüber haben Eveliina Juntunen eine Geschichte des Motivs und Lisa Heinz einen Bericht zum Stand der Restaurierung verfasst. Schon Ovid verstand es, mehr noch als Vergil und Homer, das lehrhaft Exemplarische antiker Mythen mit Liebreiz und Schönheit zu umhüllen, ohne den jähen Absturz – Rache und Tod – zu verschweigen. Die Künstler des Barock haben diese Spannungen so sehr gesteigert, dass ihnen auch dreihundert Jahre später nicht nur Bewunderung, auch Missverständnis und Misstrauen begegnet. Aber ist das nicht verdienter Lohn für gelungene autonom ästhetische Werke?

Oldenburg

Jürgen Weichardt

Christina Hemken / Karl-Heinz Ziessow: *1942/1943 – Der lokale Horizont von Entrechtung und Vernichtung*, hg. im Auftrag der Stiftung Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum, Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg 2017, ISBN 978-3-938061-39-8, 80 S., zahlr. Abb., kart. (= Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, H. 34), 9,80 €.

Die im Titel des Buches genannten Begriffe „Entrechtung und Vernichtung“ verdeutlichen nur im Ansatz die Verbrechen, die darin zur Sprache kommen. Denn Enteignung, Verschleppung und Plünderung nahmen in der Zeit des Nationalsozialismus ein erschreckendes Ausmaß in Europa, Deutschland und auch der Region des Oldenburger Münsterlandes an. Dies machte auch vor kulturellen Einrichtungen nicht Halt, weshalb sich das Museumsdorf Cloppenburg, eines der ältesten Freilichtmuseen Deutschlands, in einem dreijährigen Forschungsprojekt mit seiner Vergangenheit während der NS-Diktatur auseinandergesetzt hat. Von 2015 bis 2018 untersuchten die Ethnologin Christina Hemken und der Historiker Karl-Heinz Ziessow die Ent-



wicklung von Museum und dessen Sammlungen während der NS-Zeit. Die Recherchen waren vor allem im Rahmen der seit einigen Jahren immer stärker wachsenden Provenienzforschung eingebettet. Ergebnis war nicht nur eine Ausstellung, die im Dezember 2017 und Januar 2018 im Museumsdorf gezeigt worden ist, sondern auch zwei Publikationen: Der vorliegende, knappe Ausstellungskatalog und die schließlich 2018 erschienene, umfangreiche wissenschaftliche Darstellung der Forschungsergebnisse belegen die akribische Arbeit der Autoren, die weit über die Provenienzforschung zum Sammlungsgut des Freilichtmuseums hinausging. Vielmehr setzten sie dessen Entwicklung in einen größeren historischen Kontext, was auch der ehemalige Museumsleiter Uwe Meiners in den einleitenden Worten des Ausstellungskatalogs gewürdigt hat. Auch spricht er dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg seinen Dank für die Unterstützung des Forschungsprojekts aus. Gegliedert ist die Publikation in sieben Abschnitte, die sich auf verschiedene Aspekte der Geschehnisse während des Nationalsozialismus und insbesondere der Kriegsjahre beziehen. Der Fokus liegt dabei auf dem unter den Nationalsozialisten praktizierten System aus Gewalt, Raub, Entrechtung und Vernichtung, Unterdrückung und Zwang, das sich auch im Umfeld des Museumsdorfs nachweisen lässt. So wird gleich zu Beginn in Abschnitt I die Genese des 1936 eröffneten Freilichtmuseums thematisiert. Dabei wird betont, dass „das Handeln des Museums [...] in seiner Gründungsphase in jeder Hinsicht zwangsläufig eng mit den politischen Gegebenheiten seiner Zeit und deren Repräsentanten verwoben“ war. Das belegen auch die in diesen Abschnitt eingeflossenen Zitate aus den Tagebuchaufzeichnungen Heinrich Ottenjanns, des Gründers des Museumsdorfs. Dieser stand seinerzeit neben der zeitintensiven Sammlungstätigkeit und Akquise auch in regem Kontakt mit den politischen Größen der Region, um sich bietende, günstige Gelegenheiten im Sinne des Ausbaus des Museums zu nutzen. Zudem klingt an, dass die Einrichtung des Freilichtmuseums durch den Kriegsbeginn und die damit fehlenden Arbeitskräfte ins Stocken geriet. Allenfalls kleinere Projekte, v.a. bei zuvor vereinbarten Abbauarbeiten von Gebäuden, konnten während der Kriegsjahre noch durch den Einsatz von Zwangsarbeitern und Kriegsgefangenen weitergeführt werden. Diese Arbeitsformen der Kriegswirtschaft werden in späteren Kapiteln genauer thematisiert, jedoch ohne konkrete Bezüge zum Museumsdorf. In weiteren Abschnitten werden unter „Invasion und Besetzung“ die Pläne zur Erweiterung des Reichs sowie unter „Verfolgung und Vernichtung“ die rassenideologisch begründeten Verfolgungen von Juden und Sinti und Roma umrissen. Dies geschieht zum Teil anhand von Schilderungen und persönlichen Schicksalen aus der Gegend des Oldenburger Münsterlandes und bietet damit den Rahmen zum Verständnis der Entwicklungen im Umfeld des Museums. Konkreter auf die Sammlungstätigkeit der Institution beziehen sich wiederum die Abschnitte zu „Raub und Plünderung“ sowie zur „Provenienzforschung“, die über die Untersuchung einzelner, besonderer Kulturgüter hinausgeht und auch weniger bedeutsame, kulturgeschichtliche Gegenstände in den Blick nimmt. An dieser Stelle wird deutlich, dass sich Erwerb und Herkunft der musealen Gegenstände nachträglich vielfach nur schwer rekonstruieren lassen, da es sich im Museumsdorf hauptsächlich um „[...] Alltagsgegenstände handelt, die in der Regel in großer Zahl hergestellt wurden, keinem Urheber zuzuordnen sind und nicht in den Katalogen des Kunst- oder Antiquitätenhandels oder in der einschlägigen Fachliteratur zu finden sind.“ Widersprüche in den Inventarlisten, Eingangsbüchern und sonstigen Unterlagen des Museumsdorfs werden thematisiert und auch die Feststellung getroffen, dass weitere Quellenrecherchen notwendig sind, ohne freilich über alles Gewissheit erlangen zu können. Der übersichtlich gestaltete und farbig bebilderte Ausstellungskatalog verdeutlicht neben der exemplarisch angerissenen Schilderung der Verbrechen des Nationalsozialismus die Verflechtung des Museumsdorfs mit zeitgeschichtlichen Entwicklungen und legt einen wichtigen Grundstein für die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte.

Wardenburg

Romy Meyer

Michael Hirschfeld (Hg.): *Im Einsatz für die Heimat. 100 Jahre Heimatbund für das Oldenburger Münsterland 1919-2019*. Dinklage: Druckerei B. Heimann 2019, ISBN 978-3-941073-27-2, 287 S., kart., 17,50 €.

Passend zum 100jährigen Jubiläum des Heimatbundes für das Oldenburger Münsterland legt dieser unter der Herausgeberschaft Michael Hirschfelds einen Sammelband vor, der in 14 Beiträgen die Gründung, Entwicklung, Arbeitsschwerpunkte und Persönlichkeiten des Heimatbundes untersucht. Die versammelten Aufsätze beruhen auf Vorträgen zweier Tagungen, die im Vorfeld des Jubiläums stattfanden, die für die Drucklegung überarbeitet worden und – so viel sei schon vorweggenommen – allesamt von hoher Qualität sind. Den Auftakt bildet Michael Hirschfeld, der die Gründung und Neugründung des Heimatbundes im Zeitalter der Weltkriege (1919–1949) untersucht. In seiner umfassenden Abhandlung legt Hirschfeld die verschiedenen Strömungen, unter anderem Heimatliebe, Heimatschutz und Nationalismus, dar, die sich nach dem verlorenen 1. Weltkrieg verquickten und in der Gründung des Heimatbundes mündeten. Gleichzeitig werden Schlaglichter auf die verschiedenen Ausschüsse, das Veröffentlichungsorgan und die Sozialstruktur der Vereinsmitglieder, die hauptsächlich aus den ländlichen Eliten kamen, geworfen. Die Neugründung nach dem 2. Weltkrieg fand 1949 unter einer Rückbesinnung auf die ursprünglichen Vereinsziele und mit personellen Kontinuitäten aus der nationalsozialistischen Zeit statt. Diese werden dann allerdings nur kurz gestreift, da sich hier der folgende Beitrag von Joachim Kuropka anschließt, der den Heimatbund in der NS-Zeit untersucht. Insbesondere dieses Thema war lange Zeit ein Desiderat der Forschung. Trotz der niedrigen Wahlerfolge der NSDAP im katholischen Oldenburger Münsterland erfuhr das Museumsdorf Cloppenburg eine Förderung durch die Nationalsozialisten. Der Heimatbund und das Museumsdorf boten aus der Warte der nationalsozialistischen Machthaber Anknüpfungspunkte zu ihrer Blut- und Bodenideologie. Der Name Dr. Heinrich Ottenjann fällt in diesem Kontext immer wieder, der den Gauleiter Carl Röver für das Projekt Museumsdorf Cloppenburg gewinnen konnte. Über die Frage nach Nähe und Distanz Ottenjanns zu Röver und den Nationalsozialisten setzten schon nach 1945 Diskussionen ein. In gleich zwei Artikeln greift Uwe Meiners das Museumsdorf und mit diesem die Person Ottenjanns als Themen auf. Der ehemalige Leiter des Freilichtmuseums schildert gekonnt die Entstehungsgeschichte dieses besonderen Museums und fällt ein differenziertes Urteil über dessen „Gründungsvater“ Heinrich Ottenjann. Sein zweiter Beitrag befasst sich anschließend mit den engen Beziehungen zwischen dem Heimatbund für das Oldenburger Münsterland und dem Museumsdorf Cloppenburg in den 1950er Jahren. Der im Januar 2020 leider verstorbene Alwin Hanschmidt bereichert den Sammelband noch mit einer Abhandlung über das Studium, die wissenschaftliche Sozialisation und Ausbildung Prof. Dr. Georg Reinkes, des Schöpfers der „Wanderungen durch das Oldenburger Münsterland“. Diese Konturierung des Lebensweges Reinkes ist hoch einzuschätzen, da sich das Wissen um die Biographie des Mitbegründers des Heimatbundes bisher größtenteils auf Nachrufe stützte, wie Michael Hirschfeld in seinem folgenden Artikel über Reinkes Rolle in der Gründung des Heimatbundes 1919 ausführt. Die durch eine erzwungene „Wanderschaft“ geprägte Geschichte der Heimatbibliothek des Heimatbundes weiß Andreas Kathe akribisch nachzuzeichnen. Offiziell ist diese besondere Bibliothek, die nun hoffentlich eine feste Bleibe in Vechta am Karmeliterweg finden wird, zwar jünger als der Heimatbund, doch kann Kathe nachweisen, dass die Idee zur Einrichtung dieses Wissensspeichers schon in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg verfolgt wurde. Die eher unterrepräsentierte Rolle der Frauen im Heimatbund beleuchtet Maria Anna Zumholz. Sie untersucht den Beitrag der selbstbewussten und zu den Gründungsmitgliedern gehörenden Elisabeth Reinke bei der Entwicklung des Heimatbundes. In seinem dritten Aufsatz in diesem Sammelband berichtet Hirschfeld über die Arbeit des 1972 wiederbegründeten Geschichtsausschusses. Eine Professionalisierung der Arbeit in Form von Publikationen in der „Roten“ und „Blauen“ Reihe kennzeichnet die Entwicklung des Ausschusses genauso wie die „Erfolgsserie“ (S. 207) der auf ein breites Publikum zielenden und seit 1972 durchgeführten „Historischen Nachmittage“. Heimatgeschichtliches Wissen wird so auf unterschiedlichen Kanälen in die Breite transportiert. Eng angelehnt an den Geschichts-

ausschuss ist der Familienkundliche Arbeitskreis, der seit 1974 wichtige Grundlagenarbeit für genealogische Forschung leistet. Josef Mählmann präsentiert in seinem Bericht die Tätigkeiten des Arbeitskreises, der enge Kontakte zur Oldenburgischen Gesellschaft für Familienforschung (OGF) pflegt und mit seinen Veröffentlichungen in der „Roten Reihe“ wichtige Nachschlagewerke für die Familienforschung publiziert. (Vgl. dazu die Besprechung zu Jürgen Vortmann: Auswanderer aus dem alten Amt Cloppenburg). Äußerst lebendig schildert Alfred Kuhlmann die Aktivitäten des Ausschusses für plattdeutsche Sprache „Dei Plattdütsche Kring“. Hierbei verweben sich die Geschichte dieses Ausschusses, dessen Wurzeln Kuhlmann bereits 1920 ausmacht, mit aktuellen und geplanten Projekten zur Pflege der Heimatsprache. Die folgenden zwei Artikel von Heinz Kosanke und Franz Hericks ergänzen sich in ihrer Betrachtung der Ausschüsse für Umweltschutz und Landschaftspflege sowie für Naturkunde. Der Erhalt und die Untersuchung der Landschaft des Oldenburger Münsterlandes ist ein zentrales Element des Heimatbundes und bereits in der Gründungsphase der Kultureinrichtung zu greifen. Im finalen Artikel beschreibt Benno Dräger die Zusammenarbeit zwischen dem Heimatbund und den Heimatvereinen vor Ort am Beispiel des Heimatvereins Lohne. Die Verbindungen zwischen den Einrichtungen sind dabei vielfältig und beide Seiten profitieren davon. Dräger behält hierbei allerdings einen kritischen Blick und schreibt den lokalen Heimatvereinen im Oldenburger Münsterland ins Pflichtenheft, dringend eine Internetpräsenz aufzubauen. Beschlossen wird der Band mit einem Nachschlagewerk über die Termine und Orte aller Generalversammlungen bzw. Münsterlandtage, Wanderfahrten und Namen der Funktionsträger des Heimatbundes. Auch wenn einige Beiträge den Bogen bis in die unmittelbare Gegenwart schlagen, liegt der Schwerpunkt doch eindeutig auf den ersten drei Jahrzehnten der Geschichte des Heimatbundes. Dies muss auch Hirschfeld in seiner Einleitung kritisch einräumen. Eine künftige Historikergeneration vermag dann vielleicht mit einem gewissen Abstand die Arbeit fortzuführen und den Heimatbund für das Oldenburger Münsterland weiter zu untersuchen.

Oldenburg

Martin Schürrer

Andreas Kathé / Martin Pille (Hg): *Oldenburger Münsterland. Eine kleine Landeskunde*. Dinklage: Druckerei B. Heimann 2019, ISBN 978-3-88441-274-9, 304 S., zahlr. Abb., brosch., 17,90 €.

Die vorliegende kleine Landeskunde über das Oldenburger Münsterland ist ein Werk, das viele Väter hat. Neben der federführenden Redaktion durch Andreas Kathé und Martin Pille waren an dieser facettenreichen Landeskunde der Heimatbund für das Oldenburger Münsterland, die Oldenburgische Volkszeitung wie auch die Münsterländische Tagezeitung beteiligt. In neun thematischen Blöcken wird dem geneigten Leser in Wort und Bild die Vielfalt der Gebiete und der Menschen nähergebracht, die den südoldenburgischen Raum ausmachen. Der einleitende Essay aus der Feder von Heinrich Dickerhoff legt mit seinen Ausführungen über Heimat, Wurzeln und den Lebensqualitäten in der „Provinz“ thematische Leitplanken für die folgenden Kapitel. Den Auftakt bilden Steckbriefe der beiden Landkreise Vechta und Cloppenburg sowie der in diesen zu findenden Städte und Gemeinden. Neben der obligatorischen Ersterwähnung und einem kurzen geschichtlichen Abriss werden die wichtigsten lokalen Feste sowie die flächenmäßige Ausdehnung samt der Einwohnerstatistik und der konfessionellen Verteilung aufgeführt. Wichtiger als alle Statistiken sind jedoch die Menschen, die hier leben und dem Oldenburger Münsterland ein Gesicht geben. Im Themenblock „Menschen unserer Region“ kommen zahlreichen Personen zu Wort, die von ihren Lebensschicksalen und aus ihrer Vita berichten. Das Ergebnis sind einfühlsame, persönliche Einblicke, aus denen ein Mosaik eines bunten und integrativen Oldenburger Münsterlandes entsteht. Großen Raum nimmt das Kapitel „Geschichte“ ein, das in vielen kleinen Abhandlungen den historischen Abriss der Region von der Christianisierung bis in unsere Tage schildert. Den Auftakt bildet ein archäologischer Blick auf das Oldenburger Münsterland samt seiner „Hotspots“ wie den spannenden Grabungen

der letzten Jahre, vor allem in Vechta und Visbek. Herausgekommen sind sehr lesenswerte Kurzberichte, die sich in einer allgemeinverständlichen Sprache an ein breites Publikum wenden. Lobend ist in diesem Kontext herauszuheben, dass hier auch Schülerarbeiten veröffentlicht sind. Das folgende, nicht minder kleine Kapitel „Kultur, Bildung, Sport“ führt dem Heimischen wie Zugezogenen plastisch vor Augen, wie umfangreich das kulturelle Angebot des Oldenburger Münsterlandes aufgestellt ist. Bei aller Leidenschaft für den eigenen Untersuchungsgegenstand behalten die beteiligten Redakteure allerdings einen klaren Blick. So wird beispielsweise betont, dass unter den Schriftstellern der Region keiner mit kanonischer Größe zu finden ist, ohne dabei jedoch die heimischen Literaten in den Kurzporträts abzuwerten. Ein Spagat, der gemeistert wird. Erfreulich ist, dass bei aller positiver Beschreibung des Kulturangebots, das über Kunstvereine, Theater, Musikschulen, ein ausgeprägtes Sportangebot, Volksfeste und Museen wie das weitbekannte Museumsdorf Cloppenburg reicht, die ehrliche Einschätzung zu lesen ist, dass auf dem Feld der Archive noch immer dringender Handlungsbedarf herrscht (S. 153). Der Artikel zum Erhalt des Niederdeutschen (Plattdeutsch) und des Saterfriesischen ist zusammen in einer hochdeutschen Übersetzung in gleich drei Sprachen zu lesen und zeugt von den Bemühungen, die im Oldenburger Münsterland zum Fortbestand dieser schrumpfenden Sprachinseln geleistet werden. Wie sich Natur und Landschaft veränderten und von Menschenhand geformt werden, verdeutlichen die Beiträge des gleichlautenden Kapitels. Ausführlich werden hier die früher dominierenden Landschaftsformen der Moore und Heide thematisiert und wie sie langsam verschwinden. Auch hier wird ein kritischer Blick auf die Landwirtschaft sowie auf die einhergehende Gülleproblematik einer Massentierhaltung geworfen. Daran anschließend wird die „Arbeitswelt im Wandel“ und der enorme wirtschaftliche Aufschwung in den beiden Kreisen Vechta und Cloppenburg beleuchtet. Ausführlich – eventuell schon eine Spur zu umfassend – rücken interkommunale Gewerbegebiete, Industrie, Mittelstand, Handwerk und Gewerbe in den Fokus. Die Landwirtschaft ist zwar immer noch eine wichtige Säule der heimischen Industrie, doch längst tragen weitere Sparten dazu bei, dass die Wirtschaft breit aufgestellt ist. Mit einem Blick in die Zukunft soll im folgenden Kapitel ein Ausblick auf die kommenden Jahrzehnte sowie der innewohnenden Herausforderungen gewagt werden. Wie gestalten sich zukünftig die Arbeitswelten, das Wohnen und Einkaufen im Oldenburger Münsterland, wie werden Migration und Integration das Bild verändern und wie könnte ein Fortschreiten der Digitalisierung alle Lebensbereiche verändern? Im finalen Beitrag zum 100jährigen Bestehen des Oldenburger Heimatbundes untersucht Michael Hirschfeld die in der Satzung hinterlegten Ziele der Erweckung von Heimatliebe und Heimatsinn und skizziert in Kürze die Entwicklung dieser für das Oldenburger Münsterland so prägenden Kulturinstitution. Interviews mit den beiden amtierenden Landräten der Kreise Vechta und Cloppenburg sowie mit dem Präsidenten des Heimatbundes beschließen den Band, den ein ausführliches Orts- und Personenregister abrunden. Die kleine Landeskunde versteht sich selbst als eine Liebeserklärung an die Region und ihre Menschen, ohne dabei aber in Kitsch abzugleiten!

Oldenburg

Martin Schürrer

Rosemarie Krämer / Heinz Hoffer / Günter G. A. Marklein: *Zwischen Sturmflut und Oberwasser. Aus der Geschichte des I. Oldenburgischen Deichbandes*. Hg. vom I. Oldenburgischen Deichband, Brake, Oldenburg: Isensee 2019, ISBN 978-3-7308-1611-0, 689 S., zahlr. Abb., 3 Karten, 49,- €.

Der Titel des Buches zeigt die doppelte Bedrohung des Gebietes des Weser-Hunte-Dreiecks und Stedingens auf, welche im Zuständigkeitsbereich des Ersten Oldenburgischen Deichbandes liegen. Bei schweren Sturmfluten drücken die Wassermassen der Nordsee das Wasser der Weser zurück und verursachen schwere Überschwemmungen. Tauwetter, schwere Regenfälle und Eisgang erzeugen ebenfalls hohe Flusspegel mit der Gefahr einer Überflutung. Der vorliegende,



in zweiter Auflage vom Ersten Oldenburgischen Deichband herausgegebenen Band enthält gegenüber der Erstauflage von 1991 einige Ergänzungen zur neueren Geschichte des Deichbandes. Die doppelte Bedrohung des Weser-Hunte-Dreiecks und des Stedingerlandes durch die Fluten der Weser prägte die Geschichte der schon in der Jungsteinzeit besiedelten Landschaft. Dieser Bedrohung mussten sich die hier siedelnden Menschen anpassen. Rosemarie Krämer arbeitet in ihrem Beitrag detailliert heraus, wie die Landesbewohner der Bedrohung entgegenarbeiteten. Zunächst geschah dies durch Wurtten, und ab dem 11./12. Jahrhundert setzte der Deichbau ein. Der Bau der Deiche wiederum bedingte eine Besiedelung und ein Wirtschaftssystem, das die Ressourcen für die Durchführung zur Verfügung stellen konnte. Krämer beschreibt die Besiedlungsgeschichte des Deichbandgebietes und sieht Bevölkerungswachstum und intensivierte Landwirtschaft als Motor für den Aufbau eines Deichsystems und einer funktionierenden Entwässerung. Mit dem Bau der ersten Deiche entstanden Genossenschaften, die ihre Unterhaltung und Instandsetzung organisierten. Wie in den meisten Flussmarschen Norddeutschlands herrschte im Gebiet des Ersten Oldenburgischen Deichbandes die Pfandbedeichung vor. In diesem System war jeder Landbesitzer nach der Proportion seines Besitzes für die Unterhaltung einer Deichstrecke, „Pfand“, verantwortlich. Gemäß den Bestimmungen des Spatenrechts verlor der Bauer seinen Hof, wenn er seine Deichstrecke nicht mehr unterhalten konnte. In der frühen Neuzeit griff die erstarkende Landesherrschaft in das Deichrecht ein. Die vom letzten einheimischen oldenburgischen Grafen Anton Günther 1658 für die gesamte Grafschaft erlassene allgemeine Deichordnung definierte einheitliche Regelungen der Deichunterhaltung. Die Deichgenossenschaften wurden zu Instrumenten der Landesherrschaft. Gleichwohl verloren sie ihre Autonomie nicht völlig. Die dänische Landesherrschaft setzte die Politik des ausgestorbenen Grafenhauses fort. Sie sah die Deiche als gesamtterritoriale Aufgabe und begann die dafür notwendige Arbeit für die gesamte Grafschaft zu organisieren. Ein Element der Mobilisierung des Gesamtterritoriums für den Deichbau und die Unterhaltung bildete eine Verteilung und Rekrutierung von Arbeitskräften. Rosemarie Krämer deutet dieses Element an, geht aber nicht ausführlich auf das in der Grafschaft Oldenburg seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sich entwickelnde System der Zwangsrekrutierung zur Deicharbeit ein. Dieses System erlaubte den Einsatz der Landesbewohner auch außerhalb ihres angestammten Deichbezirks. Der zweite Hauptteil des vorliegenden Buches geht auf die neuere Geschichte des Ersten Oldenburgischen Deichbandes ein. Eine Zäsur bildet dabei die schwere Sturmflut vom 16./17.2.1962 („Hamburg-Flut“). Die schweren Schäden lösten ein umfangreiches Projekt zur Erhöhung und Verstärkung der See- und Flussdeiche in Niedersachsen aus. Heinz Hoffer und Günter G.A. Marklein als Bearbeiter des zweiten Hauptteils analysieren dieses bis zur Gegenwart fortgesetzte Programm ausführlich. Sie schildern die wachsende Herausforderung an das Deichsystem durch die Klimaerwärmung und den ansteigenden Meeresspiegel. Die Industrialisierung des Unterwesergebiets stellt den Deichbau und den Hochwasserschutz vor weitere Aufgaben. Zu berücksichtigen sind dabei auch die Belange des Naturschutzes. Das vorliegende Werk ist eine gelungene Darstellung der Geschichte des Ersten Oldenburgischen Deichbandes. Sie basiert auf einer umfangreichen Überlieferung zum Deichsystem der Grafschaft und des späteren Großherzogtums Oldenburg im Niedersächsischen Landesarchiv – Abteilung Oldenburg. Auch aus dem Schriftgut des Ersten Oldenburgischen Deichbandes konnten die Bearbeiter des Werkes reichlich schöpfen. So ist die Geschichte des I. Oldenburgischen Deichbandes ein wertvoller Beitrag zur Forschung im Bereich des historischen Deichbaus und der ihm zugrundeliegenden Wirtschafts- und Sozialstrukturen.

Emden

Rolf Uphoff



Konrad Küster: *Arp Schnitger. Orgelbauer – Klangarchitekt – Vordenker 1648–1719*. Kiel: Ludwig 2019, ISBN 978-3-86935-358-6, 232 S., zahlr. Abb., brosch., 24,90 €.

Pünktlich zum Schnitgerjahr 2019 erschien dieses bemerkenswerte Buch des Freiburger Musikwissenschaftlers Konrad Küster. Küster teilt seine Ausführungen zu Schnitgers Leben und Wirken in fünf Kapitel: 1. Herkunft und Hintergrund – 2. Kreise um Stade und Hamburg: Frühe Selbstständigkeit – 3. In der Provinz Groningen – 4. Internationales Wirken und 5. Schnitgers Spätwerk. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit der Musik an Schnitgers Orgeln, wobei der Autor besonders auch auf die musiktheologischen Konzepte eingeht, die Schnitger vor allem in den lutherischen Gegenden Norddeutschlands vorfand – und die ihm im Übrigen schon aus seiner Heimatkirche Golzwarden bekannt waren. Auf das abschließende siebte Kapitel, das sich mit der Wiederentdeckung von Schnitgers Œuvre und der Problematik der durch den steigenden Meeresspiegel gefährdeten norddeutschen Kulturlandschaft befasst, folgt ein ausführlicher Anhang mit Verzeichnissen und Registern sowie einer Karte. Die Kapitel lassen sich sehr gut einzeln und unabhängig voneinander lesen, zudem sind alle Texte, die sich mit technischen Fragen beschäftigen, im Druck grau hinterlegt. Küster, der in den letzten Jahrzehnten schon mit zahlreichen Veröffentlichungen hervorgetreten ist, die die norddeutsche Musik- und Orgelszene in ganz neuem und so manches Mal erstaunlichen Licht erscheinen lassen, wählt auch für seine Würdigung des bedeutenden, aus der Oldenburgischen Wesermarsch stammenden Orgelmachers einen gegenüber bisherigen Publikationen neuen Ansatz. Das 1853/54 veröffentlichte Werkverzeichnis von Siwert Meijer, die grundlegenden Forschungsarbeiten Paul Rubardts (1927), die Orgeltopographien Walter Kaufmanns für das alte Herzogtum Oldenburg (1962) und Ostfriesland (1968), das Schnitgerbuch Gustav Focks (1974), das 2013 in zweiter Auflage erschienene Buch „Arp Schnitger und sein Werk“ von Cornelius H. Edskes und Harald Vogel, zahlreiche im Zuge von Restaurierungen erschienene Publikationen sowie eigene Forschungen nutzt Küster als Datengrundlage. Der Zweck seines Buches – so Küster – sei, zwischen den verfügbaren Daten „die inneren Zusammenhänge [...] herauszuarbeiten“. Und dabei geht es ihm keineswegs nur um technische und klangliche Details, sondern Küster verweist auch auf die Bedeutung geschichtlicher Ereignisse, geopolitischer Umstände, Herrschaftsgebiete und Grenzverläufe. Exemplarisch zeigt sich diese Vorgehensweise des Autors bei der Schilderung der Arbeitsabläufe in den Jahren 1697 und 1698: Mindestens vierzehn große und kleine Orgelprojekte zwischen Groningen, Magdeburg und Stettin – darunter die Domorgeln von Lübeck und Bremen – hatten der Orgelbauer und seine zum großen Teil selbständig agierenden Mitarbeiter in diesen Jahren „unter der Hand“. Wer die Ausführungen Küsters zu diesem Zeitraum liest, dem werden schnell eventuell vorhandene romantische Vorstellungen von dem in seiner Werkstatt agierenden und von seinen Schülern umgebenen Meister ausgetrieben. Schnitger legte in kurzer Zeit große Strecken zurück, überwachte Arbeiten in den Kirchen und in den „Regionalwerkstätten“, orderte Material aus ganz Europa und darüber hinaus, entwickelte und optimierte Klangkonzepte, schloss Kontrakte, hielt Kontakte zur geistlichen und weltlichen Obrigkeit sowie zu in der Orgelszene wichtigen Personen, nahm an Feierlichkeiten bei Orgelabnahmen teil und vieles andere mehr. Interessant auch Küsters Ausführungen zum in anderen Publikationen häufig stiefmütterlich behandelten Spätwerk des Orgelbauers, auch wenn er damit im Einzelnen – wie auch mit anderen Schlussfolgerungen seines Buches – in Fachkreisen Widerspruch erregen mag. Wie auch immer: An dieser fulminanten Arbeit kommt niemand vorbei, der sich näher mit Leben und Werk Arp Schnitgers befassen will. Dem geneigten Leser wird dabei möglicherweise so manche liebgewordene Vorstellung abhandenkommen. So etwa die, die Instrumente Schnitgers alle über einen Kamm scheren zu können. Nein, es gibt sie nicht, die Schnitgerorgel. Sehr hilfreich auch, dass Küster deutlich macht, wie Schnitger in eine schon jahrhundertalte Orgelbautradition an der Nordsee hinein- und über sie hinauswuchs. Der eine oder andere Leser mag größere oder gar ganzseitige Orgelfotos sowie Dispositionen vermissen, aber Küsters Monographie ist bewusst kein Bilderbuch: Für Fotos und Dispositionsaufstellungen sei auf das schon oben erwähnte Buch von Edskes und Vogel verwiesen – oder auf die Internetseite von NOMINE, den auch von der Oldenburgischen Landschaft mitgetragenen Verein „Norddeutsche Orgelkultur in Niedersachsen und Europa“.

Margarethe Pauly (Hg.): *Die Lebenserinnerungen des Hofgärtners Gottlieb Bosse (1799-1885)*, Oldenburg: Isensee 2019, ISBN 978-3-7308-1527-4, 135 S., zahlr. Abb., kart. (= Oldenburger Forschungen, N.F. Bd. 33), 12,80 €.

Die Familie Bosse kann man wohl als eine Art niedersächsische Gärtnerdynastie bezeichnen, denn männliche Mitglieder waren im 18. und 19. Jahrhundert über mehrere Generationen oft in diesem Beruf tätig. Als der für Landschaftsgärten begeisterte Peter Friedrich Ludwig ab 1777 dazu ausersehen war, die Herrschaft im Herzogtum Oldenburg zu übernehmen, und er sich in Rastede mit seiner Familie niederließ, wanderten auch zwei aus dem Braunschweigischen stammende Mitglieder der Familie in unseren Nordwesten (Carl Ferdinand und Christian Ludwig). Sie gestalteten Naturlandschaften, zeichneten Gartenpläne und veröffentlichten auch – wie im Fall des Oldenburger Hofgärtners Julius Bosse aus der zweiten Generation – Werke zur Gartenkunst und Botanik, einer, Gottliebs Vater, machte sich auch als Handelsgärtner selbständig. Die „Erinnerungen aus meinem Leben“ dieses Sohnes von Christian Ludwig (und Vetters bzw. Halbbruders des Hofgärtners Julius Bosse) bieten zunächst interessante, wenn auch mit großem zeitlichem Abstand (1876) zu Papier gebrachte Angaben zu den Oldenburger Bosses und zu verwandten Familien (Bardewyck, Tappenbeck, Walther usw., auch im hinteren Teil). Vor allem dokumentieren sie jedoch ab S. 42 die Ausbildung und den weiteren beruflichen Werdegang Gottliebs, den es aus dem Oldenburgischen nach Böhmen (Skalitz) verschlug, wo er einen Garten gestaltete, der dort heute Teil eines Nationalen Kultur- und Naturdenkmals ist. Insofern zeugen diese Erinnerungen nicht zuletzt auch von der Migration der Gartenfachleute, die gärtnerische Netzwerke schufen und deren Hauptkunden ursprünglich zwar aus dem adligen Milieu stammten, immer mehr aber auch bürgerlicher Herkunft (z.B. in Hamburg) waren. Und es wird beiläufig erkennbar, welch große Leidenschaft für Landschaftsgärten, für Pflanzensammlungen usw., beginnend Ende des 18. Jahrhunderts, auch im 19. Jahrhundert überall in Deutschland und Österreich verbreitet war – so auch in Rastede und Oldenburg. Liebevoll und dankbar geht Gottlieb Bosse auf seine Rasteder Jugendjahre ein, die Nöte und Verdienste seiner Mutter, die als Witwe von Carl Ferdinand 1794 ihren Schwager Christian Ludwig heiratete, mit die Verantwortung für die neben den Aufgaben im herzoglichen Garten errichtete Handelsgärtnerei (Samenhandel usw.) übernahm und insgesamt neun Kinder gebar. Gottliebs Vater, der u.a. die Bremer Wälle neu gestaltete und zu Beginn des 19. Jahrhunderts „der einzige namhafte Handelsgärtner“ im Oldenburgischen war, erschloss ab 1805 Heideland südlich von Rastede und richtete dort – in Neusüdende – eine eigene Baumschule ein, ab den Jahren der französischen Besetzung neuer Hauptwohntort der Familie, da er auf eine Wiederanstellung beim Herzog 1813 verzichtete. Auch schon damals war die Berufswahl keine leichte. Die Eltern ermöglichten aber den Söhnen Julius und Gottlieb – statt eines möglichen Studiums und trotz begrenzter finanzieller Möglichkeiten – eine solide Ausbildung, verbunden mit der Möglichkeit, bekannte Gärten zu besuchen und teilweise in ihnen zu lernen. Anstatt in Neusüdende Nachfolger des Vaters zu werden, dessen Lebensumstände nach 1820 immer problematischer wurden, zog es Gottlieb nach auswärts, nach seiner Lehre in Herrenhausen bei den bekannten Botanikern Wendland Vater und Sohn zunächst nach Weimar, wo er im Garten der großherzoglichen Residenz Belvedere fast täglich Besuch vom Großherzog und dessen „Freund Goethe“ erhielt. Auf die dortigen Mitglieder der Gärtnerdynastie Sckell war Bosse allerdings nicht gut zu sprechen, weshalb die Wanderschaft nach einigen Monaten weiter durch Thüringen, Sachsen und Böhmen nach Wien ging. Überall wurden Gärten inspiziert und fachmännisch bewertet. Endlich fand er in Bruck an der Leitha, 40 km südöstlich von Wien, bei den Grafen Harrach in „einem der berühmtesten Parks an der äußersten Grenze Deutschlands“ eine neue Arbeitsstelle (1821–1825). Über die knapp vier Jahre dort schwärmte er noch Jahre später. 1825, d.h. mit 26 Jahren, fand er seine Lebensstellung als Hofgärtner der Fürstin von Sagan (später des Fürsten Georg Wilhelm von Schaumburg-Lippe) auf Schloss Ratiborice bei Skalitz in Böhmen, wo er einen schottischen Gärtner ablöste. Bosse lässt bei dieser Gelegenheit eine interessante Bemerkung einfließen: Dass schöne ‚englische Gärten‘ in Deutschland, so auch in Ratiborice, nicht von Engländern, sondern von Deutschen gestaltet würden, sei vor allem in der Ausbildung be-

gründet; Engländer seien nur „Teilgärtner“, Deutsche hingegen in der Gartenkunst umfassend ausgebildet. Bosse gestaltete den Garten in Ratiborice und erwanderte sich die Region; mit gartenbegeisterten Adligen bereiste er andere Gärten, so z.B. 1837 den des Fürsten Pückler in Muskau (eigener Bericht S. 103 ff.). In groben Zügen geht er auch auf seine diversen Gartenaufträge in Österreich ein. 1840 besuchte er noch einmal seine alte Oldenburger Heimat, aus der ihm gelegentlich sein Bruder Julius Lehrlinge schickte. Ausführlich berichtet er über Geschwister und Geschwisterkinder, von denen einige auch in die USA auswanderten bzw. auswandern mussten. Kurze Ergänzungen betreffen „Die ‚Oldenburger Colonie‘ in Böhmen, vor allem nach dort ausgewanderte Oldenburgerinnen (S. 97-102), die Reise nach Muskau 1837 (S. 103-117) sowie eine kurze Trauerrede zum Tod von Vater Christian Ludwig von 1832. Auszüge dieser im lebendigen, oft humorvollen Ton verfassten Erinnerungen, die ursprünglich nur für die Familie gedacht waren, hat Pauly bereits 1992/1993 in ihrem „Rasteder Archivboten“ veröffentlicht. Über die Herkunft und den heutigen Aufbewahrungsort des handschriftlichen Manuskripts, von dem im Rasteder Gemeindearchiv Fotokopien bewahrt werden, schweigt sie sich auch in dieser vollständigen Fassung aus. Inhaltlich unbekannt waren die „Erinnerungen“ nicht, da zwei maschinenschriftliche Abschriften seit längerem im Landesarchiv liegen (Dep 153 Familie Tappenbeck) wie auch eine kleine Anzahl von Unterlagen zu Gottlieb Bosse, die vielleicht auch noch hätten berücksichtigt werden können (u.a. ein Reisebericht). Es ist in jedem Fall Paulys Verdienst, die Erinnerungen, aus denen in der Vergangenheit immer wieder mal zitiert wurde und die anschaulich die Lebensverhältnisse der Familie Bosse in Rastede beschreiben, nun komplett ediert zugänglich gemacht zu haben. 50 Abbildungen lockern den Text auf und vier Stammtafeln am Ende erleichtern den Überblick über die diversen Verwandtschaftsverhältnisse. Unerwartet wurden Bosses „Lebenserinnerungen“ auch das letzte Werk der langjährigen und bekannten Rasteder Ortshistorikerin Pauly, die kurz vor dem Erscheinen des Buches im Frühjahr 2019 verstarb.

Oldenburg

Wolfgang Henninger

Antje Sander: *Die Zeit der Häuptlinge. Ein Lese- und Bilderbuch.* Oldenburg: Isensee 2019, ISBN 978-3-7308-1558-8, 61 S., 35 Abb. (= Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever, Heft 35), 8,50 €.

Passend zur Ausstellung „Die Zeit der Häuptlinge“ im Schlossmuseum Jever (16. Juni 2019 bis 31. Januar 2020) erschien 2019 unter demselben Titel ein Lese- und Bilderbuch von Antje Sander zu der Thematik der politischen Entwicklung und dem Aufstieg der Häuptlinge in Friesland. Im Mittelalter gab es in Friesland keine zentrale Herrschaft. Erst mit der zunehmenden Machtetablierung und Machtrepräsentation nach der Mitte des 14. Jahrhunderts setzten sich die sogenannten *Hovetlinge* – Häuptlinge – als Oberhäupter im friesischen Gebiet durch. Hierbei spielte die Eigeninszenierung und die damit verbundene Abgrenzung von den ‚einfachen‘ Friesen eine besondere Rolle: Durch ihre repräsentative Kleidung, ihren neuartigen Wohnstil und durch ihre an das mittelalterliche Europa angepasste Lebensart setzten sich die Häuptlinge von den „als *ingeseten* bezeichneten Einwohnern“ (S. 9) ab. Sie verknüpften sich immer mehr mit dem Netz der europäischen Heiratspolitik, ließen ihre Kinder an fremden Höfen unterrichten und versuchten dadurch, ihr Gebiet und ihren Machtanspruch über ihre Grenzen hinweg zu erweitern. Jedoch übten sie sich auch in Abgrenzung nach außen – zum spätmittelalterlichen Europa. Die damit verbundene Darstellung der Homogenität im Inneren unter den friesischen Häuptlingen mag zunächst wie eine fabelhafte Vorstellung klingen, doch auch unter den verschiedenen Landesgemeinden des Frieslandes war das 14. und 15. Jahrhundert von Fehden und Konflikten geprägt. „So war man sich lange nicht einig, ob man sie zum Adel zählen soll oder nicht“, fasst Antje Sander die Forschungsproblematik der Ausstellung knapp zusammen (NWZ, 15.06.2019). Mit dem Lese- und Bilderbuch reiht sich die Autorin damit hervorragend



in eines der umstrittensten Themen der mittelalterlichen Sozial- und Verfassungsgeschichte ein: die Entstehung des Adels im Frühmittelalter, seine Entwicklung und die damit verbundene Herrschaftsausübung. Das Lese- und Bilderbuch flankiert mit 30 kleinen Kapiteln, wobei sich jeweils ein Kapitel über etwa eine Doppelseite erstreckt, sowie etlichen Abbildungen, Karten und Fotografien von Exponaten die museale Aufbereitung der Herrschaftsentwicklung der Häuptlinge in Friesland – „Stoff für Geschichten von Krieg und Liebe, Macht und Pracht“ (S. 9). Die ersten fünf Kapitel sind so konzipiert, dass sie die breite Masse erreichen und den Lesern die Geschichte des Handels, des Rechts und der Konflikte Frieslands im Spätmittelalter näherbringen. Die folgenden Kapitel drehen sich rund um die Thematik des Burgenbaus und dessen Signifikanz für den Ausbau der Herrschaft der Häuptlinge. Hierbei ist erfreulich, dass immer wieder Bezüge zum Schloss zu Jever (in dem die Ausstellung präsentiert wurde) und weiteren, heute noch bestehenden Bauten in Friesland gezogen werden, so dass der Leser ein lebendiges Bild vor Augen bekommt, wie die Region einmal ausgesehen haben kann. In den darauffolgenden Kapiteln geht Antje Sander auf verschiedenste Sachverhalte ein, durch die sich die Häuptlinge von den restlichen angrenzenden Herrschaftsgebieten lossagen wollten, sich diesen jedoch im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts annäherten. Hier sei besonders das Kapitel „Vom Feindbild zum Vorbild“ (S. 35) hervorgehoben, in dem die Annäherung der Häuptlingsgeschlechter an die Symbolfigur des gerüsteten Ritters erläutert wird, welcher zuvor als „Symbolfigur des auswärtigen Feindes“ (S. 35) stilisiert wurde. Während die erste Hälfte des Buchs in einzelnen thematischen Schwerpunkten die Zeit bis zum 16. Jahrhundert darstellt, so konzentrieren sich die letzten acht Kapitel auf die späte Zeit der Häuptlinge im 16. Jahrhundert. So wird besonders die weltoffene Herrschaft Fräulein Marias von Jever (1500–1575) und die damit verbundenen Änderungen des Kleidungs- und Wohnstils hervorgehoben. Eine drastische Folge dieser Änderungen sollte wohl das Schicksal des Jeverlandes nach Fräulein Marias Tod sein. Zu Lebzeiten hatte sie testamentarisch festgehalten, dass Jever an die Grafschaft Oldenburg fallen sollte, vermutlich um zu verhindern, dass das Jeverland ostfriesisch werden könnte. Die Autorin verknüpft in den 30 Kapiteln auf geschickte Weise die Geschichte der Häuptlinge mit Abbildungen und jeweiligen Quellenauszügen, sofern solche vorhanden sind. Zeitgenössische Quellen im Einklang mit dargestellten Ausstellungsexponaten bieten ein zu lobendes Bild für die Leserschaft. Hierbei ist zu beachten, dass die Texte auch für ein breiteres Publikum verfasst und dementsprechend allgemeinverständlich formuliert sind. In diesem Zusammenhang wären jedoch vielleicht einige Verweise oder Fußnoten – gerade da auf den meisten Seiten noch etwas Platz ist – wünschenswert gewesen. Auch um das Lese- und Bilderbuch besser in seiner Funktion und seinen Platz in der Forschung einordnen zu können, wären eine Einleitung und eine Zusammenfassung hilfreich gewesen. Doch auch ohne diese zusätzlichen Kapitel sind die historischen Ereignisse rund um die Häuptlinge Frieslands verständlich. Positiv ist noch der Literaturapparat am Ende des Buches zu nennen, in dem jeder fündig werden sollte, der sich vertiefend mit den Häuptlingen und ihrer Herrschaftsausübung in Friesland im Mittelalter beschäftigen möchte. Insgesamt beweist Antje Sander, die sich bereits zuvor mit entsprechenden Thematiken befasst hat (insbesondere mit der Herrschaft Fräulein Marias und dem friesischen Adel), auf den 60 Seiten wundervoll, wie eine Ausstellung auch als Buch weiter fortbestehen kann. Es gelingt ihr durch viele kleine thematische Schwerpunkte, kombiniert mit den jeweiligen Abbildungen von Exponaten der Ausstellung, Bildern und Karten sowie an passenden Stellen auch Quellenzitaten, das große Thema der Häuptlinge des Frieslandes darzustellen und diese auf anschauliche Weise einer breiten Leserschaft zugänglich zu machen.

Wildeshausen

Nadine Rüdiger

Robert de Taube: *Das offene Versteck. Bericht eines jüdischen Landwirts aus Ostfriesland, der in Berlin im Versteck der Menge den Deportationen nach Auschwitz entkam*, hg. und eingeleitet von Hartmut Peters. Bremen: Fuego 2019, ISBN 978-3-86287-967-0, 216 S., 40 Abb., brosch., 14,99 €.

Das Buch schildert den bemerkenswerten Lebensweg eines sympathisch wirkenden Mannes aus dem Nordwesten Deutschlands. Schon das Cover, auf dem der Protagonist Robert de Taube dem Leser freundlich entgegenblickt, weckt Interesse an der niedergeschriebenen Geschichte des jüdischen Landwirts. Die Veröffentlichung dieser autobiografischen Erzählung des am 16. November 1896 in Neustadtgödens geborenen Robert de Taube ist durch viel Glück und die Unterstützung seiner Familie ermöglicht worden, denn erst 2018 wurden in den USA drei unscheinbare Audiokassetten aufgefunden. Auf ihnen ist ein Gespräch von de Taube mit seinem Neffen Walter John Pohl aufgezeichnet. Es hatte bereits 1971, bei einem Besuch Pohls auf dem Hof seines Onkels in Ostfriesland, stattgefunden. Nach diesem „Zufallsfund“ – die Umstände bleiben recht unklar – wurde dieses Beispiel für Oral History von dem ehemaligen Lehrer und in der Region bekannten, engagierten Regionalhistoriker Hartmut Peters ediert und kommentiert. In einer Einleitung skizziert er dabei die Lebensgeschichte von Robert de Taube. Zunächst umreißt er die Familiengeschichte der in Wilhelmshaven und dem Umland beheimateten Familie des Viehhändlers Samuel de Taube und bindet sie in die örtlichen Ereignisse nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ein. Schon die Vorfahren von Robert de Taube waren zu Wohlstand gekommen und residierten unter anderem im Offiziersviertel der schnell wachsenden, noch jungen preußischen Hafenstadt Wilhelmshaven. 1918 erwarb Robert de Taubes Vater schließlich das Horster Grashaus. Dieser nahe Neustadtgödens, südlich von Wilhelmshaven, gelegene Gutshof hatte eine lange Tradition und war einer der größten in der Region. Heute gehört das weiterhin als Hof bewirtschaftete Horster Grashaus zur Gemeinde Friedeburg im Landkreis Wittmund. Verkauft hat Robert de Taube sein Anwesen erst 1973, nachdem er das Gut über viele Jahre verwaltet hatte. Es ist deshalb auch ein zentraler Punkt in seiner Lebensgeschichte. Im Zentrum der edierten Audioaufzeichnung stehen allerdings seine Erlebnisse während der NS-Zeit, insbesondere sein Überlebenskampf während des Krieges. Schon in den 1930er Jahren waren die Repressalien, denen die Familie de Taube wegen ihres jüdischen Glaubens ausgesetzt war, deutlich zu spüren. Sie gipfelten in der Festnahme der Familie gemeinsam mit anderen Juden aus Neustadtgödens und Umgebung während der Pogromnacht im November 1938. Für Robert de Taube und weitere Familienmitglieder folgte eine 4-wöchige Inhaftierung im Konzentrationslager Sachsenhausen. Das Horster Grashaus, das Robert de Taube seit etwa 1920 mit seinem Bruder Ernst erfolgreich bewirtschaftet hatte, wurde beschlagnahmt und musste unter Zwang an die Hannoversche Siedlungsgesellschaft (HSG) abgetreten werden, die es dann dem örtlichen Kreisbauernführer zum Kauf anbot. Einige Familienmitglieder schafften es rechtzeitig ins Exil, wie auch die Eltern Samuel und Rosa de Taube. Ein Teil der Geschwister kam mit ihren Familien in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten ums Leben. Für Robert de Taube begann mit Kriegsausbruch eine Odyssee: Er musste Wilhelmshaven verlassen und flüchtete im Frühjahr 1940 nach Berlin. Dort bemühte er sich zunächst noch um eine Ausreise nach Südamerika, was jedoch scheiterte. Auf Geheiß der Gestapo leistete er Zwangsarbeit in einer Fabrik in Kreuzberg und entschloss sich letztlich, nach der Deportation seines Bruders Ernst mit Ehefrau nach Auschwitz, unterzutauchen. Um seine Identität zu verschleiern, nutzte er unterschiedlichste Strategien und berichtete von abenteuerlichen Erlebnissen. Hartmut Peters fasst diese Irrwege so zusammen: „Er handelte mit Gemüse, Obst und Kleidungsstücken, arbeitete als Gärtner und Hausmeister und lebte nacheinander und manchmal gleichzeitig unter einem Dutzend Berliner Adressen“ (S. 48). Der Plan von einem „offenen Versteck“ glückte: Robert de Taube überlebte den Krieg. Doch sein unermüdliches Ringen um Gerechtigkeit und eine gesicherte Existenz hatten kein Ende. Schon bei seiner Rückkehr nach Wilhelmshaven im September 1945 legt er Zwischenstation beim Oberfinanzpräsidenten in Bremen ein, um sich über die Vermögensverhältnisse der Familie de Taube zu informieren. Doch es dauerte noch Jahre, bis die angestrebten Gerichtsverfahren die Eigentumsverhältnisse wiederherstellten. Erst gegen Ende der 1960er Jahre waren sie abgeschlossen.

Nach dem Verkauf des Horster Grashauses zog Robert de Taube in den Ort Horsten und starb nach einem bewegten Leben am 26. August 1982. – Die Edition der Lebenserinnerungen von Robert de Taube ermöglicht einen spannenden Einblick in ein Leben, um das sich laut Aussage des Herausgebers viele Jahre Legenden rankten – denn man vermutete ausführliche Informationen zu den Tütern während der NS-Zeit in seinem Testament. Die nun publizierten Lebenserinnerungen bringen eine erfrischend nüchterne, bisweilen heiter-trockene Schilderung eines jüdischen Landwirts, der nur durch viel Glück und Geschick schwerste Zeiten überlebt hat, ans Tageslicht. Auch wenn sich Robert de Taube viele Jahre mit Hartnäckigkeit für Gerechtigkeit und Wiedergutmachung eingesetzt hat, verlor er nicht seinen pragmatischen Blick auf Leben und Alltag. Auch wenn der Ursprungsnachweis der in der Einleitung verarbeiteten Informationen und verwendeten Quellen sowie die Anmerkungen präziser sein könnten, ist ein Buch entstanden, das sich leicht lesen lässt und trotz der tragischen Zeitumstände unterhaltsam ist. Fotografien und Zitate ergänzen das Geschriebene und lassen die Schilderung lebendig werden. Vorsichtige Angleichungen des Erzählten sowie die Gliederung in Kapitel schaffen eine sinnvolle Struktur der in Textform gebrachten Quelle, was als Verdienst dem Herausgeber anzurechnen ist.

Wardenburg

Romy Meyer

Jürgen Vortmann: *Auswanderer aus dem alten Amt Cloppenburg*. Cloppenburg: Heimatbund für das Oldenburger Münsterland 2018, ISBN 978-3-941073-24-1, 392 S., zahlr. Abb., kart. (= Die Rote Reihe, Bd. 20), 26,- €.

Jürgen Vortmann legt mit dem 20. Band der „Roten Reihe“ des Heimatbundes für das Oldenburger Münsterland ein wichtiges Buch zur Auswanderung aus dem alten Amt Cloppenburg vor. Untergliedert in fünf große Kapitel nähert sich Vortmann dem nicht nur für Genealogen interessanten Thema der Migration von Cloppenburgern im 19. Jahrhundert. Nach einer Darlegung der Quellengrundlage und dem methodischen Vorgehen wirft Vortmann einen detaillierteren Blick auf die Beweggründe, die zahlreiche Menschen zu einem Aufbruch aus ihrer Heimat veranlassten. Ein Bündel an Ursachen kann für die Ausreise aus dem Oldenburger Münsterland festgemacht werden. So führte unter anderem eine Bevölkerungszunahme verbunden mit Missernten, ein Niedergang des Leinenhandels und ein Rückgang aus den Einnahmen aus der Hollandgängerei – verschiedenste Erwerbsdienste in den Niederlanden – zu einer Auswanderungswelle, die ab 1830 rasant zunahm und erst um 1870 wieder deutlich abebbte. Aber auch eine Flucht vor dem Militärdienst und ein Leben als Seemann zogen Cloppenburgern in die Ferne. Insbesondere aus den Kirchspielen Steinfeld und Lohne fanden sich trotz der ländlichen Umgebung und der relativ großen Entfernung zur Nordsee etliche Seefahrer. Tausende Menschen verließen die Ämter Vechta und Cloppenburg, unter denen sich hauptsächlich Heuerleute, Ackerknechte, Tagelöhner und Handwerker befanden. Dass Akademiker, wie beispielsweise Apotheker, die Auswanderung wagten, kam selten vor, wie Vortmann festhält. Das dritte Kapitel ist dem Aufbruch in die neue Welt, hauptsächlich den Vorbereitungen und den Abläufen der Reisen gewidmet. Dabei wird die Rolle der Auswandereragenten beleuchtet und die einzelnen Schritte werden thematisiert, die zu einer offiziellen Entlassung aus dem Untertanenverband führten. Die Anmeldung eines Auswanderungswunsches bei der Obrigkeit und die Überprüfung, ob die betreffende Person eventuell noch Schulden zu begleichen hätte, zeigen nicht nur die Funktionsweisen der Verwaltung im 19. Jahrhundert auf. Die in diesem Kontext erstellten Dokumente sind zudem auch eine zentrale Quelle für Genealogen und die Auswanderforschung. Die legalen Routen in die neue Heimat führten in der Regel über Bremerhaven, Rotterdam und das französische Le Havre. Hamburg war vor allem für die illegal Auswandernden kein geeigneter Fluchtpunkt, da hier die Kontrollen engmaschig gewesen sein sollen. Mit aussagekräftigen Quellenbelegen zeichnet Vortmann die Reiseverläufe

von Cloppenburg zu Fuß oder auf dem Pferdewagen bis nach Bremerhaven sowie der Schiffsreise an den Bestimmungsort nach. Die Strapazen und Einzelschicksale werden so plastisch greifbar. Ein Exkurs auf die Ansiedlungspolitik in den USA rundet dabei das Bild ab. Aufschlussreich sind die Ausführungen im vierten Kapitel, die die Zielorte der Wanderungsbewegungen untersuchen. Die Auswanderungsziele waren dabei so vielfältig wie exotisch. Darunter befanden sich verschiedenste Orte in den Niederlanden, die in Relation zu den Zielen Australien und Neuseeland gefahrloser zu erreichen waren. Doch Auswanderer aus dem Amt Cloppenburg zog es auch nach Ostasien, Osteuropa, Südamerika und England. Die meisten Auswanderer lockten prozentual gesehen allerdings die USA an, doch verdeutlichen die anderen Ziele, dass die Cloppenburger im 19. Jahrhundert weltweit ihr Glück suchten. Vortmann listet die von ihm identifizierten Migranten mit kurzen Lebensbeschreibungen in den amerikanischen Städten auf, unter denen Maria Stein in Ohio, Oldenburg in Indiana und German-town sowie Teutopolis in Illinois ihre „deutschen Wurzeln“ deutlich im Namen tragen. Beim folgenden fünften Kapitel, das fälschlicherweise als Kapitel 7 bezeichnet wird – ein sechstes Kapitel liegt nicht vor – handelt es sich um ein Verzeichnis, das die Auswanderer aus den Kirchspielen Cloppenburg, Bethen, Vahren, Stapelfeld, Cappeln, Emstek und Molbergen auflistet. Insbesondere dieser Teil der Monographie dürfte für Familienforscher eine unschätzbare Quelle darstellen, da hier neben den Namen, Geburtsdaten und -orten auch die Auswanderungsziele und sogar die Transportschiffe zu finden sind. Zahlreiche Abbildungen, Fotografien und Porträtfotos von Auswanderern illustrieren den Text. Zwei kleine Wermutstropfen bleiben am Ende der Lektüre allerdings stehen: zum einen die Feststellung, dass die Quellenzitate aus der Sekundärliteratur und nicht nach den Archivalien zitiert werden. Zum anderen irritieren die Formatierungsfehler (Kapitel 7 statt Kapitel 5) und Überschriftenfragmente in der Kopfzeile (S. 79). Doch trüben sie mitnichten den positiven Gesamteindruck des Bandes.

Oldenburg

Martin Schürrer

Christian Wiegand: *Kulturlandschaftsräume und historische Kulturlandschaften landesweiter Bedeutung in Niedersachsen. Landesweite Erfassung, Darstellung und Bewertung*. Hannover: NLWKN 2019, ISSN 09 33-12 47, 338 S., zahlr. Abb., geb. (= Schriftenreihe Naturschutz und Landschaftspflege in Niedersachsen des NLWKN, Heft 49), 19,- €.

Es ist ein großes Verdienst des Niedersächsischen Landesbetriebes für Wasserwirtschaft, Küsten- und Naturschutz (NLWKN) sowie des Mitherausgebers, des Niedersächsischen Heimatbundes (NHB), endlich das Themenfeld *Kulturlandschaften* in Niedersachsen aufgegriffen und mit dieser Studie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Einschlägige gesetzliche Aufträge sind seit langem nicht nur im Naturschutz-, sondern auch im Raumordnungs- und Denkmalrecht verankert – jedoch: Das Thema führte bisher ein eher verborgenes Nischendasein. Die reiche Bebilderung des Gutachtens macht auch dem interessierten Laien Lust auf einen Lesezug durch die 42 flächendeckend identifizierten Kulturlandschaftsräume Niedersachsens. Die 71 ausgewählten historischen Kulturlandschaften vermitteln einen erfreulichen Eindruck von der Vielfalt des kulturlandschaftlichen Erbes in diesem Bundesland, das damit seinen Bürger/-innen aus neuem Blickwinkel nähergebracht wird. Jedem Kulturlandschaftsraum werden vier, jeder historischen Kulturlandschaft zwei Seiten gewidmet, so dass eine gut lesbare Überblicksdarstellung entstanden ist. Die kurzen und prägnanten Texte sind einheitlich gegliedert. Sie umfassen bei den Kulturlandschaftsräumen die Aspekte Morphologie, Geologie, Böden, ferner Gewässer, Klima sowie die Besiedlungs- und Nutzungsgeschichte, bei der historisch bis in die Jungsteinzeit weit zurückgegriffen wird. Die aktuelle Raumnutzung wird in Text und Grafik dargelegt und typische historische Kulturlandschaftselemente und -strukturen wie Wallhecken, Plaggenesche oder Handtorfstiche werden kurz aufgelistet. Die historischen Kulturlandschaften sind jeweils einem Kulturlandschaftsraum zugeordnet und werden unter

den Aspekten Größe und Lage des Gebietes, Beschreibung des Raumes und Bedeutung charakterisiert. Quellenangaben ergänzen die einzelnen Beschreibungen. Mit seiner Fachgruppe Kulturlandschaft – der Autor ist einer der beiden Vorsitzenden – hatte sich der NHB bereits seit über 20 Jahren in mehreren Projekten den historischen Kulturlandschaften bzw. Kulturlandschaftselementen und -strukturen gewidmet. Das dabei angesammelte Wissen ist merkbar eingeflossen. Die Grundlagen für die vorliegende Studie haben zwei Planungsbüros – darunter das Büro des Autors – in einem Gutachten im Auftrag des NLWKN erarbeitet. Anlass war die im Jahr 2014 beschlossene Aufstellung eines neuen Landschaftsprogramms, dessen Entwurf seit 2018 vorliegt. – Die Studie umschließt zwei Betrachtungsebenen: eine flächendeckende Raumgliederung Niedersachsens unter dem Leitbegriff „Kulturlandschaft“ und eine (ausdrücklich nicht abschließende) Erfassung kleinräumiger (Mindestgröße 25 ha) Kulturlandschaften, die als historisch bezeichnet werden können und denen eine „landesweite Bedeutung“ beigemessen wird. Die beiden Ebenen sind auf den ersten Blick einleuchtend, aber bei näherer Betrachtung offenbart sich deren inhaltliche Verknüpfung nur schwer. Sie wirken eher additiv: Die zugeordneten historischen Kulturlandschaften spiegeln oft weniger die Eigenarten des Kulturlandschaftsraumes wider als vielmehr den Typus wie etwa: Wallheckenlandschaft, Fischteichanlage, Moorsiedlungen. Nur indirekt kann der Leser erkennen, dass die Studie primär auf die so notwendige Erfassung *historischer* Kulturlandschaften abzielt. Hier wäre ein anderes Vorgehen denkbar und vielleicht auch effizienter gewesen. Eine Liste aller in Niedersachsen vorkommenden Typen historischer Kulturlandschaften hätte man sich zumindest als Ergebnis des Erarbeitungsprozesses in einem Anhang gewünscht. Sie könnte für die weitere Vertiefung ein hilfreiches inhaltliches Suchraster bieten. Allzu kurz erläutert der Autor einleitend das methodische Vorgehen. Dies ist insofern bedauerlich, als die Raumabgrenzungen für die 42 Kulturlandschaftsräume, die Texte und die Auswahlkriterien für die 71 historischen Kulturlandschaften manche Frage offenlassen, deren Beantwortung für eine gute Nachvollziehbarkeit und Akzeptanz notwendig wäre. So erläutert der Autor zwar, dass sich ein Kulturlandschaftsraum neben den naturräumlichen Grundlagen und der Flächennutzung aus weiteren kulturellen Wirkgrößen ergibt: aus der Territorialgeschichte mit ihrer Identitätsbildung, aus den Konfessionen, den Bauweisen und Siedlungsstrukturen sowie den Sprachgrenzen. „Mensch und Landschaft haben sich wechselseitig geprägt.“ Letztendlich wird das Zustandekommen der kulturlandschaftlichen Raumgliederung aber nur teilweise transparent, obwohl die Ergebnisse in vielen Fällen durchaus plausibel wirken. Aber häufig wäre eine andere Abgrenzung gut gerechtfertigt gewesen. Der Grund für diese mögliche Variabilität liegt nicht nur in der gewiss großen fachlichen Herausforderung der Aufgabenstellung, sondern in der Ausgestaltung des Erarbeitungsprozesses unter Beteiligung eines Expertenkreises. Die Liste der beteiligten Personen ist abgedruckt, es handelt sich überwiegend um Fachleute aus dem behördlichen Naturschutz. Das Oldenburger Land und dessen Landkreise waren mit keiner Person vertreten. Vor diesen Hintergründen wäre es wünschenswert gewesen, die Raumgliederung nicht als ein abschließendes Arbeitsergebnis von Experten zu präsentieren, sondern als Diskussionsvorschlag zu deklarieren. Zumal die Beteiligten der Überzeugung sind, dass die Befassung mit Kulturlandschaften „identitätsstiftend“ wirkt und eine „Basis für Verbundenheit und Heimatgefühl“ bildet. Das gelingt mit Vorgaben durch Experten selten. Dass man im Expertenkreis stets von einem *Entwurf* ausgegangen sei und dass man dies in der Publikation hätte deutlicher machen müssen, räumt der Autor auf Nachfrage ein. Offen bleibt jedoch, wie der Entwurf weiterentwickelt werden soll, und welche Relevanz er für ein neues Landschaftsprogramm hat. Die Notwendigkeit einer vertiefenden und breiteren Debatte wird in Bezug auf das Oldenburger Land deutlich. Dessen territoriale Grenzen sind in den acht Kulturlandschaftsräumen, an denen das Oldenburger Land einen flächenmäßigen Anteil hat, nur selten wiederzuerkennen. Lediglich in der Abgrenzung der Kulturlandschaftsräume „Oldenburger Münsterland“ und „Saterland“ haben sie einen eindeutigen Niederschlag gefunden. Befremdlich ist, dass die Stadt Oldenburg in einem Kulturlandschaftsraum „Oldenburger Geest mit Ammerland“ aufgeht. Andere methodische Wege im Umgang mit Städten wären möglich gewesen. Lediglich Hannover und Braunschweig bilden eigenständige Kulturlandschaftsräume.

Nicht nur hinsichtlich des Umgangs mit Städten vermisst man beim vertiefenden Lesen eine bessere Begriffsklärung. *Kulturlandschaft* wird leider nur indirekt über einzelne Kriterien konstituiert und vor allem nicht gegen den etablierten Begriff *Landschaft* abgegrenzt. Auch bleibt offen, warum manchen Facetten einer offenbar als Ganzheit gedachten Kultur (z.B. Sprache) eine entscheidende landschaftsbildende Kraft zugesprochen wird, wie im Kulturlandschaftsraum „Saterland“. Gibt es eine Kausalität zwischen Sprache und Landschaft? Die scheinbar weitgehend fehlende Bedeutung der Territorialgeschichte des Oldenburger Landes für die Bildung von Kulturlandschaftsräumen mag zutreffen, wird aber in den entsprechenden Texten leider nicht erläutert. In diesem Zusammenhang verwundert, dass ein Kulturlandschaftsraum „Schaumburg“ abgegrenzt wird – wegen dessen „eigenständiger Territorialgeschichte und stark ausgeprägten schauburger [sic!] Identität“. Möglicherweise wirkt die im Inneren viel beschworene regionale Identität Oldenburgs von außen eher wie ein kulturelles Konstrukt. Oder ist „Hannover“ eben doch zu weit weg, wie gerne kolportiert wird? Wahrscheinlich kann das Lebensgefühl einer Identifikation letztlich nur durch Befragen der Bevölkerung festgestellt werden. – Begrifflich deutlich klarer orientiert sich die Studie bei den „historischen Kulturlandschaften“ an der im Jahr 2001 von der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland veröffentlichten Definition. Die Herausgeber betonen, dass die hier vorgestellte Auswahl „historischer Kulturlandschaften von landesweiter Bedeutung“ nicht abschließend sei. Vielmehr sei es Aufgabe der Stadt- und Landkreise, im Zuge der Fortschreibungen der Landschaftsrahmenpläne hier vertiefend anzuschließen. Zur Unterstützung hat das NLWKN vor kurzem eine Arbeitshilfe herausgegeben (Informationsdienst Naturschutz Niedersachsen 4/2019). Eine regionale Fortführung ist sehr zu begrüßen, impliziert aber eine Wertung. Denn die Etikettierung der selektierten historischen Kulturlandschaften als „landesweit bedeutsam“ ist von hoher Relevanz. Derart bewertete Gebiete fließen mit deutlich stärkerem Gewicht in raumplanerische Abwägungen ein, werden in der Regel bei Förderprogrammen prioritär bedacht und genießen eine höhere politische Aufmerksamkeit. Viele historische Kulturlandschaften waren im Erarbeitungsprozess von den Unteren Naturschutzbehörden benannt worden, eine erfreulich partizipative Vorgehensweise. Gerne würde man erfahren, welche Landkreise keine Meldungen gemacht haben. Den wichtigen – weil wertenden – Auswahlvorgang würde der Leser gern in einer Übersichtstabelle nachvollziehen können, die für alle untersuchten (auch nicht als „landesweit bedeutsam“ eingestuft) Gebiete die Beurteilungen aufzeigt nach den verwendeten Kriterien („Ausmaß der historischen Prägung“, „Bedeutung“, „Repräsentanz“). Die Studie hätte damit deutlich an Gewicht und Aussagekraft gewonnen. So bleibt z.B. offen, warum die „Meißendorfer Teiche“ mit einer seit 1960 bereits aufgegebenen Fischwirtschaft eine landesweit bedeutsame historische Kulturlandschaft darstellen, nicht jedoch die Ahlhorner Fischteiche. Dort wird die historische Nutzung heute noch landschaftsbildend betrieben und die Herausgeber betonen, dass es gerade nicht um „den musealen Erhalt“ solcher Gebiete geht. Fraglich ist auch, warum sich weder in der ehemaligen Residenzstadt noch im zugeordneten Ammerland eine historische Kulturlandschaft von landesweiter Bedeutung befindet. Ohnehin fällt die Ausstattung des Oldenburger Landes mit historischen Kulturlandschaften bei insgesamt sechs Gebieten auffallend mager aus: „Moorriem“, „Pestruper Gräberfeld“, „Elisabethfehn“, „Heide an der Thülsfelder Talsperre“, „Burgwald Dinklage“, „Visbecker Mühlen- und Geestlandschaft“. – Die instrumentelle Verknüpfung der Studie mit der Aufstellung eines neuen Landschaftsprogramms dürfte der aktuellen Ressortierung geschuldet sein. Eine dauerhafte Anbindung allein an den amtlichen Naturschutz ist aber nicht zwingend und kann sogar Chancen für die sehr wünschenswerte Etablierung dieser Thematik versperren. Kulturlandschaften – auch historische – sind Lebensräume der Menschen, prägen ihren Alltag und bedürfen einer deutlich stärkeren Partizipation bei ihrer Weiterentwicklung. Ob und wie schnell sich die Unteren Naturschutzbehörden mit einer Vertiefung und vor allem mit Maßnahmen befassen werden, ist letztlich dem politischen Engagement in der Region anheimgestellt. Eine Verortung der historischen Kulturlandschaften im Landschaftsprogramm und in den Landschaftsrahmenplänen und damit im Naturschutz nimmt der ganzheitlichen Raumordnung zudem die Verpflichtung, sich eigenständig der Aufgabe zu widmen. Instrumente der

aktiven Regionalentwicklung könnten dem Anliegen eine bessere Akzeptanz und einen höheren Stellenwert geben. Ein entsprechendes ausblickendes Kapitel hätte man sich in der Studie gewünscht. Auch hätte das offenbar umfassende Kulturverständnis aller Beteiligten eine viel breiter angelegte transdisziplinäre Zusammenarbeit nahegelegt. Diese Überlegungen und die offenkundigen Notwendigkeiten, die Thematik für das Oldenburger Land weiter zu bearbeiten, geben den Impuls dafür, dass sich eine regionale Kulturinstitution dieser Aufgabe widmet. Hier wäre die Oldenburgische Landschaft ein geeigneter Träger, der in Zusammenarbeit mit interessierten Stadt- und Landkreisen sowie weiteren Organisationen wertvolle Akzente setzen könnte. Die Studie liefert dafür – trotz der hier geäußerten Kritik – eine gut geeignete Vorlage.

Wardenburg

Carola Becker



Annette Siegmüller

Prospektionen auf der Wurt Isens in Nordbutjadingen: landschaftsarchäologische Untersuchungen

Das nördliche Butjadingen ist noch heute geprägt durch seine Wurtensiedlungen. Diese von Menschen aufgeschütteten Wohnhügel reihen sich in Bögen in etwa küstenparallel aneinander und sind überwiegend im Verlauf des ersten nachchristlichen Jahrtausends entstanden (Abb. 1). Diese systematisch wirkende Anordnung ist durch den Untergrund der Dörfer zu erklären. Am Anfang der Römischen Kaiserzeit war eine neue und besiedelbare Landfläche ausgebildet worden, deren Küste noch wesentlich weiter südlich lag, als es heute der Fall ist. Durch das Nachlassen der Transportkraft des Wassers in dem Moment, in dem es auf die Landmasse der Küste trifft, sackten nach und nach genau an dieser Stelle die schwersten und damit meist auch die größten Partikel an den Grund ab, die das Wasser mit sich getragen hatte. So bildete sich ein Strand- oder Uferwall, dessen Substrat weniger feinkörnig ist als das der Umgebung. Dadurch war das Areal als Siedlungsland besonders geeignet, lag es doch nicht nur deutlich höher als die Umgebung, sondern war zudem auch besser drainiert. Am Beginn der Römischen Kaiserzeit waren die ersten, südlichen Uferwälle bereits ausgebildet und wurden um Christi Geburt in einer ruhigen Phase des Meeresspiegelgeschehens besiedelt.¹ Sturmfluten waren in dieser Zeit selten, so dass zunächst zu ebener Erde sogenannte Flachsiedlungen angelegt wurden. Diese Situation hielt aber nur kurze Zeit an. Nach wenigen Generationen wurden die Siedlungsareale zu Wurten aufgehöhht, vermutlich um sich vor den verstärkt auftretenden Überschwemmungen zu schützen. Diese Aufhöhungen können teils erstaunliche Ausmaße annehmen. So ist auf der Wurt Sillens eine Aufschüttung von 3 m im ersten nachchristlichen Jahrhundert nachgewiesen worden.² Im weiter östlich gelegenen Grebswarden wurde im gleichen Zeitraum um ca. 1,80 m aufgehöhht.³ Durch die Lage

1 Johannes Ey, Ergebnisse siedlungsarchäologischer Grabungen in der nördlichen Wesermarsch. In: Bodenfunde aus der Wesermarsch. Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland Beiheft 5. Oldenburg 1991, 80; Peter Schmid: Siedlungsarchäologische Ergebnisse zur Vor- und Frühgeschichte. In: Wolfgang Günther u. a. (Hrsg.), Nordenham. Die Geschichte einer Stadt. Oldenburgische Monographien. Oldenburg 1993, 25f.

2 Ey a. a. O. 81.

3 Ebd. 82; Schmid 1993 a. a. O. 32.

Anschrift der Verfasserin: Dr. Annette Siegmüller, Niedersächsisches Institut für Historische Küstenforschung, Viktoriastraße 26/28, 26382 Wilhelmshaven, siegmuller@nihk.de