

engen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft illustrieren, dem sich der Untertitel von Thea Vignau-Wilbergs Buch verdankt.

Der Catalogue raisonné des Œuvres von Joris und Jacob Hoefnagel war ein bedeutendes Desiderat der Forschung. Das von Thea Vignau-Wilberg vorgelegte Buch verdankt sich einer mehr als fünfzigjährigen Beschäftigung der Autorin mit ihrem Thema. Entsprechend vermittelt das Magnum Opus ein umfassendes Wissen über die Objekte und ihre Kontexte. Das allein wäre schon viel. Das Buch ist aber nicht nur nützlich, sondern auch lesbar geschrieben, ansprechend gestaltet und schön illustriert. Kurz: ein Gewinn für jede Bibliothek und alle Leserinnen und Leser.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



Klaus Gereon Beuckers und Katharina Prieue (Hrsg.); Die Kieler Garnisonskirchen. Kirchenbau um 1900 zwischen Historismus und Moderne (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Bd. 83); Kiel: Ludwig Verlag 2017; 200 S., 87 s/w-Abb.; ISBN 978-3-86935-311-1; € 24,90

Die von Klaus Gereon Beuckers und Katharina Prieue herausgegebene Aufsatzsammlung zu den Kieler Garnisonskirchen macht zwei entscheidende Dinge deutlich: Zum einen wird am Kieler Institut für Kunstgeschichte wieder beziehungsweise weiterhin Forschung zur schleswig-holsteinischen Architektur und bildenden Kunst betrieben, zum anderen darf die in Fortführung von Alfred Kamphausen stets dieses Feld dominierende Forschung im Sinne einer vermeintlich nordischen und somit quasi erhabenen Kunst damit endlich als beendet erklärt werden. Stattdessen werden nun Ergebnisse, die im Rahmen eines interdisziplinären Projektes zwischen dem Lehrstuhl für Regionalgeschichte (Prof. Dr. Oliver Auge), dem Lehrstuhl für Neuere Geschichte (Prof. Dr. Gabriele Lingelbach) und dem Institut für Kunstgeschichte anlässlich des 150. Jahrestags der Erhebung Kiels zum Marinestützpunkt 2015 stattgefunden hat, vorgestellt. Es ging darum, die Folgen für die Stadt- und Regionalgeschichte facettenreich zu analysieren und diskutieren. Vor allem die kunsthistorische Forschung spiegelt sich in dem genannten Band wider, es sind zum Teil Bachelorarbeiten, in jedem Fall aber Beiträge von Nachwuchswissenschaftlern, die hier veröffentlicht sind.

Die Publikation – im Kieler Verlag Ludwig erschienen – kommt zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Stadt eines ihrer bedeutendsten Quartiere, das den Krieg überlebt hat, gerade entledigt – den Bauten des Marinelazaretts im Ansharpark in der Wik. Sie gehören – wie eben eine der Garnisonskirchen, die Petruskirche – zu einem

für die Stadt- und Architekturgeschichte wichtigen Ensemble, das ohne Not, aber mit viel Verve in den vergangenen Jahrzehnten verwahrloste und kaputt geredet wurde. Ohnehin war die Stadt der Macht ihres inzwischen entmachteten Baubürgermeisters und den Investoren derart ausgeliefert, dass ihre Werte, die sie trotz massiver Kriegszerstörung oder gerade wegen ihres in sich einst qualitätvollen Wiederaufbaus besitzt, drohen, verloren zu gehen – an manchen Stellen ist dies schon geschehen.

Die Garnisonskirchen – alle im Besitz der katholischen Kirche beziehungsweise der evangelischen Nordkirche – mag man daher als die Glückseligen auf städtischen Inseln ansehen (8), tatsächlich aber sind sie zum Teil von Kriegszerstörung gezeichnet und haben ihre ursprünglich beabsichtigte städtebauliche Dominanz – wie die historischen Abbildungen im Vergleich mit der heutigen Situation zeigen (z. B. 54, 90) – in Teilen längst eingebüßt, doch dazu später.

In die Geschichte Kiels als Marinestützpunkt führt Oliver Auge ein. Am 24. März 1865, noch bevor Schleswig-Holsteins Schicksal, endgültig von Preußen bestimmt zu werden, besiegelt ist, verlegte König Wilhelm I. (1797–1888) die Marinestation von Danzig nach Kiel (11). Dem Treiben Preußens, das damit die Zügel für die Entwicklung der Stadt in die Hand nimmt, schaute, so Auge, die Stadt „eher teilnahmslos zu“ (12). Das Vorgehen Wilhelm I. raubte ihr ihre Selbstständigkeit – vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht – und besiegelte ihr Schicksal bis weit über den Zweiten Weltkrieg hinaus. Einerseits. Andererseits verdankt das bis dahin eher verschlafene Städtchen – mit seiner auf einer Halbinsel gelegenen Altstadt, die im Zweiten Weltkrieg untergehen sollte – der preußischen Annexion eine ungeheure schnelle Entwicklung hin zur Großstadt. In nur wenigen Jahrzehnten, von 1865 bis 1900, wuchs die Bevölkerungszahl von 17.500 auf 108.000, um dann bis 1916 auf 211.600 Einwohner anzusteigen. Mit diesem Bevölkerungsanstieg ging einher, dass sich in Kiel, neben der Marine, vor allem Rüstungsindustrie ansiedelte, wie zum Beispiel die Kaiserliche Werft (16). Das Stadtbild wiederum wurde fortan durch Mietskasernen auf der einen und Bauten durch die Marine jedweder Art auf der anderen Seite geprägt. Hierzu zählen neben den Kasernen vor allem die Verwaltungsbauten der Marine, die an städtebaulich neuralgischen Punkten erbaut wurden. Vor allem war Kiel nun über ein Jahrhundert – selbst nach dem Zweiten Weltkrieg eine von Backsteinbauten geprägte ‚rote Stadt‘ – ein Kennzeichen, das sie nun durch unangemessene Neubauten zu verlieren droht.

Die Stadtgeschichte, wie sie dann Beuckers in seinem Beitrag *Die Garnisonskirchen und die Marinearchitektur in der Stadt Kiel um 1900* (21) erzählt, wird durch die Verbindung mit ihrer Architekturgeschichte ‚lebendig‘ und die naturgemäßen Redundanzen zu Auges Text rücken bei der Lektüre schnell in den Hintergrund. Die Garnisonskirchen bettet er in das Architekturgeschehen ihrer Zeit ein. Es geht um insgesamt vier Bauten, keine andere Garnisonsstadt Deutschlands zählt davon mehr. Während die Garnisonskirchen anderer Städte, wie etwa in Ulm oder Neu-Ulm, jedoch einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen, stehen die Kieler Bauten eher im Schatten der Architekturgeschichte. Das mag mit ihrem Zerstörungsgrad im Zweiten Weltkrieg zusammenhängen, sieht man von den Kirchen in der Wik und in Friedrichsort

ab, wohl aber auch mit einem geringeren Interesse am Historismus und der Kunstgeschichte des Landes Schleswig-Holsteins.

Wie in die einst zivile Stadt Kiel die preußische Architektur rasant eindringt und nicht nur durch die militärischen, sondern auch die zivilen Bauaufgaben wie etwa der Universität, schon im späten 19. Jahrhundert dominiert, wird hier zusätzlich beschrieben. Obwohl die Architektur- und Stadtbaugeschichte von Kiel nicht als unerforscht bezeichnet werden darf, steckt in der angeblich nur „oberflächlichen“ Analyse Beuckers tatsächlich eine wichtige Horzonterweiterung (52). Hat schon Hans-Dieter Nägelke in seiner Dissertation zum Kieler Kollegiengebäude nachgewiesen, dass der Bau dieses Universitätsgebäudes eine Machtdemonstration des preußischen Staates in der neuen Provinz war, so zeigt sich nun die noch größere Dimension der Inbesitznahme durch den preußischen Staat: An allen neuralgischen Punkten der Stadt werden Militärbauten errichtet und hierzu zählen auch die vier Garnisonskirchen: Bauten, die vielfach auf Fernsicht im Stadtbild und zur Förde angelegt waren. Somit sind die Kirchen eben nicht nur als Sakral-, sondern auch als Teil der Militärbauten zu verstehen.

Die drei folgenden Aufsätze von Jens Lowartz zur heutigen Pauluskirche (ehem. Simultankirche) am Niemannsweg in Kiel (1878–1882), Charlott Hannig über die kath. Garnisonskirche St. Heinrich (1907–1909) und Sören Groß zur ev. Petrikerche in der Wik (1906–1909) schließen die Wissenslücken über diese Sakralbauten.

Die Autoren der Aufsätze – beides wie gesagt Bachelorarbeiten – lassen anhand genauer Beschreibungen beziehungsweise Auswertung der zur Verfügung stehenden Text-, Bild und Planquellen, die Bauten vor unserem geistigen Auge wieder auferstehen – in Teilen gehen sie auch auf spätere Veränderungen ein. Damit sind diese Garnisonskirchen nun erstmals wissenschaftlich bearbeitet, in den Kontext des evangelischen und katholischen Kirchenbaus gestellt sowie mit Architekturschulen und Vorbildern in Beziehung gesetzt. Für die Pauluskirche sind das ‚Eisenacher Regulativ‘ wie auch der Name Johannes Otzen (1839–1911) zu nennen, für St. Heinrich, nach Entwurf von Anton Kelm erbaut, werden ebenfalls Bezüge zu Otzen vor allem aber Otto March (1845–1913) hergestellt (115). Völlig richtig werden nun Curjel & Moser als Vorbilder ausgeschlossen – ihnen beziehungsweise der Petruskirche in der Wik aber ist der folgende Aufsatz von Sören Groß gewidmet. Wie alle Autoren folgt auch er dem Credo, dass die Kirche wesentlich die Stadtlandschaft präge. Doch ist das noch so? Es steht außer Frage – und das zeigen auch die historischen Aufnahmen –, dass alle vier Kirchen einen wesentlichen Anteil an *der* Marinestadt Kiel hatten. Vor allem muss das Stadtbild Kiels und dessen Wirkung ja von der Förde aus gesehen werden. So gesehen waren die Kirchen mit ihren Türmen sicher dominant – inzwischen haben Kriegszerstörung, Verwaldung und Verdichtung ihre Wirkung in den Hintergrund treten lassen. Für die Petruskirche gilt dies weniger, doch dafür aber hat sich ihr Umfeld entscheidend und leider zum Negativen verändert.

Groß' Literaturanalyse zur Petruskirche ist sehr gut geschrieben und endet mit dem Fazit, dass die Kieler Architekturgeschichte die Vereinnahmung der Kirche als regionale Architektur suchte, während die jüngere Forschung – nachdem nun auch das Werk von Curjel & Moser insgesamt besser untersucht worden ist, deren Vorbil-

der etwa bei wie Richardsons oder Berlage suchen. Damit wird Wik endlich aus der Schublade ‚norddeutscher Architektur im Heimatschutzstil‘ herausgeholt. Es ist die etwas irritierende Abschlussbemerkung von Groß, dass in der handwerklichen Sicherheit (161) des Baus eine Überlegenheit gegenüber der Klassischen Moderne zu sehen sei – was immer das auch heißen mag, es gehört hier nicht hin.

Einem ganz anderen Thema widmet sich der Beitrag der Mitherausgeberin Katharina Priewe. Sie behandelt den Altar und die Taufgruppe des Künstlers Otto Flath (1906–1987) in der oben genannten Petruskirche, die 1938 aufgestellt wurden. Hintergrund dieser Auseinandersetzung mit dem Werk dieses auch wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP umstrittenen Künstlers, ist die immer wieder aufkeimende Frage, wie mit seinen Werken in Kirchen umgegangen werden soll.

Im Jahr 2013 war zudem der Abbruch der ‚Kunsthalle‘ Bad Segeberg, in der die Werke Flaths ausgestellt werden, zugunsten einer Erweiterung der Kassenärztlichen Vereinigung geplant. Die Stadt, die das Grundstück von ihrem Ehrenbürger Flath geerbt hatte, suchte nach einer Vermarktung und wollte damit einen der großen Arbeitgeber vor Ort halten. Das in Segeberg bewahrte Œuvre ist in eine Stiftung überführt worden, deren Stiftungsrat auch der Bürgermeister der Stadt angehört. Umso streitbeladener waren die Diskussionen – auch über den Umgang mit dem Gesamtwerk überhaupt.

Zurück zur Petruskirche: Im Jahr 1938 hatten zumindest der Pfarrer und die Gemeinde beschlossen, das Altarbild von 1908, das Ölgemälde *Christus am Kreuz* von Heinrich Saffer (1856–1936), das integraler Bestandteil des von Robert Curjel & Karl Moser, Karlsruhe, geplanten Kirchenraums war, durch ein Werk Flaths auszutauschen und um eine Taufgruppe zu ergänzen. Dieser war bereits zwischen 1933 und 1937 für andere Kirchengemeinden in Schleswig-Holstein sowie Lübeck tätig gewesen. Flath sollte beauftragt werden, da der bisherige Altarraum in seiner Ausgestaltung „den künstlerischen Auffassungen des Dritten Reiches und den an die Ausgestaltung einer Wehrmachts-Kirche zu stellenden Anforderungen“ (Brief an das Oberkommando der Kriegsmarine in Berlin, 1938) nicht entsprach (169). Die Neugestaltung wurde genehmigt und statt des Ölgemäldes wurde ein Altarensemble, bestehend aus sechs figurenbesetzten Holzstelen mit einer Höhe von bis zu 2,4 m, in deren Mitte ein monumentales Kreuz mit 4,2 m zu stehen kommt, aufgestellt. Jede Stele ist mit einer Figurengruppe besetzt, es sind dies Fischer, Parzen, Seeleute, Soldaten, die vier Elemente sowie Bauern. Völlig richtig interpretiert Priewe die Gruppen als Personen der Gemeinde, die hier heroisiert und man muss dies wörtlich nehmen, an die Stelle des schmerzleidenden Jesus Christus, wie ihn Saffer zeigte, getreten sind. Ihre ikonografische Deutung ist ebenso wenig anzuzweifeln, wie die kunsthistorische Einordnung des Werkes von Flath, das zweifellos eine stilistische Nähe zu Ernst Barlach wie auch zum Expressionismus der 1920er Jahre aufweist – der im Grenzland zu Dänemark übrigens, als ‚nordisch-deutsch‘ und damit ‚überlegene‘ Kunst verstanden wurde und somit eine politische Deutung erfuhr.

Trotz dieser stilistischen Bezüge – auch zu Barlach – darf aber die Conclusio meines Erachtens nicht sein, dass Flaths Figuren nach 1930 eben nur einer stilistischen Änderung von „lieblich“ zu „emotionslos und streng“ (187) unterzogen worden

seien. Peter Nickel hat zum Beispiel die genannten Parzen einmal als „germanische Kampfungfrauen“ charakterisiert (191), was einem durchaus in den Sinn kommen kann. Auch die von den Nationalsozialisten bevorzugten Themen wie etwa kinderreiche Familien, Bauern, Fischer und Soldaten werden von Flath aufgegriffen, die Figuren heroisiert.

Während Barlach unter den Nationalsozialisten schließlich zu den ‚entarteten‘ Künstlern zählte, arbeitet Flath kontinuierlich bis zu seinem Tod 1987 weiter. Wenig tröstlich, dass er sich nach 1945 wieder an Barlach erinnerte und auch mit Gerhard Marcks (1889–1981) in Verbindung gebracht wird (187). – Neben der kunsthistorischen Einordnung des Werkes von Flath, das einer umfassenden wissenschaftlichen Aufarbeitung harret, greift Priewe abschließend die Frage auf, ob das Altarensemble in der Petruskirche dort an seinem Platz verbleiben sollte. Das zwischenzeitlich als Konzertkirche genutzte Gebäude wird seit 2015 von der Apostelgemeinde genutzt – der Umgang mit dem Flath-Erbe stand damals zur Diskussion. Bei den Altarwerken Flaths, „aus den 1930er Jahren“, so Priewe, handelt es sich „weniger [um] nationalsozialistische als theosophische Werke ‚neoklassizistische-spätexpressionistischer‘ Prägung. Sie bedienen sich einer Monumentalisierung und Entindividualisierung, die Typisierung und die soziale Gruppe vor das Individuum stellen.“ Sie stünden damit „in einem gewissen Gegensatz zu aktuellen Tendenzen der allgemeinen Geistesströmungen im frühen 21. Jahrhundert, die eher das Individuelle betonen“ (197). Es ist nicht abzustreiten, dass im Nationalsozialismus dem individuellen Leben kein Wert beigegeben wurde, insoweit entsprachen die Arbeiten von Flath „aus den 1930er Jahren“ (198) – nein, eben genau von 1938 – ganz dem System und durften deshalb realisiert werden. Und ich bin mir nicht sicher, ob es stimmt, dass der Altar wirklich „einen hohen historischen Zeugniswert mit einer Passgenauigkeit für die heutige Funktion als Gemeindekirche der Kieler Apostelgemeinde verbindet“ (198). Aus denkmalpflegerischer Sicht, und darauf stützt sich Priewe, ist der Verbleib der Figuren und Stelen in der Kirche wesentlich – ob an dieser Stelle, ist von der Gemeinde selbst zu diskutieren, ganz sicher aber nicht unkommentiert oder sprachlos. Die Apostel Gemeinde hat ihre Kirche nicht verändert, was ein Prozess war und wer sich dem Thema theologisch widmen will, der kann das in den Altar-Predigten nachhören unter: <http://www.akg-kiel.de/gemeinde/predigt-service/serie/2-altar-der-petruskirche>.

Das von Beuckers und Priewe herausgegebene Buch zur Geschichte der Kieler Garnisonskirchen füllt nun eine Lücke kunsthistorischer Forschung zum evangelischen und katholischen Kirchenbau zwischen Historismus und Moderne, setzt für die dazugehörige wichtige Stadtgeschichte neue Akzente und lässt auf einen neuen Weg in der Forschung der schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte sowie der Wiederaufnahme hoffen. Dem Band hätte man – aber hierzu fehlen leider nicht selten Geld und Zeit – ein Lektorat oder zumindest eine bessere Redaktion gewünscht, um die ein oder andere Wiederholung dann doch zu vermeiden oder kleine Widersprüche gegebenenfalls noch ausräumen zu können.

ASTRID HANSEN
München