

# 11 AUS DEN TIEFEN DER „VATERLÄNDISCHEN VORZEIT“

Carl Friedrich v. Rumohr, der Memling-Altar und die Vorgeschichte  
des St. Annen-Museums

Iris Wenderholm

„Zu keiner Zeit war ein reges Streben die vaterländische Vorzeit kennen zu lernen sichtbarer und allgemein verbreiteter, als in der unsrigen. Ueberall wird munter und rüstig Hand ans Werk gelegt, unserer so lang und schmähhch verkannter Vorzeit ihr Recht widerfahren zu lassen, das herrliche Gebäu desselben von dem Schutte, womit es die Zeit bedeckt und dem Unrath, womit Unkenntniß oder Beschränktheit es verunzierte, zu reinigen und es in alter, eigenthümlicher Pracht und Herrlichkeit wieder herzustellen. [...] Jeder, der Lust und Kraft fühlt, muß unverdrossen in die Tiefen unserer vaterländischen Vorwelt sich begraben und aus versteckten, unbekanntenen Klüften oder verlassenen Gängen, was edlen oder nützlichen Metalles er findet, wohlgemuth zu Tage fördern.“<sup>1</sup> Das Zitat des Kunsthistorikers Carl Friedrich v. Rumohr aus dem Jahr 1813 belegt eindringlich die archäologisch-kunstgeschichtliche Aufbruchstimmung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts herrschte und in der der holsteinische Adlige Rumohr eine wichtige Position einnehmen sollte. Für die Vorgeschichte der Gründung des St. Annen-Museums hatte sie unmittelbare Relevanz, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Rumohrs Rolle ist dabei insofern besonders zu betonen, als er eine wichtige Stimme für die in den Lübecker Kirchen bewahrten Kunstwerke war und nicht zuletzt als Wiederentdecker des Lübecker Memling-Altars gelten kann. Lange vor der noch heute akzeptierten Zuschreibung des weitaus prominenteren *Danziger Altars* (Abb. 11.1) an Hans Memling durch Heinrich Gustav Hotho im Jahre 1843,<sup>2</sup> war es Carl Friedrich v. Rumohr, der im Jahr 1825 diesen ungehobenen Schatz zu Tage förderte und durch großformatige Lithographien auf dessen Bedeutung aufmerksam machte: Damit war Rumohr der erste, der die Hand Memlings für das prächtige Passionsretabel aus dem Lübecker Dom, den Greveraden-Altar (vgl. Kat. Nr. 25), vorschlug, eine Zuschreibung, die sich in der Folgezeit durchsetzen sollte.<sup>3</sup> Gerade dem Greveradenretabel kommt in den museumsgeschichtlichen Anfangsgründen Lübecks eine bedeutsame Rolle zu, da es immer wieder als Argument für eine Wertschätzung des kirchlich-städtischen Besitzes angeführt werden sollte.

Neben kunsthistorischen Fähigkeiten und publizistischen Tätigkeiten zeichnete sich Rumohr durch sein denkmalpflegerisches und kulturpolitisches Wirken in der Hansestadt Lübeck aus, das sich mit den Bestrebungen einer Museumsgründung aus den Reihen der 1789 gegründeten *Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* auf das Günstigste traf. Rumohr sollte diese ersten Gedanken der „Gemeinnützigen“, die engagierten und kunstinteressierten Bürgern sowie international agierenden Intellektuellen wie Carl Julius Milde und Rumohr ein wichtiges Forum des Austauschs bot, neue Impulse und eine historische Perspektive geben. Wie gezeigt werden soll, war es Rumohrs frühester kunsthistorischer Text zur Lübecker Kunst- und Kulturgeschichte, *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalpingischen Sachsens* (1813), der in der Hansestadt auf breite Resonanz und unmittelbares Interesse stieß: Rumohrs Text war es auch, der die Grundlage für Carl Ludwig Roecks Vortrag *Ueber die in Lübeck befindlichen Werke alter Kunst und deren Erhaltung* lieferte, den dieser vor der Versammlung der Gemeinnützigen am 3. März 1818 hielt.<sup>4</sup> In Roecks Vorlesung werden ganz konkrete Schritte für die Gründung einer öffentlichen Kunstsammlung formuliert, deren Trägerin die Gemeinnützige in der Folge bis 1934 sein sollte.

Fragt man nach dem Grund, aus dem gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Kunst in Lübeck entstand, so ist zu bedenken, dass die Mittelalterforschung bereits seit dem späten 17. Jahrhundert aus Frankreich und Italien Impulse bekommen hatte, die für Rumohr bekannt und wichtig gewesen sein dürften.<sup>5</sup> Auf deutschsprachiger Seite stehen im frühen 19. Jahrhundert die Brüder Sulpiz (1783-1854) und Melchior Boisserée (1786-1851) für eine Wiederentdeckung der Kunst- und Baugeschichte des Mittelalters nördlich der Alpen, wobei sich ihr Interesse zunächst sehr spezifisch auf die Kunst der Stadt Köln und des Rheinlandes richtete. Carl Friedrich v. Rumohr und Sulpiz Boisserée, dessen Kunstinteresse während seiner Hamburger Lehrzeit 1799 geweckt worden war, waren seit 1808 persönlich bekannt. Rumohr dürfte die erstmalige öffentliche Ausstellung der Boisseréeschen Sammlung im Jahre 1810 mit Interesse verfolgt haben, umso mehr, als

es in seiner norddeutschen Heimat bis zu dem Zeitpunkt keine ähnlich gelagerten Pläne gab. Es ist zu vermuten, dass der direkte Kontakt zu den Brüdern Boisserée und ihrer Sammlung Rumohrs Aufmerksamkeit auf die altdeutsche bzw. altniederländische Kunst und damit auf das bis um 1810 weitgehend unbekannt und unbeschriebene Retabel in der Greveraden-Kapelle lenkte, das sich in der Nähe von Rumohrs holsteinischen Gütern im Lübecker Dom befand. Wie seine in der Zeitschrift *Deutsches Museum* veröffentlichten Aufsätze zeigen,<sup>6</sup> kann Rumohr weit vor seinem epochalen Werk der *Italienischen Forschungen* (1827-31) ein besonderer Stellenwert für die Erforschung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst des Nordens zugestanden werden. Seinem eingangs angeführten Zitat kommt insofern Bedeutung zu, als es sich explizit auf das eigene Erbe des norddeutschen Mittelalters bezieht, das er mit „vaterländischer Vorwelt“ bezeichnet und das den Grundstock des Lübecker Museums bilden sollte.

Rumohr nutzt das Bild des Bergwerks, um auf das Unbekannte, Verborgene, ungemein Wertvolle der eigenen Kunst- und Kulturgeschichte aufmerksam zu machen.<sup>7</sup> Bei ihm gipfelt die Goldgräberstimmung, historische Objekte und Monumente zu erschließen, zu erforschen und neu zugänglich zu machen, in dem Apell an die Forschergemeinschaft, es dem Verfasser gleichzutun und weitere bisher unerschlossene Kunstschätze durch ihre Erforschung und Publikation der Ergebnisse zu heben. Die Person Rumohrs und sein Aufruf, sich erstmals wissenschaftlich mit dem norddeutschen Kulturerbe zu beschäftigen, stellen dabei eine bisher weitgehend vernachlässigte Facette der Vorgeschichte des öffentlichen Sammelns und Bewahrens in Lübeck dar.

## IM EXIL MIT EINEM BUCH

Rumohrs Forscherpersönlichkeit ist es zu verdanken, dass nach der wesentlich bekannteren oberrheinischen Kunst und Architektur des Mittelalters auch die nord- und nordostdeutsche Kunst- und Baugeschichte in das Bewusstsein der Fachwissenschaft und der Gesellschaft gerückt wurden<sup>8</sup> – und damit ein wesentlicher Impuls für die Einrichtung einer dauerhaften Sammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände gesetzt wurde. Der Anlass, aus welchem Rumohr sich der Kunst- und Baugeschichte des deutschen Mittelalters widmete, lag nicht allein an seinem handfesten Forschungsinteresse und der aufkommenden Begeisterung der Romantikergeneration für die mittelalterliche Kunst nördlich der Alpen. In Rumohrs Fall waren es besondere tagespolitische Umstände, die kriegerischen Ereignisse der Napoleonischen Kriege, die ihn zwischen 1811-1814 zum Verbleib auf seinen holsteinischen Gütern zwangen.<sup>9</sup> Eingeholt von der Tagespolitik, verlängerte sich Rumohrs Aufenthalt aufgrund der französischen Besetzung unfreiwillig bis in das Jahr 1814 hinein. Der Gelehrte erhielt keinen Pass, um die Grenze zu überschreiten und in die ersehnten südlicheren Gefilde zu gelangen. Aus der Depression vermochte ihn allein ein Buch zu retten, das sich in seiner umfangreichen Büchersammlung antiquarischer Publikationen zu alter Kunst sowie neuerer und neuester Abhandlungen des Faches befand: Barthold Georg

Niebuhrs *Römische Geschichte*, die als Gründungsschrift der modernen Geschichtswissenschaft gilt und über die Rumohr am 24. April 1812 in einem Brief an seinen Künstlerfreund Robert von Langer berichtete.<sup>10</sup> Niebuhrs Ansatz war neu und inspirierend für Rumohr und so liegt aufgrund der Gleichzeitigkeit von Lektüre und schriftstellerischer Produktion – beides im bzw. ab Frühjahr 1812 – die hier vertretene Annahme nahe, dass Rumohr von Niebuhrs *Römischer Geschichte* inspiriert den Entschluss fasste, sich mit der heimischen Kunstgeschichte des Mittelalters zu beschäftigen und so wichtige kulturpolitische Akzente in seiner Heimat zu setzen.

Seit 1812 entstand Rumohrs Trilogie, die *Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter*, *Vom Ursprunge der gothischen Baukunst* sowie *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalpingischen Sachsens*, die sich den Kulturgütern nördlich der Elbe widmen und als lose Folge über das Jahr 1813 verteilt in der Zeitschrift *Deutsches Museum* erschienen.<sup>11</sup> Besonders der dritte Aufsatz *Einige Nachrichten* kann dabei als objekt- und geistesgeschichtliche Grundlage der Lübecker Museumsgründung rund 100 Jahre später gesehen werden, verfolgt Rumohr hier doch bereits ein spezifisches Interesse, durch Publikation seinen Teil dazu beizutragen, die Kunstwerke in den Lübecker Kirchen wiederzuentdecken und als heimisches Kulturgut anzuerkennen. Bereits 1812 nannte Rumohr gegenüber Langer den Nutzen, den er seinem Aufsatzprojekt beimaß: „Die Bekanntmachung der Monumente, der histor. Gründe für deren Aechtheit, schützte sie vielleicht mit der Zeit vor der Vernachlässigung und vor dem Untergang.“<sup>12</sup> Der denkmalpflegerische Impetus, der hier durchschimmert, ist wesentlich für Rumohrs wissenschaftliches Selbstverständnis: Die Voraussetzung für ein von der Allgemeinheit getragenes Interesse an dem eigenen kulturellen Erbe, das für das Sammeln und Bewahren von Kunstgegenständen wesentlich ist, sieht er in der gerade entstehenden kunsthistorischen Forschung.

Das gesellschaftliche Interesse auf die mittelalterliche Kunstgeschichte nördlich der Alpen zu lenken, lag für Rumohr aufgrund der bloßen Verfügbarkeit von Büchern und Quellen, aber auch kunsthistorisch relevanten Fallbeispielen im benachbarten Lübeck nahe.<sup>13</sup> Die zeitliche Koinzidenz von Niebuhr-Lektüre und Lübecker Exil lassen es naheliegend erscheinen, dass, wenn schon nicht eine „Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist der Geschichte“ behauptet werden soll, so doch zumindest die Lektüre eines der richtungsweisenden Werke der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft als Auslöser und Inspiration für Rumohrs Ansatz und sein methodisches Vorgehen innerhalb seiner frühen kunsthistorischen Schriften gelten darf, die sein denkmalpflegerisches Interesse und kulturpolitisches Handeln bedingten.

## AUTOPSIE UND URKUNDEN

Rumohrs Text *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalpingischen Sachsens* ist für die Fachgeschichte von großem Interesse, bietet er doch zu einem frühen Zeitpunkt und mit wissenschaftlichem Anspruch eine intensive Auseinandersetzung mit dem norddeutschen Denkmalerbe-



11.1 Danzig, Muzeum Narodowe. Weltgerichtsretabel, Hans Memling 1466-71

stand des Mittelalters. Rumohr schreibt explizit keine Künstlergeschichte und zeigt sich auch unberührt von Ansätzen einer Geniekonzeption als Erklärung für die Entstehung von Kunstwerken, sondern eine Geschichte der Objekte.

Die kritische Lektüre von Quellen und die damit einhergehende Ablehnung von Mythen und Legenden wendet Rumohr in *Einigen Nachrichten* im Sinne Niebuhrs an.<sup>14</sup> An die Stelle von legendären Überlieferungen stellt Rumohr die Objekte selbst und bietet Mutmaßungen über die kulturellen Übersetzungswege an (Abb. 11.2).<sup>15</sup> Ohne ihre Authentizität explizit anzuzweifeln, verweist Rumohr auf sein Wissen aus zweiter Hand, das er vermittelt wissenschaftlicher Lektüre erworben hatte und das nicht auf Autopsie beruhte. Im Sinne Niebuhrs wagt Rumohr eine „positive“ These, wie die Stücke zu ihrer Form gekommen sein konnten: Unter Zuhilfenahme von Reiseberichten des 18. Jahrhunderts<sup>16</sup> legt er einen deutlichen Akzent auf die Phänomene des kulturellen Austauschs und Transfers durch frühe Handelswege mit Sibirien und dem Orient, die er in Hinblick auf die formale Gestalt der Objekte für relevant erklärt. Eine zentrale Stelle in Rumohrs methodischem Vorgehen, das ihn eng an die zeitgenössische Geschichtswissenschaft mit ihren diplomatischen

Gepflogenheiten anschließt, nimmt das Studium der Inschriften und die Berücksichtigung von Münzen und Wappen ein. So schreibt er zum Lübecker Dom: „Wie die Münzen in der alten Kunstgeschichte, so können die Grabmahle der neuern, durch die Verbindung der Schrift und Kunst, wichtig werden.“<sup>17</sup> (Abb. 11.3) Überdeutlich wird hier, dass Rumohr bestrebt ist, Datierungen von Kunstwerken über Inschriften und Wappen abzusichern.<sup>18</sup>

Ein weiteres wichtiges Charakteristikum von Rumohrs frühem Text ist die Betonung der Autopsie – immer wieder tauchen in der Abhandlung subjektive Einschübe auf, die auf den eigenen Augenschein abheben. Zum Taufbecken in der Lübecker Marienkirche schreibt er (Abb. 11.4): „Ich bin nie durch die dasselbe umschließende Vergitterung hindurchgedrungen, um die stumpfen Inschriften zu lesen, welche mir gleichwohl in runden Charakteren entworfen schienen. Da auch sonst nichts von gotischen Verzierungen daran vorkommt, glaubte ich darin ein sehr altes Monument zu erkennen, bis ich im Melle [Jakob von Melle: Gründliche Nachricht von Lübeck (1787)] das Jahr 1337 und einige plattdeutsche Reime aus den Inschriften angeführt fand. Ich behalte mir vor, dies zu berichtigen oder zu bestätigen.“

In dem Text *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens* dominiert die autoptische Sacherschließung. Der Hansestadt Lübeck kommt dabei die Rolle eines kunstgeschichtlichen Exemplums zu, das von Rumohr nahsichtig als sakraler Stadtorganismus untersucht wird. Der Aufsatz leistet Grundlagenarbeit, da sich bis in Rumohrs Zeit außer historischer oder Guidenliteratur keine übergreifende kunsthistorische Publikation zum Denkmälerbestand des norddeutschen Mittelalters finden lässt.

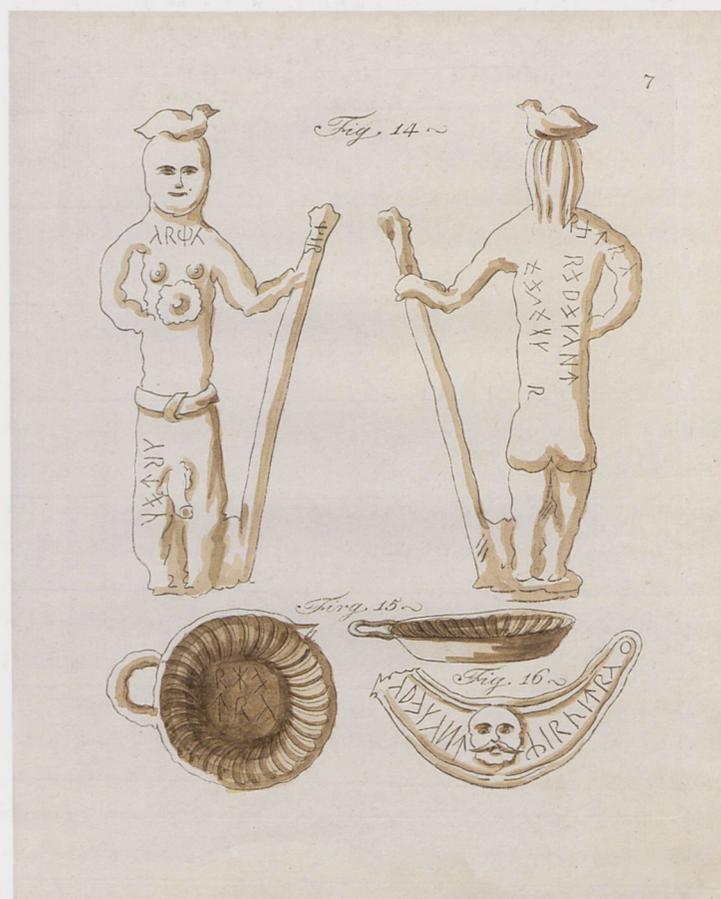
## PUBLIKATION ALS MITTEL DER KULTURPOLITIK

Einen besonderen Stellenwert nimmt in Rumohrs Text der Greveraden-Altar ein, der im Lübecker Dom aufgestellt war, ein Retabel, das er als „bey weitem das Denkwürdigste“<sup>19</sup> der in der Hansestadt bewahrten Kunst bezeichnet. Nach einer langen Beschreibung, der umfangreichsten Würdigung in seiner gesamten Schrift, wagt Rumohr eine vorläufige Zuschreibung des Werkes an Hans Holbein d. Ä. Es ist bedeutsam, in welcher Ausführlichkeit sich Rumohr dem Altarretabel widmet und welchen Stellenwert er diesem beimisst:<sup>20</sup> „Immer bleibt dies schöne Werk das reichhaltigste und beste, welches mir von altdeutscher Kunst vorgekommen ist; in Rücksicht auf das künstlerische Wollen

könnte ich den Meister jener Zierden der deutschen Kunst, dem Dürer und jüngeren Hollbein, vorziehen.“<sup>21</sup> Rumohrs Begeisterung sollte nicht ohne Folgen bleiben, denn es war sein exzeptionelles Interesse an dem Greveraden-Altar sowie dem Retabel des Hans Brüggemann in Schleswig, das drei junge Hamburger Künstler zu einem in der deutschen Verlagslandschaft bis zu diesem Zeitpunkt einzigartigen Projekt anregen sollte: Direkt durch Rumohr beeinflusst, reisten Erwin Speckter (1806-1835) und Carl Julius Milde (1803-1875) im Jahre 1823 nach Lübeck und begannen damit, Details des Greveraden-Altar abzuzeichnen und für eine maßstabsgetreue Veröffentlichung als Lithographien aufzubereiten – und zwar in Konzentration auf die Szenen, die Rumohr in den *Einigen Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens* ausführlich beschrieben hatte.<sup>22</sup> Die Publikation des Greveraden-Altars durch Erwin und Otto Speckter als lithographisches Mappenwerk (1825/26), das erstmals das zentrale Werk des späteren St. Annen-Museums in den Fokus stellt, wurde mit einem Vorwort versehen, das aus der Feder Rumohrs selbst stammt. Spektakulär ist dieser knappe Begleittext Rumohrs vor allem, da in diesem erstmals – und gegen Rumohrs eigene erste Einschätzung 13 Jahre zuvor – die heute noch akzeptierte Zuschreibung an Hans Memling vorgenommen und dem Retabel eine besondere Stellung für die Entwicklung der frühen deutschen Kunst zugewiesen wird.<sup>23</sup> Gerade vor dem Hintergrund der Begeisterung, die der damals unterschiedlichen Händen altdeutscher und altniederländischer Meister zugeschriebene Danziger Altar nach seiner Rückführung aus dem Musée Napoléon erlebt hatte, erklärt sich Rumohrs sicheres Gespür für künstlerische Qualität und die exzeptionelle Stellung, die er dem Greveraden-Altar und damit einem Kunstwerk in der nordelbischen Heimat zugesteht.<sup>24</sup>

Bedeutsam ist das lithographische Mappenwerk als Gemeinschaftsprojekt, da in ihm Rumohrs kunsthistorische Interessen und Carl Julius Mildes künstlerisch-denkmalpflegerische Neigungen aufeinandertreffen. Namentlich Milde sollte später für die Lübecker Museumsgeschichte eine entscheidende Rolle spielen, übernahm er doch als erster Konservator, Restaurator und Kustos die Verantwortung für die Vorgängersammlung des St. Annen-Museums, die seit 1826 auf dem Hochchor von St. Katharinen aufbewahrt wurde. Neben Mildes Katalog dieser Sammlung (1855/1864) nimmt das von Milde im Jahre 1856/57 publizierte *Lübecker ABC* einen besonderen Stellenwert innerhalb der frühen publizistischen Projekte zu Lübecker Kunstgegenständen ein. Milde möchte versuchen, „die Bewohner Lübecks auf die Denkmäler alter Kunst aufmerksam zu machen, und dahin wirken zu helfen, daß dieselben mehr geschont und erhalten werden möchten, als es bisher der Fall gewesen ist.“<sup>25</sup> Es wird auch auf lexikalischer Ebene deutlich, dass sich Rumohrs und Mildes Ansätze in ihrem Wunsch entsprechen, durch das Publizieren der Kunstwerke auch interessierten Laien und besonders den Einwohnern Lübecks die kunst- und kulturhistorische Bedeutung der kirchlichen Objekte zu vermitteln und für ihre Bewahrung zu werben.

11.2 Jean Potocki, *Prillwitzer Idole* (Sponholz-Werkstatt). Aus: Jean Potocki: *Voyage dans quelques Parties de la Basse-Saxe pour la Recherche des Antiquités Slaves ou Vendes*, Hamburg 1795, Pl. 7, Fig. 14



## PATRIOTISMUS IM ZEICHEN DER HANSE

Eine weitere historische Ebene, die für die Vorgeschichte der Gründung einer Lübecker Museumssammlung relevant ist, ist die starke patriotische Aufladung der Gotikforschung in diesen Jahren. Rumohrs Entscheidung, in der von Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Deutsches Museum* einen Aufsatz zu publizieren, der sich mit der Lübecker Kunst der Gotik und des Spätmittelalters beschäftigte, kann in diesem Sinne nicht anders als ein politischer Akt betrachtet werden. Denn gerade Rumohrs Themenwahl besaß 1813, im schicksalhaften Jahr der Befreiung von napoleonischen Truppen, eminente patriotische Implikationen: Nach der Schlacht von Lübeck am 6. November 1806 hatten Napoleons Truppen die Stadt besetzt, obwohl diese noch 1803 als Freie Reichsstadt bestätigt worden war. Ihre Souveränität war jedoch mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches hinfällig geworden, umso symbolträchtiger waren ihre Besetzung und ihr wirtschaftlicher Niedergang durch das verhängte Handelsembargo. In den Jahren um 1813 konnte sich die Hansestadt endlich aus den Napoleonischen Fängen befreien und geriet damit zu einem patriotisch auszudeutenden Symbol für die wieder erreichte Freiheit und Befreiung von Napoleon. Den nationalistischen Bestrebungen des französischen Feldherrn mit seinen im Musée Napoléon vereinten Kunstschätzen Europas auf schriftstellerischer Ebene zu begegnen und diesem das eigene Kulturgut am idealen Ort des *Deutschen Museums* entgegenzusetzen, dürfte an die Wurzel von Rumohrs publizistischem Interesse gehen.

Die Beschäftigung mit der eigenen künstlerischen Vergangenheit wird damit ganz selbstverständlich zu einer Quelle für die Stärkung des nationalen Bewusstseins,<sup>26</sup> wie auch Friedrich Schlegel in der Vorlesung *Über die neuere Geschichte* betont hatte, die Rumohr bekannt war: „Einen noch größeren [Beweis von der inneren Stärke der Bevölkerung und der Cultur des damaligen Deutschlands] gibt die Hanse, jener deutsche Städtebund, der Epoche gemacht hat in der Geschichte des Welthandels, dessen Macht und Einfluß sich bald [...] auf die nordischen Königreiche erstreckte, dessen hohe Cultur und städtische Verfassung den griechischen und italiänischen Handelsstädten an die Seite gestellt werden kann.“<sup>27</sup>

Rumohrs patriotisches Engagement erstreckte sich nicht allein auf denkmalpflegerische Aktivitäten für die Kunstlandschaft nördlich der Elbe. Ebenso wie der Schutz des Einzelwerks gehörte für ihn die Bekanntmachung und Publikation bisher relativ unerforschter Kunstschätze dazu, um damit ein kulturgeschichtliches Bewusstsein auf breiter gesellschaftlicher Ebene zu verankern.<sup>28</sup> Die Gründung einer Akademie oder Gesellschaft deutscher Kunstaltertümer trieb Rumohr – wenn auch letztlich erfolglos – um.<sup>29</sup> Dieser Plan wurde zumindest für den beschränkten Lübecker Raum umgesetzt: So regte der Archivar Johann Friedrich Hach 1821 im Kreise der Gemeinnützigen die Bildung eines Ausschusses für lübeckische Geschichte an, aus dem später der Verein für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde hervorging.<sup>30</sup> Hier fand besonders Milde in der Folgezeit viele Möglichkeiten, seine dokumentierenden Nachzeichnungen der lübeckischen Siegel, prähistorischen Funde und mittelalterliche Stickereien zu veröffentlichen.<sup>31</sup>



11.3 Lübeck, Dom. Doppel-Epitaph des Johann und des Christoph Tidemann, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

## DENKMALPFLEGE UND ALTERTUMSFORSCHUNG IM KONTEXT DER FRÜHEN LÜBECKER MUSEUMSGESCHICHTE

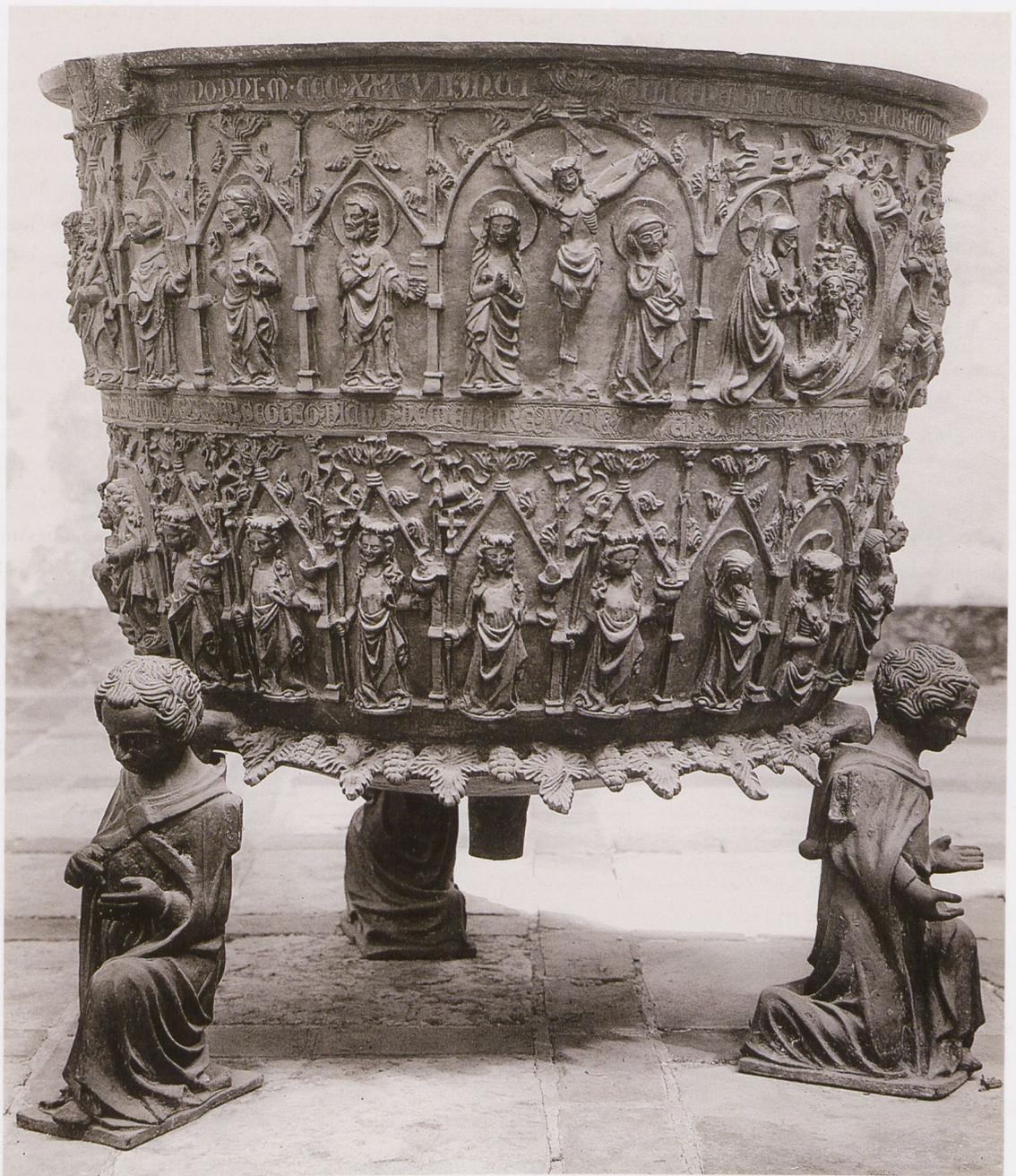
Eine wichtige, negativ besetzte Rolle in seiner Erzählung über die transalpinischen Altertümer weist Rumohr der zerstörerischen Kraft des Menschen zu und so ist es nur folgerichtig, dass er sich mit diesem Text als einer der ersten norddeutschen Denkmalpfleger positioniert: „[Es] würde sich in dem langgegründeten Hamburg manches finden lassen, wenn nicht frühe vielfältige Verwüstungen, das Bedürfnis des Raumes und Achtlosigkeit in späteren Zeiten dort alles verschlungen hätte.“<sup>32</sup> Diese Aussage dürfte nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Erfahrung des 1804 erfolgten Abbruchs des Hamburger Domes zu verstehen sein. Auch historische Unkenntnis und das „Vorurtheile, daß alt häßlich sey“, führte Rumohr als Gründe für den vermeidbaren Abriss mittelalterlicher Gebäude noch im 19. Jahrhundert an.<sup>33</sup>

Mit der Schrift *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens* hatte Rumohr aus Forschungsinteresse und Patriotismus heraus eine gedankliche Grundlage für den Erhalt der mittelalterlichen Kunstschätze in Schleswig-Holstein gelegt und damit den Boden für eine museale Präsentation bereitet – sein unmittelbarer denkmalpflegerischer und bewahrender Einfluss auf den städtischen Kosmos des heimischen Lübeck ist kaum zu überschätzen: Rumohr selbst musste miterleben, wie die Lübecker Burgkirche im Jahre 1818/19 abgebrochen wurde, weil, wie er später schreiben sollte, „unproductiven Zeiten Nichts zu thun übrig ist, als dieses leidige Zerstören.“<sup>34</sup> Dieses Ereignis darf für die Stadtväter als Initialzündung angesehen werden, wurde der Abriss doch zum Anlass genommen, zumindest die mittelalterliche Ausstattung der Kirche des ehemaligen Dominikanerkonvents und in der Folge vieler weiterer zu retten.<sup>35</sup>

Bereits 1818 hatte, wie erwähnt, der spätere Bürgermeister Carl Ludwig Roeck (1790-1869) gefordert, angemessene Aufbewahrungsräume für die Lübecker Denkmäler des Altertums sowie ein Gesetz gegen ihren Verkauf und ihre Zerstörung zu schaffen.<sup>36</sup> Roecks Referenztext in seinem Vortrag ist dabei bemerkenswerterweise – wenn auch wenig überraschend – Rumohrs Aufsatz *Einige Nachrichten*, wodurch Rumohrs konkrete Rolle in der Museumsplanung und -einrichtung schlaglichtartig erleuchtet wird. Roeck spricht zunächst sehr allgemein von der Bedeutung der „nationalen“ und „volksthümlichen“ Kunst und verweist an erster Stelle auf Rumohr: „Der um die Kunst überhaupt sehr verdiente Herr Karl Friedrich von Rumohr hat in Schlegels deutschem Museum einen schätzbaren Aufsatz über die Alterthümer des transalbingischen Sachsens niedergelegt, und darin unsrer Kunstschätze ausführlich und mit vieler Beurtheilung gedacht.“<sup>37</sup> In das Zentrum seiner Argumentation für eine angemessene Aufbewahrung der städtischen Kunstschätze stellt auch Roeck den Greveraden-Altar, aus dessen künstlerischer Qualität und kunsthistorischem Stellenwert er die auf Rumohr zurückgehende Trias an Forderungen ableitet, wie mit mittelalterlichen Kunstschätzen umzugehen sei: Bekanntmachung, Würdigung, Erhaltung. Als praktikables Beispiel eines politisch dekretierten Schutzes von Kulturgütern legte Roeck die Großherzogliche Darmstädtische Verordnung (22. Januar 1818) vor, in der es zwar primär um den Erhalt von mittelalterlicher Bausubstanz geht, aber auch die „alten Kunstwerke“ erwähnt werden. Der Lübecker Rat kam dem Vorschlag Roecks nach und verordnete: „Die Vorsteher sämtlicher Kirchen und milden Stiftungen und Testamenten sind gehalten, bei Veräußerung oder Vernichtung anvertrauter Denkmäler des Altertums oder der Kunst die vorgängige Genehmigung von Rat und Bürgerschaft nachzusuchen.“<sup>38</sup> In der Konsequenz bedeutete dies, dass etwa nach Abbruch der Burgkirche gefährdete Ausstattungsgegenstände der Lübecker Kirchen und Klöster per Dekret geschützt waren. Zu Beginn bescherten die konservatorischen Maßnahmen der späteren Museumssammlung immerhin acht nahezu vollständig erhaltene Altarretabel aus der Burgkirche. Die konservatorische Initiative bezog sich allerdings nur auf die mittelalterlichen Schätze der Burgkirche, die barocken Werke wurden bei Abbruch der Kirche verkauft oder zerstört.<sup>39</sup>

Interessanterweise positioniert sich Roeck in seiner Rede sehr entschieden dagegen, die „öfter geäußerten Gedanken [zu] unterstützen, in unserer Stadt ein Musäum zu begründen“ und dort die „transportablen Kirchen gemählde zu versammeln.“<sup>40</sup> Stattdessen sieht Roeck allein in den Fällen die Notwendigkeit, ein „Local“ einzurichten, in denen die beherbergenden Kirchen abgerissen würden und der Untergang oder Ausverkauf der Kunstwerke drohe. Hier ist dann auch Platz für eine Erweiterung einer etwaigen städtischen Kunstsammlung durch Neuankäufe oder private Zustiftungen. Für Roeck wie schon für Rumohr steht dabei der patriotische Impetus im Vordergrund: „Durch Aufmerksamkeit und Lust zum Sammeln ist immer manches Gute zusammen zu bringen, und vor gänzlichem Untergang zu schützen, und was könnte uns wohl mehr hiezu ermuntern, als unsre alte vaterländische Kunst?“<sup>41</sup> Auch in dem als vorbildlich eingeführten Darmstädter Erlass steht dies argumentativ im Zentrum – die objektbasierte Erschließung als „patriotische[r] Zweck“,<sup>42</sup> der gerade nach den Erfahrungen des Napoleonischen Kunstraubes unmittelbar einleuchtet.

Neben Roeck beschäftigte sich auch Heinrich Christian Zietz, der als Prediger an der Aegidienkirche wirkte und wie Roeck aktives Mitglied der Gemeinnützigen war, mit dem Gedanken an eine Sammlung von gefährdeten Kunstwerken aus Lübecker Kirchen. In *Einige Wünsche für Lübeck in Hinsicht auf Literatur und Kunst* (1818) schlug er ein stadt- und kulturhistorisches Museum für alle beweglichen Kunstgegenstände vor, um diese vor der Vernachlässigung und Zerstörung zu bewahren.<sup>43</sup> Erst zwei Jahrzehnte später sollte es wieder Carl Friedrich v. Rumohr sein, der den entscheidenden Anstoß gab, aus dem depotähnlichen Bewahren eine öffentliche Präsentation der Kunstgegenstände zu machen. Rumohr griff 1837 die Idee eines eigenständigen Museums auf und schlug vor, die geretteten Stücke auf dem Hochchor der in städtischem Besitz befindlichen, seit 1806 profanierten Katharinenkirche dauerhaft als Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke zu präsentieren.<sup>44</sup> Dabei wird Rumohr für seine Verhältnisse außergewöhnlich konkret. Nach längeren Überlegungen zu dem Status von Importkunst für das Kunstleben im spätmittelalterlichen Lübeck und der Abwägung von heimischer oder auswärtiger Kunstproduktion führt er mehrere Punkte an, warum die Katharinenkirche für ein solches Unterfangen besonders als „die paßlichste Stelle für ein örtliches Museum“<sup>45</sup> geeignet erscheine: die Kirche werde nicht mehr für den Gottesdienst genutzt, befinde sich im Stadtzentrum neben der öffentlichen Bibliothek und zeichne sich durch ihre „architektonische Anlage“ und „glücklich eingeschränkte Beleuchtung“ für das Ausstellen von Kunstwerken aus.<sup>46</sup> Von seinen Berliner Erfahrungen mit dem 1830 eröffneten Museum am Lustgarten und seiner Tätigkeit als Berater bei Erwerbungen für die Berliner Gemäldegalerie bestärkt, regt Rumohr als unmittelbare Voraussetzung einer musealen Nutzung das Einsetzen einer Holzverkleidung an, die mit olivgrünem oder dunkelrotem Leinenstoff oder zumindest Papier überzogen werden müsse.<sup>47</sup> Die Betreuung der Sammlung wurde vom Rat der Stadt der Gemeinnützigen übertragen, die als ersten Kurator Carl Julius Milde beschäftigte, der 1841 die „Öffentliche Sammlung von Alterthümern und Kunstsachen“ auf dem Hochchor der Katharinenkirche einrichtete.<sup>48</sup>



11.4 Lübeck, Marienkirche. Taufbecken, Johann Apengeter, Lübeck 1337

Lübecks Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke, die aus einem denkmalpflegerischen, im Wesentlichen auf Vorarbeiten und Überzeugungen Rumohrs basierendem Impuls erwuchs, ist unter den ersten in der deutschen Museumslandschaft. In ihren skizzierten Anfängen – wenn auch zunächst ohne größere Öffentlichkeit – lässt sie sich zwischen dem erstmaligen Ausstellen mittelalterlicher Kunst durch die Brüder Boisserée im Jahre 1810 und dem 1824 gegründeten *Rheinischen Museum vaterländischer Altertümer* in Bonn sowie der Kölner Sammlung des Ferdinand Franz Wallraf verorten, bei denen wie in Lübeck publizistische Grundlagenarbeit und sammlungspolitische Bestrebungen Hand in Hand gehen.<sup>49</sup> Seit 1848 war die Lübecker Sammlung auch für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich. Im Jahre 1855 konnte Carl Julius Milde den ersten Katalog herausbringen, der alle auf dem Hochchor

der Katharinenkirche versammelten Objekte umfasste.<sup>50</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren bereits weitere gewichtige Zugänge aus der Kirche St. Jakobi, aus St. Marien, der Aegidienkirche und dem Heiligen-Geist-Hospital zu verzeichnen, neben Altarretabeln und liturgischen Geräten auch Textilien. Die Anzahl der katalogisierten Stücke betrug 1855 immerhin bereits 139, bei der erweiterten zweiten Auflage 1864 waren es 1209, was zu Teilen dem Erwerb der Sammlung Lindenberg mit vielen kunsthandwerklichen Objekten des 17./18. Jahrhunderts geschuldet war. Die vielen privaten Stiftungen mittelalterlicher Kunstgegenstände aus sakralen Kontexten – etwa von Carl Julius Milde und Carl Ludwig Roeck – lässt die Vermutung naheliegend erscheinen, dass diese vorher aus Kirchenbesitz veräußert wurden und auf dem Kunstmarkt zu erwerben gewesen waren.

Doch der Raum auf dem Hochchor wurde langsam zu klein für die wachsende Sammlung, wie es auch ein 1889 veröffentlichter Lichtdruck nahelegt.<sup>51</sup> Theodor Hach, der seit 1887 die Sammlung leitete, hatte seine Vorstellungen für den weiteren Ausbau und Verbleib der Stücke in seiner *Denkschrift betreffend die Umgestaltung des Kulturhistorischen Museums zu einem Museum Lübeckischer Kunst und Kulturgeschichte* (Lübeck 1888) niedergelegt. Mit der Eröffnung des 1892 fertiggestellten und von der Gemeinnützigen verwalteten Museums am Dom gelangten weitere Retabel aus dem sakralen Raum der Katharinen- und Marienkirche in einen musealen Kontext und führten zu einem fast ausschließlichen Schwerpunkt der Sammlung auf Stücken Lübecker Provenienz.<sup>52</sup> Auch die bis 1893 im Rathaus aufbewahrte Gemäldesammlung wurde dem Dommuseum überstellt, die vor allem aus dem finanziellen Engagement des 1838 gegründeten Lübecker Kunstvereins hervorgegangen war.<sup>53</sup> Aus Platzgründen und um die einmal getroffene Beschränkung auf Lübecker Kunst einzuhalten, wurden bis ins Jahr 1934 hinein niederländische Gemälde aus dem Museum heraus verkauft. Platznot wurde jedoch bereits schnell auch im Museum am Dom deutlich, so dass Rat und Bürgerschaft nach längeren Überlegungen im Jahre 1911 den Umbau des Klostergebäudes von St. Annen beschlossen, dessen Kirche 1843 abgebrannt war. Verzögert durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs konnte das Museum im St. Annenkloster am 23. September 1915 eröffnet werden.<sup>54</sup>

## SAMMELN, BEWAHREN, KULTURPOLITIK

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist es in Lübeck ein eminent patriotischer Impuls, der für die Entstehung und Verbreitung denkmalpflegerischer Ansätze zentral wird und die Monumente der vaterländischen Vorzeit bewahren lässt. Neben einem romantischen Interesse an mittelalterlicher Kunst ist auch hier der tatsächlich erlebte Verlust und die Erfahrung der unwiederbringlichen Zerstörung während der napoleonischen Besatzung als Grund für die Entwicklung eines Bewusstseins für den Erhalt von Bau- und Kunstwerken der eigenen Vergangenheit anzuführen.<sup>55</sup>

Wie skizziert, bot in Lübeck die glückliche Konstellation von künstlerisch und denkmalpflegerisch interessierten Persönlichkeiten wie Carl Friedrich v. Rumohr und dem Maler und Konservator Carl Julius Milde sowie engagierten Mitgliedern aus den Reihen der Gemeinnützigen die entscheidende Ausgangssituation für die Vorgeschichte des St. Annen-Museums. Rumohr nimmt in dieser Situation als erster Publizist der in den Lübecker Kirchen bewahrten sakralen Objekte eine Schlüsselstellung für die norddeutschen Altertümer ein, die für ihn erstmals Zeugnisse vergangener Größe und „materielle Beweisstücke von geschichtlicher Wahrheit“<sup>56</sup> sind. Seine denkmalpflegerischen Interessen und Aktivitäten, die er auch in dem fruchtbaren Kreis der Gemeinnützigen diskutieren konnte und die Carl Julius Milde in seinem Sinne weiterführte, gaben einen wesentlichen Anstoß zur Einrichtung einer Sammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände in Lübeck.

## ANMERKUNGEN

- 1 von Rumohr 1813a, S. 224. Grundlegend zu Rumohrs frühen kunsthistorischen Arbeiten mit weiterführender Literatur vgl. von Rumohr [2011] sowie AK Lübeck 2010. – Bei von Rumohr [2011] auch erste Überlegungen zum Stellenwert des Lübecker Wirkens von Rumohr.
- 2 Hotho 1843, Bd. 2, S. 128, 131-133.
- 3 Dazu siehe weiter unten sowie Bastek 2010, S. 114-116.
- 4 Roecks Vorlesung ist abgedruckt in: Lübeckische Blätter, 21. und 31. August 1913.
- 5 In diesem Zusammenhang können Antonio Bosios *Roma sotteranea* (Rom 1632), Bernard de Montfaucons *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (15 Bde., Paris 1719-1724) und viele mehr genannt werden (vgl. Pochat 2010, S. 231). Die lateinische, erweiterte Ausgabe von Bosio (Rom 1651) lässt sich in der Tat bei Rumohrs Tod in seiner Büchersammlung nachweisen. Die Existenz von Johann Conrad Costenobles *Ueber altdeutsche Architektur und deren Ursprung* (1812) in seiner Bibliothek bezeugt hingegen Rumohrs Auseinandersetzung mit anderen zeitgenössischen, bedeutenden Positionen der Erforschung mittelalterlicher Architekturgeschichte: von Rumohr 2005, Kat. Nr. 2647.48, S. 85 (Bosio 1651) sowie Kat. Nr. 1928, S. 57 (Costenoble 1812). – Rumohr hatte sich bereits seit 1807 mit einem Publikationsprojekt zur Erfassung gotischer Baukunst in Deutschland beschäftigt (vgl. die Briefwechsel mit Ludwig Tieck und Philipp Otto Runge, Nachweise bei Dilk 2005, S. 63).
- 6 von Rumohr 1813a. – von Rumohr 1813b. – von Rumohr 1813c.
- 7 Rumohr führt die *Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter*, den ersten Teil seiner Trilogie über die Architektur- und Kunstgeschichte des deutschen Mittelalters, mit bededter Geste ein. Er verwendet das anschauliche Bild des Bergwerks, um darauf zu drängen, den Forschungsmissstand das eigene Kulturerbe betreffend möglichst bald und kompetent zu beheben. Bergwerk und Bergwerksmetapher, die – anders als in anderen europäischen Ländern – in der deutschen Literatur der Romantik Konjunktur hatten, sind vor allem aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* bekannt (1802 posthum von Friedrich Schlegel veröffentlicht). Das Bergwerk wurde als poetisches Bild für die Tiefe, die Seele und das unergründliche Innere gebraucht, besaß aber auch einen direkten Wirklichkeitsbezug, da in Deutschland viele Gelehrte ein großes Interesse an Geologie hatten und dem Studium des Bergbaus in der sächsischen Bergakademie in Freiberg nachgingen. Geologie, Archäologie und später

Psychoanalyse treffen sich in ihrem Streben nach Kenntnis der unerforschten Tiefen (Schlafher 2002, S. 87-92).

- 8 Grundmann 1953, S. 508 passim. Ders., S. 512 weist auch auf die Bedeutung Friedrich Gillys hin, der mit seinen Zeichnungen nach der Marienburg bereits 1794 die erste künstlerische Auseinandersetzung mit der pommersch-norddeutschen Baukunst des Mittelalters lieferte.
- 9 Zubek 1991, S. 27-28. Die Familie von Rumohr besaß in Ostholstein unweit von Lübeck mehrere Güter: Krempelsdorf, Bliesdorf, Schenkenberg und Rothenhausen, die sich um 1810 in relativ heruntergewirtschaftetem Zustand befanden. War Carl Friedrich v. Rumohrs Aufenthalt zunächst rein praktischer Natur, nämlich die Finanzen der Güter zu überprüfen und seinen Bruder und die weitere Familie zu unterstützen, so wurde er in seiner Persönlichkeit als Künstler-dilettante schon bald von der lieblichen Umgebung affiziert. Kultur und Bewohner sieht Rumohr jedoch zwei Monate später bereits kritisch: „Dies Land hat nur laut[er] Bruchstücke von Annehmlichkeit[en] wie alle aufgeschwemmten Länder die nur durch künstliche Kultur in eine gewisse Harmonie gebracht werden können. [...] Religion Menschensitt[en], Lebensansicht[en] sind das traurigste was ich kenne. Sollte ich mein Leben unter diesen Lutherischen Grämelern und ihren faden Allgemeinheiten hinbringen müssen, so möchte ich lieber gleich sterben. Und das gefährlichste ist, daß Sie [sic] anstecken. Entweder schmutzige Faulheit und Indolenz oder lederne Ameisenhätigkeit [...]. Ein Kunstwerk sehn sie dummer an als die Kuh das neue Thor [...]“ (Brief 4 [11. Juni 1811], S. 30).
- 10 Mit der *Römischen Geschichte* leistete Barthold Georg Niebuhr einen unbestrittenen fachübergreifenden Impuls für die historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaft in den schwierigen Zeiten der Napoleonischen Besatzung. Niebuhr kannte beide Seiten, die politische und die wissenschaftliche, hatte er doch zunächst im dänischen Staatsdienst gearbeitet, bevor er 1806-1810 in den preußischen wechselte. Niebuhrs Buch wurde 1811-1812 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Rumohrs *Einigen Nachrichten* veröffentlicht. Den Verfasser, so wird allgemein angenommen, dürfte Rumohr erst während seines zweiten Italienaufenthaltes mit zahlreichen Besuchen 1817-1819 in Rom kennengelernt haben, als Niebuhr dort in den Jahren 1816-1823 als preußischer Gesandter am päpstlichen Stuhl tätig war. Zurecht wird daher das fachliche Verdienst Rumohrs, als einer der ersten Autopsie der Kunstwerke, Studium der Quellen und

- Textkritik für die Kunstgeschichtsschreibung fruchtbar zu verknüpfen (Pochat 2010, S. 225), mit der Veröffentlichung der *Italianischen Forschungen* (1827-1831) angesetzt, die nach der Begegnung mit Niebuhr entstanden und die deutsche Kunstgeschichtsforschung revolutionierten. Allerdings ist aufgrund des Briefzitats an Langer zu belegen, dass Rumohr Niebuhrs *Römische Geschichte* bereits vorher bekannt war, zumal sich in seinem Besitz nachweislich die Erstausgabe befand. Dies geht aus dem Nachlassinventar der Büchersammlung hervor. Niebuhr scheint für Rumohr von großem Interesse gewesen zu sein, da sich nicht nur der später erschienene dritte Band der *Römischen Geschichte* (Berlin 1832), sondern auch die dreibändigen, von Dora Hensler herausgegebenen *Lebensnachrichten über Barthold Georg Niebuhr*, Hamburg 1838-1839, in seinem Besitz befanden (von Rumohr 2005, Kat. Nr. 320-22, S. 12, Kat.Nrn. 2074, 2075-77, S. 63). Zur Bedeutung Niebuhrs für die Kunsthistoriker der Berliner Schule, besonders Gustav Friedrich Waagens, vgl. Bickendorf 1985.
- 11 Mit seiner Begriffswahl „transalbingisches Sachsen“ stützt er sich auf die latinisierte geographische Bezeichnung für das Gebiet nördlich und östlich von Hamburg, jenseits der Elbe. Der Begriff Transalbingen taucht erstmals bei dem alexandrinischen Geographen Ptolemaios um 150 n. Chr. für die Sachsen im heutigen Südschleswig, später dann in der Slawenchronik des Helmolde von Bosau aus dem 12. Jahrhundert auf. Das letztere Werk befand sich interessanterweise in einer Ausgabe von 1702 in Rumohrs Bibliothek (*Chronica Slavorum* 1702, vgl. von Rumohr 2005, Kat. Nr. 3010, S. 99).
- 12 Brief 22 [Rothenhausen, 5. Juni 1812], in: Stock 1919, S. 95.
- 13 Die Beschäftigung blieb zumindest in seiner Selbstdarstellung Gelegenheitsarbeit, so schreibt er nach Veröffentlichung der drei Aufsätze im Dezember 1813 an den Vater des Freundes, den Direktor der Münchner Akademie Johann Peter von Langer: „Ich habe 3 tüble Jahre zugebracht! und bedarf wahrlich einer Erholung. Alle meine Studien sind die Zeit her unterbrochen gewesen. Ich habe thun müssen, wozu sich mir die Gelegenheit darbot. Der Hilfsmittel sind hier so wenig.“ (Brief 32 [an Johann Peter von Langer, Rothenhausen 14.12.1813], in: Stock 1919, S. 119).
- 14 So heißt es etwa bei Niebuhr: „Die ungegründeten Vorstellungen von einer Steinbaukunst der wendischen Ostseevölker verschwinden mit dem Märchen von den unter dem Meere noch sichtbaren Mauern und Gassen von Arkona.“ (von Rumohr [2011], S. 9) Für Rumohrs Rezeption von Niebuhrs Werk ist besonders das Vorwort der *Römischen Geschichte* wichtig: „Wir müssen uns bemühen Gedicht und Verfälschung zu scheiden, und den Blick anstrengen um die Züge der Wahrheit, befreit von jenen Uebertünchungen, zu erkennen. Jenes, die Trennung der Fabel, die Zerstörung des Betrugs, mag dem Kritiker genügen: Er will nur eine täuschende Geschichte enthüllen, und er ist zufrieden einzelne Vermuthungen aufzustellen, während der größere Theil des Ganzen in Trümmern bleibt. Der Historiker aber bedarf Positives: er muß wenigstens mit Wahrscheinlichkeit Zusammenhang, und eine glaublichere Erzählung an der Stelle derjenigen entdecken welche er seiner Ueberzeugung aufopfert.“ (Niebuhr 1811-1812, Bd. 1, S. IX-X).
- 15 „In Strelitz werden kleine Idole aus Erz gegossen aufbehalten, welche bey Hohenzieritz sollen gefunden worden seyn. [...] Ich habe diese Denkwürdigkeiten nicht gesehen, die indessen eben sowohl auf einen uralten Landhandel der slavischen Nationen zurückweisen können, als auf eine Kunstepoche derselben. Die Nachrichten, welche von Strahlenberg bis auf Pallas mehrere Reisebücher von Siberischen Alterthümern geben, sollten mit diesen Denkmahlen genau verglichen werden, Gewiß mußte der schnell eingeleitete Nordosthandel der Hanseatischen Ostseestädte durch einen älteren Handelszug vorbereitet worden seyn.“ (zitiert nach von Rumohr [2011], S. 9-11).
- 16 Rumohr selbst nennt in seinen Anmerkungen: Hanway 1754 (auch in Rumohrs Bibliothek vorhanden, vgl. Rumohr 2005, Kat. Nr. 2727, S. 88); Pallas 1791; Strahlenberg 1730; Zöllner 1797; De la Motraye 1727. Aus seiner Bibliothek sind zudem erwähnenswert: Jones 1795-1797; Olearius 1647 (von Rumohr 2005, Kat. Nr. 184-87, S. 7, Kat. Nr. 2774, S. 91).
- 17 Rumohrs Verweis gilt hier Gough 1786-1799.
- 18 Interessant ist dabei sein Verweis auf antike Münzen als Träger historischen Wissens, deren einendes Merkmal die Kombination von Schrift und Bild ist. Bemerkenswerterweise besaß Rumohr selbst in seiner Bibliothek zumindest zwei zentrale numismatische Werke sowie eines zur Wappenkunde Holsteins. Zu Münzen als Träger historischen Wissens vgl. Haskell 1993. – Vgl. von Rumohr 2005, Kat. Nr. 2640, S. 85 (Beger 1696), Kat. Nr. 2072, S. 62 (Strada 1553) sowie Kat. Nr. 3211, S. 107 (Engel 1690). Was die Lektüre und Verwertung von Primär- und Sekundärquellen in dem Aufsatz zu den Altertümern jenseits der Elbe angeht, so sind als dominante Textgattungen Chroniken und Geschichtsdarstellungen zu nennen. Aus Rumohrs Bibliotheksbeständen seien hier nur die historischen Schriften mit Bezug zu den *Einigen Nachrichten* genannt: Dathe 1767; Christiani 1775-1779; Willebrand 1747; Engel 1690; *Chronica Slavorum* 1702; Mencke 1728; Westphalen 1739-1745 (von Rumohr 2005, Kat. Nr. 306, 431.32, 2611, 3010, 3211, 3251-53, 3255-58, vgl. S. 11, 15, 83, 99, 107, 110). Die von Rumohr selbst in seinen Anmerkungen genannten Werke sind folgende: Dahlbergh 1667-1715; Krummediek 1688; Ludewig 1718; Krey 1740; Treitzsaurwein 1775; Christiani 1775-1779; von Melle 1787; Mallinckrodt 1795.
- 19 von Rumohr [2011], S. 25-27.
- 20 Bastek 2010, S. 116, hat darauf hingewiesen, dass Rumohr in seinem Text explizit die wissenschaftliche Fundierung der rein stilistischen Zuschreibung durch „urkundliche Nachrichten“ (von Rumohr [2011], S. 33) anstrebt.
- 21 von Rumohr [2011], S. 31.
- 22 Bastek 2010, S. 115. – Allgemein zu den Nachzeichnungen vgl. Braunfels 1991; AK Lübeck 1987, S. 19-24 sowie ausführlich Bastek 2010, S. 114-116 und AK Lübeck 2010, Kat. Nr. 71-83, S. 128-139.
- 23 Bastek 2010, S. 116.
- 24 Zum Kunstraub unter Napoleon und den Folgen für Europa vgl. Savoy 2011.
- 25 Milde 1856/1857, S. 3. Zu Mildes Publikation vgl. ausführlich Zimmermann 2007. Zur Rolle Mildes für die Entdeckung des mittelalterlichen Lübeck vgl. Howoldt 1981.
- 26 Zum gewandelten Begriff des „Deutschen“ unter Napoleon und seine Indienstnahme für die Selbstbehauptung gegen die feindliche Macht vgl. Behler 1975, S. 17. Dass auch das Zeitschriftenprojekt des Deutschen Museums von Frankreich aus kritisch verfolgt wurde, zeigt sich u.a. daran, dass Rumohr laut Joseph Görres von den Besitzern als „obskurer Mensch“ bezeichnet wurde (vgl. ebd., S. 29).
- 27 Schlegel 1811, 9. Vorlesung, S. 233-234.
- 28 In diesem Sinne ist auch sein Aufruf an die kunsthistorische Forschungsgemeinschaft am Ende der *Einigen Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens* zu verstehen, es ihm gleichzutun, andere vernachlässigte Regionen in den Blick zu nehmen und deren Bildwerke zur weiteren Erforschung und Gegenüberstellung zu veröffentlichen: „Es sey mir vergönnt, die forschenden Kunstfreunde des Niederrheins aufzufordern, meinen guten Willen durch einige Mittheilungen, nahmentlich über Dortmund, zu belohnen.“
- 29 von Rumohr 1816-1823, S. 124 (Nachrede). Schon in von Rumohr 1813b, S. 482-483, hatte er als Vorbild den englischen „freyen Verein von Alterthumsforschern“ genannt, der seit den Zeiten von Königin Elisabeth bestand. Dilk 2005, S. 63-64, weist auf einen Brief Rumohrs an Caroline Schelling vom 7. März 1808 hin, in dem Rumohr bereits mit dem Gedanken der Gründung einer solchen „Gesellschaft deutscher Alterthumskunde“ spielt.
- 30 Zander 1987, S. 11-12.
- 31 Zander 1987, S. 12.
- 32 von Rumohr [2011], S. 11.
- 33 von Rumohr 1813b, S. 365.
- 34 von Rumohr 1834, S. 6.
- 35 Zu dem wichtigen Stellenwert, den der Abriss der einsturzgefährdeten Burgkirche für den Beginn der Sammlungsgeschichte einnimmt, vgl. Schadendorf 1981, S. 15.
- 36 Grundmann 1953, S. 508. Zu den Denkmalpflegeverordnungen in den deutschen Ländern seit Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Klausmeier 2007, S. 251-254.
- 37 Roeck 1818/1913, S. 541.
- 38 Hasse 1975, S. 3-4.
- 39 Hasse 1975, S. 3-4. – Schadendorf 1981, S. 15. Vgl. auch die späteren Verzeichnisse der Bestände durch Milde 1855 und Milde 1864.
- 40 Roeck 1818/1913, S. 562.
- 41 Roeck 1818/1913, S. 562.
- 42 Großherzogliche Darmstädtische Verordnung vom 22.1.1818, abgedruckt in: Roeck 1818/1913, S. 563.
- 43 Schadendorf 1981, S. 15. Zur Geschichte der mittelalterlichen Sammlung vgl. ausführlich mit vielen Belegen Vogeler 2005.
- 44 Bastek 2010, S. 116.
- 45 von Rumohr 1837, S. 396.
- 46 von Rumohr 1837, S. 396.
- 47 von Rumohr 1837, S. 396.
- 48 Zander 1987, S. 12. – Bastek 2010, S. 116.
- 49 Schadendorf 1981, S. 15.
- 50 Milde 1864.
- 51 Hinweis auf die bei Goldschmidt 1889 veröffentlichte Abbildung bei Vogeler 2005, S. 17.
- 52 Für die Aufstellung orientierte sich Hach am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, dazu Schadendorf 1981, S. 15-17. Vgl. auch Vogeler 2005, S. 19ff. mit Darlegung der Aufstellung im Dommuseum und zeitgenössischen Fotografien.
- 53 Kallen/Strahl 1984, S. 11-12.
- 54 Vogeler 2005, S. 22-26. Ausführlich zur Geschichte der Sammlung und der Museumsbauten sowie zur Sammlungspolitik vgl. Weisner 1965.
- 55 Dazu ausführlich Klausmeier 2007.
- 56 Klausmeier 2007, S. 248.