

Iris Wenderholm

VORZEIT UND VATERLAND

DIE MALER DER HAMBURGER SCHULE UND DIE ENTDECKUNG DER EIGENEN VERGANGENHEIT

Hoch oben, in den Gefachen des Bordesolmer Altars, turnen zwei Gestalten (Abb. 1). Eine Leiter ist nachlässig an den Altartisch gelehnt, eine Figur sitzt auf dem Rahmen des Retabels. Die Zeichnung von der Hand Carl Julius Mildes ist zu skizzenhaft ausgeführt, als dass erkennbar wäre, wer genau sich hier um die nahsichtige Erschließung des spätgotischen Schnitzretabels im Schleswiger Dom bemüht. Es sind – so ist zu vermuten – die Brüder Erwin und Otto Speckter, die im Sommer 1823 gemeinsam mit Milde eine Wanderung durch das Holsteinische gemacht hatten und deren Ziel Schleswig war. Die Reise wurde finanziert von Johann Michael Speckter, dem Vater, der für seine in Hamburg ansässige und mit städtischem Privileg versehene Steindruckerei neue attraktive Motive vertreiben wollte: Die Auswahl war mit guten Gründen auf den Schleswiger Brügge-mann-Altar gefallen.¹ Das Retabel, das von Hans Brügge-mann zwischen 1514 und 1521 nach Holzschnitten aus Dürers *Kleiner Passion* für die Chorherrenkirche des Augustiner-Stifts in Bordesolm gefertigt worden war, besitzt nicht nur mit einer Höhe von 12,60 m gewaltige Ausmaße, sondern ist ein wahres Meisterwerk der Schnitzkunst.

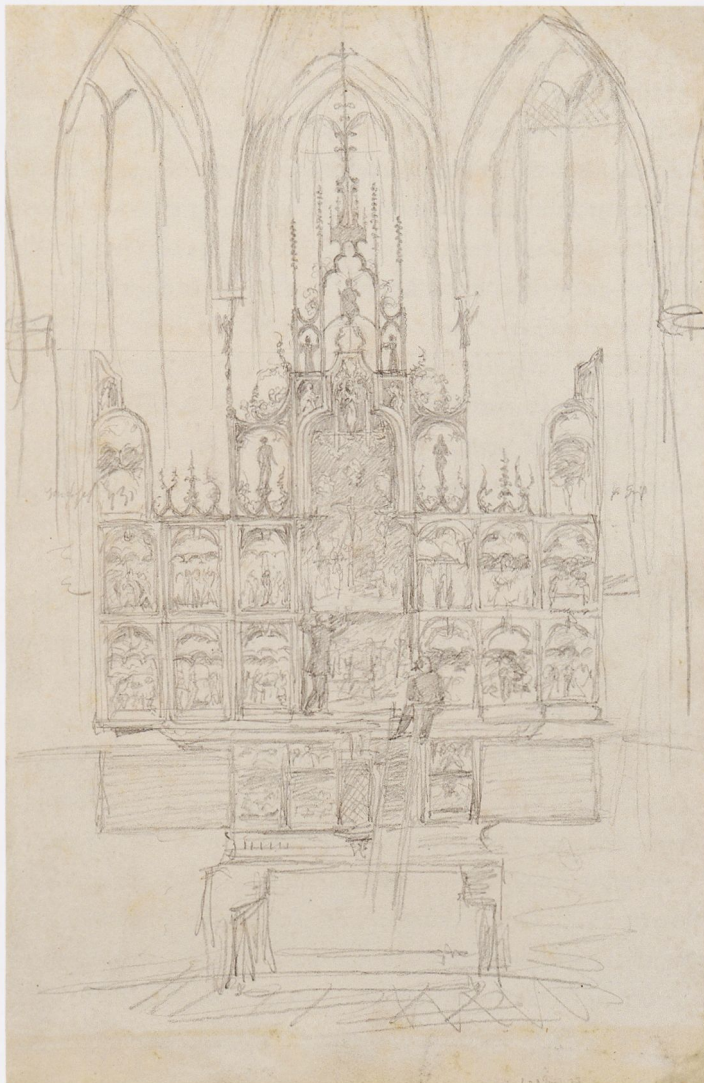
Den eigentlichen Anstoß zur Erforschung von und Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst dürfte jedoch Carl Friedrich von Rumohr gegeben haben, der auf seinem Gut bei Lübeck residierte. Seine Rolle innerhalb des dichten Netzwerkes von norddeutscher Kunst und Kultur, als zentraler Stichwortgeber für viele junge Hamburger Künstler, ist dabei kaum zu unterschätzen.² Es waren nicht allein die Brüder Speckter und Milde, denen Rumohr eine Reise durch das Holsteinische empfahl und durch seine Kontakte zu ansässigen Gutbesitzern letztendlich ermöglichte. Auch von den Hamburger Künstlern Hans Kauffmann und Jacob Gensler ist überliefert, dass sie 1834 mit Refe-

renzen von Rumohr ausgestattet auf die Reise in den Norden gingen.³

In Schleswig angekommen, waren Milde und die Speckter-Brüder, wie wir aus Briefen wissen, unermüdlich dabei, das spätgotische Schnitzretabel zu zeichnen, um es in der väterlichen Steindruckerei vervielfältigen zu lassen. Diese Aufgabe des Abzeichnens, die neben einem genuinen Interesse für die nördliche Kulturlandschaft der eigentliche, ökonomische Grund der Reise war, übernahmen sie überaus gerne, wie ein Brief Erwin Speckters bezeugt. Aus ihm geht deutlich hervor, dass die jungen Maler ihre »ganze Hierseyens Zeit im Dom bey Meister Brügge-mann verwenden wollen[,] müssen[,] können und dürfen, worüber wir außerordentlich froh sind [...]«. ⁴ Für die noch jungen Maler – Otto und Erwin waren zum Zeitpunkt der Reise 15 und 16 Jahre alt, Milde hingegen 20 – scheinen die Eindrücke des Brügge-mann-Retabels sehr intensiv gewesen zu sein. So schreibt Erwin Speckter: »Seit ich dieses Werk gesehn habe weiß ich gar nicht mehr wovon ich anders als hiervon sprechen soll«, und weiter heißt es: »ich habe wirklich[,] wie ich da so davor saß, rechtes Heimweh empfunden oder eigentlich rechtes Ausweh denn ich wünschte, da bleiben zu können, was ich sonst so genieße, das geht nun aber leider nicht [...] und das quälte mich ganz außerordentlich.« ⁵ Das Gefühl, bei der Betrachtung des Retabels ein Erlebnis von Ursprünglichkeit und seelischer Entsprechung zu empfinden, benennt Erwin Speckter sehr genau. Dabei ist seine Beschreibung erhellend – denn »Heimweh«, verwendet für ein Kunstwerk, ist hier überdeutlich von einem Gefühl der emotionalen und kulturellen Zugehörigkeit zur eigenen Vergangenheit geprägt. Auch der Neologismus »Ausweh« deutet in diese Richtung, benennt er doch die besondere Qualität des Gefühls gegenüber Brügge-manns Werk, das sich auf etwas bisher Unge-

kanntes, Ungeahntes, aber doch Vertrautes, Eigenes bezieht. Die künstlerischen Qualitäten berauschen Speckter: »wenn man davor sitzt vergißt man ganz daß das Holz ist[,] alles scheint zu leben [...] und ganze Figuren sind hier[,] die ich nie schöner gesehen habe. Ja dieses [ist] das schönste u vollkommenste was ich kenne; u man muß wirklich bey diesem auf den Gedanken kommen daß ein Deutscher der dieses hat u dieses genießen kann[,] nichts Dresden[,] München[,] Paris u s w zu beweisen braucht.«⁶ Speckter wendet hier in einer geschickten Volte die künstlerischen Qualitäten des spätgotischen Schnitzretabels als Argument gegen die akademische Ausbildung an den seinerzeit bedeutendsten Orten. Mit dem bekannten Topos der *Lebendigkeit* des eigentlich *toten Kunstwerks* suggeriert er, dass ein Werk, das lange vor Gründung der Akademien entstanden ist, die aka-

Abb. 1: Carl Julius Milde, Gesamtansicht des Brüggemann-Altars mit Otto und Erwin Speckter, Bleistift, 37,8 x 24 cm, die LÜBECKER MUSEEN, Museum Behnhaus Drägerhaus



demischen Produkte an Vollkommenheit weit übertrifft.⁷ Zugleich dient ihm das Retabel als patriotische Folie, da er seine eigene Nationalität ganz explizit an die Schönheit des Werks bindet und dieses als seinem Kulturerbe zugehörig definiert. Die Frage, die sich angesichts dieses und vieler weiterer Zeugnisse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt, ist, inwieweit die Hamburger Künstler als Bewahrer und Fortschreiber der »vaterländischen« Traditionen und Bewahrer des norddeutschen Kulturerbes agierten. Es soll, konzentriert auf den Hamburger Raum, der Frage nach dem Verhältnis zur eigenen Vergangenheit nachgegangen und die künstlerischen Projekte untersucht werden. Diese Phänomene der ästhetischen Rückbesinnung und produktiven Verwertung des Eigenen dürfen ganz allgemein als charakteristisch für die Zeit der Romantik bewertet werden und lassen sich einem größeren Bild zuordnen.⁸ Wie verlief jedoch bei den Hamburger Künstlern die Wiederentdeckung der heimischen Kunstwerke und Gebäude und lässt sich deren Wertschätzung an ihren Gemälden ablesen? Zu unterscheiden sein wird auf der einen Seite die stark politisch motivierte, aus Erfahrungen während der Französischen Besatzung herrührende patriotische Hinwendung zur eigenen Kultur zu Beginn des Jahrhunderts gegenüber einer Haltung, die nach Ende der Franzosenzeit stärker einem ästhetischen Historismus verpflichtet war und einen denkmalpflegerischen Ansatz pflegte.

SCHWERE ZEITEN. DAS NORDDEUTSCHE KULTURERBE IM BLICK

Rumohr war nicht nur Initiator und Ideengeber von Mildes und Speckters Reise in die eigene Vergangenheit. Ihm ist auch der gewichtige Aufsatz *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalpingischen Sachsens* zu verdanken, der sich, entstanden unter den Einschränkungen der Napoleonischen Besatzung, erstmalig überhaupt kunsthistorisch mit dem kulturellen Erbe nördlich der Elbe auseinandersetzte.⁹ Mit ihrem Erscheinen im Jahr 1813 in der von Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Deutsches Museum* steht Rumohrs Abhandlung unter dezidiert politischen Vorzeichen. Diese Zeitschrift versammelte Aufsätze zu Themen, die sich mit patriotischem Impetus deutscher Kunst und Kultur widmeten. 1813 war kein gewöhnliches Jahr, sondern einer von vielen negativen Höhepunkten der Napoleonischen Besatzung im Norden. Nicht nur konnte Rumohr sein Gut im Lauenburgischen nicht verlassen – was der Kunstgeschichte die erste Auseinandersetzung mit den *Alterthümern* nördlich der Elbe bescherte –, es war die allgemeine Lebenssituation der Bevölkerung, die durch die politischen Umstände besonders erschwert war.

Die traumatischen Erfahrungen, die die Hamburger machten, gipfelten im Weihnachtsfest 1813, wie es der Maler Siegfried Detlev Bendixen in einem zwei Jahre später entstandenen Gemälde festgehalten hat (Kat. 12).¹⁰ Die Ereignisse waren gravierend – etwa 30.000 Menschen wurden von den Besatzern aus der Stadt getrieben, da sie nicht genügend Vorräte für den Winter nachweisen konnten. Tausende Frauen, Männer und Kinder starben, obwohl die Bewohner Altonas, unterstützt durch »britische Großmuth«¹¹, alles taten, um das Leid zu mindern. Helfer und Vertriebene starben, teils an Typhus, allein 1200 wurden in Ottensen in einem Massengrab bestattet. Das Erlebnis war jedoch auch für die Überlebenden so traumatisch, dass es zu einem Fanal für viele Dichtungen und bildliche Darstellungen wurde: Friedrich Rückerts Gedicht *Die Gräber zu Ottensen*, aber auch die anlässlich der Einweihung des Gedenksteins erschiene Aquarell von Bendixen (Abb. 2) sind patriotische und tief rührende Werke, die sich mit den unfassbaren Folgen der Franzosenherrschaft auseinandersetzen.¹²

Die enge Bindung von Nationalgefühl und dem Interesse am eigenen kulturellen Erbe, die seit Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die deutsche Romantik geprägt hat,¹³ lässt sich auch in Norddeutschland in dieser Zeit vermehrt ausmachen. So gab es dort vielerlei Bemühungen um die Kunstprodukte und Relikte der Vorzeit, die auch von den Künstlern selbst betrieben wurden. Als wichtigster Vertreter ist hier sicherlich Caspar David Friedrich zu nennen, der seit 1806 Hünengräber und vorzeitliche Grabanlagen in seinen Skizzenbüchern festhielt und später in seinen Gemälden verwendete. Der politische Kontext wird hier besonders deutlich, da für Friedrich die Hünengräber ein »Symbol der Besinnung auf die nationale Geschichte« und »einendes Bekenntnis zur deutschen Nation«¹⁴ darstellten.

Dieser Zusammenhang hat auch für Hamburg und Holstein große Relevanz: So ist mit Bendixen, dem Domherrn Friedrich Johann Lorenz Meyer und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ein enger Zirkel beschrieben, der sich für die heimische Vorzeit begeisterte. Tischbein, der seit 1789 Direktor der Kunstakademie in Neapel gewesen war, hatte aufgrund des Einfalls französischer Truppen 1799 die Stadt verlassen müssen, wo er zuvor reiche Erfahrungen im Umgang mit römischen Altertümern gesammelt hatte. Sichtbarsten Niederschlag fand seine Antikenbegeisterung in dem *Vasenwerk*, der *Collection of Engravings from Ancient Vases* (Neapel 1791–1809), in dem er die zweite Sammlung des berühmten Vasensammlers Sir William Hamilton bildlich erfasste. Tischbein siedelte sich nach seiner Flucht in Hamburg an, wo er bis 1808 blieb, bevor er als Hofmaler an den Eu-



Abb. 2: Georg Feder nach Siegfried Bendixen, *Gedenkstein für die vertriebenen Hamburger*, Aquarell, in: F. J. L. Meyer, *Worte der Weihe gesprochen an den Gräbern der vertriebenen Hamburger den 28sten May 1815 bey der Errichtung des Trauerdenkmals auf ihrem Gottesacker bey Ottensen, Hamburg 1820*

tinier Hof des Herzog Peter Friedrich von Oldenburg ging. Bendixen hatte Tischbein in Hamburg kennengelernt und beide verband mit Meyer eine große Leidenschaft für die politisch ausgedeutete Vorzeit. Diese war auch im Falle des archäologisch interessierten Tischbein nicht die römische, sondern die germanische Vorzeit – so wurde der Sieg über Napoleon mit der Varusschlacht und dem Sieg der Germanen über die Römer gleichgesetzt.¹⁵ Besonders eindrücklich ist Meyers suggestive Schilderung des Feldes der Varusschlacht, auf dem er »Wodans Altäre, oder Riesengräber« imaginiert und die Niederlage der Römer mit derjenigen Napoleons assoziiert.¹⁶ Aus diesem gemeinsamen Interesse gingen auch einige bildliche Darstellungen hervor: Tischbein malte zwischen 1801 und 1822 zahlreiche Megalithgräber aus der Jungsteinzeit (ca. 3600–3000 v. Chr.).¹⁷ Bendixen hingegen schuf zwei Lithographien mit Holsteinischen Altertümern aus der Sammlung der Schleswig-Holsteinischen Patriotischen Gesellschaft in Altona (1822) sowie 1817 als Erinnerungsbild für Meyer ein Pastell mit einem Hünengrab bei Vollstedt, das mit reichlich »germanischer« Symbolsprache wie Eichen und Hirschen aufgeladen ist (Abb. 3).

Wie das Zitat Meyers zeigt, dürfte in Hamburg die Bindung von Nationalgefühl und Interesse an der eigenen Kulturgeschichte sehr stark von einem Gefühl des Verlustes und der Ohnmacht gegenüber den zeitweiligen neuen Machthabern befördert worden sein: Bereits früh wurde von den Künstlern ein Konnex zwischen den erlittenen Erlebnissen während der seit dem 19. November 1806 bis 31. Mai 1814 währenden napoleonischen Be-

setzung und einem zunehmend erstarkenden Nationalgefühl gezogen.¹⁸ So konstatiert der wie Philipp Otto Runge im schwedisch-pommerschen Wolgast geborene Maler Friedrich August von Klinkowström stellvertretend für andere: »Vom Kosmopoliten hat man müssen national werden durch das Leiden, das die Stelle eines jeden erreichte.«¹⁹ Auch Runge sieht die Ausweglosigkeit der unsicheren Zeitumstände: »[...] wie oder wohin soll man aber endlich in dieser schrecklichen Zeit denken? Gott behüte das arme Vaterländchen ich denke mit zittern an unsre lieben, und der die Angst in uns erweckt, nur der wird uns den Trost in der Noth senden.«²⁰

Ein in diesem gedanklichen Rahmen zu verortendes, spektakuläres Projekt stellt Runges Titelblattentwurf für die Zeitschrift *Vaterländisches Museum* aus dem Jahr 1809 dar, das gemeinsam mit der zweiten Fassung zurecht als »Gründungswerke einer deutschen patriotischen Kunst« bezeichnet wurde (Kat. 23).²¹ In drastischer Weise zeigt der Künstler auf dem als *Fall des Vaterlandes* betitelten Entwurf die Auswirkungen der Franzosenherrschaft, die Elend und Tod über die Menschen brachte. Die Situation in Hamburg, wo sich Runge von 1807 bis 1810 aufhielt und aus der heraus diese illusionslose Darstellung resultierte,

beschrieb der Maler selbst folgendermaßen: »Die Unverschämtheit der Franzosen wächst so ungeheuer, daß es unmöglich scheint, daß den mächtigen, die noch neutral bleiben wollen, nicht die Augen aufgehen sollten. Gott gebe es, daß durch eine reelle Gesinnung der colation dem gränzenlosen Elende, welches die Franzosen über die Welt bringen würden, ein ziel gesetzt werde, und jeder Einzelne sich in seinem Herzen wie billig empört fühlen möge gegen die Niederträchtigkeit ihrer Tendenz.«²²

Das *Vaterländische Museum*, das immer wieder drohte, aufgrund der teils unverbrämt hervorgebrachten Kritik zensiert oder eingestellt zu werden, wurde von dem Verleger Friedrich Perthes in Hamburg herausgegeben. Die Zeitschrift erregte aufgrund ihrer politischen Ausrichtung deutschlandweit Aufsehen, auch wenn Perthes in seinem Vorwort der ersten Ausgabe durchaus zurückhaltend das Vorhaben als nicht »politisch im eigentlichen Sinn« benannte, dann jedoch – mit dem Verweis auf »geschichtliche Wahrheit« und »wissenschaftliche Tüchtigkeit« sowie »ungehinderte Freyheit« – seine eigentliche Intention verrät. Den Publikationsgrund benannte er mit der Erstellung eines »Gemählde der europäischen Kultur«.²³ Damit zielte Per-



Abb. 3: Siegfried Bendixen, *Ein Hünengrab bei Vollstedt*, 1817, Pastell, 21,5 x 27 cm, Kunsthalle zu Kiel

thes ganz deutlich auf einen zeitlich *vor* der französischen Re-
gamentierung und Schreckensherrschaft liegenden Zustand ab.
Diesen versucht er mit Hilfe der Besinnung auf das eigene kul-
turelle Erbe, vermittels seiner Zeitschrift, wiederzuerlangen –
für die »Wiederbringung und Verbreitung des innern Frie-
dens«. ²⁴ Doch der erste Vorschlag, den Runge für den vorderen
und den hinteren Umschlag entwarf, war selbst dem mutigen
Perthes zu riskant: Umgeben von einem Arabesken-Rahmen aus
Passionsblumen, die Ritterlanzen umranken, pflügt eine Frau,
angetrieben von Amor – der Liebe zum Vaterland – die Erde. Als
sei die Arbeit nicht schwer genug, trägt sie zugleich ein Kind auf
den Schultern. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, warum
sie allein diese Mühsal auf sich nehmen muss. Unter dem Feld,
lang hingestreckt, liegt ein männlicher Leichnam, ein deutlicher
Hinweis auf die Entbehrungen und Schrecken der Zeit – aber
auch ein Aufruf, trotz der Umstände das »arme Vaterländchen«
weiter zu kultivieren. Sehr viel weniger drastisch ist der zweite
Entwurf – deutlich hingegen immer noch die Kritik an den po-
litischen Zeitumständen (Abb. 4). ²⁵

ABRISS UND KUNSTHISTORISCHE BESINNUNG

Dass Runge sich nicht nur mit seiner Kunst klar positioniert,
sondern mit dem geschädigten »Vaterländchen« auch ganz ex-
plizit die heimischen Kunstwerke meint, wird deutlich, wenn
sein Engagement hinzugedacht wird, das er beim Abriss des
Hamburger Doms einige Jahre zuvor zeigte. Gemeinsam mit
Klinkowström hatte er für den eigentlich verantwortlichen
Hamburger Maler Friedrich Ludwig Heinrich Waagen mittelal-
terliche Kunstwerke aus dem vom Abriss bedrohten Hamburger
Dom geholt, die Waagen in seiner Malschule als Vorlagen und
Studienobjekte verwendete. Auch wenn damit bei Runge nicht
unbedingt ein denkmalbewahrender Gedanke verbunden war,
sondern eher ein kunsttechnologisches Interesse am Goldgrund,
rettete Runge dennoch viele Tafeln aus dem Dom vor dem siche-
ren Untergang. ²⁶ Von 1804 bis zu seinem Tod 1810 befanden
sich die 16 Tafeln des Marienretabels in Runges Wohnung, wo
dieser sie ausführlich studierte. ²⁷ Mitleid mit dem prominenten
Abrissopfer hatte Runge hingegen keines, war für ihn der nicht
länger für den Gottesdienst genutzte Dom doch kein Ort der
(eigenen) Religiosität. ²⁸

Runges Gleichgültigkeit war nicht weiter überraschend. Denn
auch zuvor, im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, konnte in
Hamburg immer wieder »Abrisslust« und Desinteresse gegen-
über dem Verfall historischer Bausubstanz – vor allem des Doms
– verzeichnet werden. Frühromantische Wertschätzungen ver-
gangener Baukultur lagen in weiter Ferne. Vielmehr wurde die



Abb. 4: Philipp Otto Runge, *Not des Vaterlands* (Vorzeichnung zur geplanten Vor-
derseite des Umschlags vom Vaterländischen Museum), 1809, Feder in Schwarz über
Bleistift, 35,4 x 23,4 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Konnotation des gotischen Stils mit einer überkommenen Vor-
stellungswelt auch politisch instrumentalisiert. So finden sich
in vielen hamburgischen Quellen der 1770er Jahre bis zum Ende
des Jahrhunderts immer wieder Bemerkungen, die die Überwin-
dung des »altdeutschen«, »gotischen« Stils – auch bezogen auf
die politische Ebene – anregten. ²⁹ Im frühen 19. Jahrhundert
war die Gefährdung historischer Bauten, die in Hamburg 1804
den Abriss des Doms bedeutete, kein singuläres Phänomen der
Hansestadt. In der Folge der Napoleonischen Kriege wurde 1803
im Reichsdeputationshauptschluss die Territoriallandschaft vor
allem in Süd- und Westdeutschland einschneidend verändert; es
kam zu massiven kirchlichen Enteignungen und Säkularisatio-
nen. Die Überführung in Staatseigentum brachte auch im Süden
den Abbruch wertvollster kirchlicher Kulturdenkmäler mit sich,

etwa die von Balthasar Neumann entworfene Benediktinerkirche Münsterschwarzach in Unterfranken und viele weitere Bauten von nationalem Rang.³⁰

In Hamburg war es noch nicht einmal der kunstsinnige Domherr Meyer, der Partei für den Erhalt des Doms ergriff.³¹ Und doch ist es ihm zu verdanken, dass er zumindest ein »sentimentalisches« Verhältnis – wenn schon nicht für den architektonischen Stil, so doch für die vergangene Zeit und Größe des Baues und die Generationen von Gläubigen, die hier ein- und ausgegangen waren – entfachen konnte.³² Meyer schreibt: »In dem gegenwärtigen Zeitpunkt, wo die Domkirche ein Eigenthum Hamburgs geworden, und von ihrem Abbrechen die Rede ist, [be]wirkt der Anblick dieses ältesten Denkmals unserer Stadt auf jeden denken-

den Mann und Hamburger ein verstärktes mit unwillkürlicher Rührung vermischtes ernstes Gefühl.«³³ Deutlich wird, dass Meyer seine ästhetische Wertschätzung vor allem an eine (diffuse) Emotion bindet, die er mit einem patriotischen Wert als »Hamburger« verknüpft.

Auch die Vorbildfunktion der Vergangenheit, die hier symbolisch mit dem Dom abgerissen wird, konnte als Bild evoziert werden. So bemerkt ein eifriger Tagebuchschreiber, der Jurist Ferdinand Beneke, am 5. August 1805 beim Anblick des langsam abgetragenen Doms: »Aber daß unserer ehrwürdigen Stadt alle Ruinen der Vorzeit vertilgt werden und so nichts übrig bleiben soll als die neueren ephemeren Emporkömmlinge, das ist mir doch nicht ganz recht. E i n e Ruine (Halle) ließe ich stehen und befrieden, flüchtete dahin alle heimatlosen Reliquien des Altertums und pflanzte dann Eichen, Linden und Pappeln rundumher und an das Tor des Propyläums schriebe ich: »Der Vorzeit heilig.« O mancher Gedanke würde da geboren, mancher böse unterdrückt, manches freudlosen Menschen Phantasien da gehoben werden über die Leiden der Gegenwart hinaus.«³⁴

Ähnlich von der Geschichtlichkeit des mittlerweile abgerissenen Doms berührt, sollte sich Carl Friedrich von Rumohr in den *Alterthümern des transalbingischen Sachsens* kurze Zeit darauf äußern: »Nächst diesem [Portal in Schleswig] würde sich in dem langgegründeten Hamburg manches finden lassen, wenn nicht frühe vielfältige Verwüstungen, das Bedürfnis des Raumes und Achtlosigkeit späterer Zeiten dort alles verschlungen hätte. Das älteste Monument, der Dom mit den anstoßenden Stiftsgebäuden, ward im Jahr 1804 ganz abgetragen.« Doch dann folgt Rumohrs baugeschichtliche Analyse und kunsthistorische Einordnung des Doms – genauer seine Nobilitierung: »In einem Winkel des jetzt sogenannten Domplatzes hat sich noch ein Gemäuer mit zwey daran gelehnten Pfeilern, auch dem Ansätze der Gewölberippen erhalten; alles dieses von feinem grauen Kalkstein, der sehr sauber behauen ist. Dieser Ueberrest ist im besten gothischen Styl, und erinnert an die Verhältnisse und Austheilungen der Nebenschiffe des Münsters zu Straßburg.«³⁵

Doch bereits vor Rumohrs 1813 erschienenem Aufsatz beschäftigte sich ein Künstler intensiver mit den kunsthistorischen Besonderheiten des Doms: Der in Altona ansässige Maler Jes Bundsen fertigte 1804 eine Federzeichnung des noch intakten Domportals an³⁶ und dokumentierte im Jahr 1806 tagebuchähnlich den Abriss des Doms über mehrere Monate hinweg (Abb. 5).³⁷ Bundsen tat sich hier als forschender Künstler oder künstlerisch arbeitender Kunsthistoriker hervor. Ausgebildet an der Kopenhagener Akademie sowie in Dresden, arbeitete er als Zeichenlehrer am Christianeum in Altona. Seine auf den 6. Januar 1806 da-

Abb. 5: Jes Bundsen, *Ansicht des abgetragenen Doms*, Notizbuch (24.04.–11.10.1805 sowie vom 01.03.–31.05.1806), 1806, Bleistift und Feder, Hamburg, Staatsarchiv, Inv.-Nr. 622-1/18_6



Abb. 6: Jes Bundsen, *Ansicht des abgetragenen Doms*, Skizzenbuch Januar-Mai 1806, hier: 6. Januar 1806, lavierte Federzeichnung, Hamburg, Staatsarchiv, Inv.-Nr. 622-1/18_9



tierte Federzeichnung dokumentiert den Abbruchzustand des Doms (Abb. 6). Diese und elf weitere Ansichten des zunehmenden Verfalls brachte Bundsen in lavierten Radierungen heraus, die als Monatsbilder von Januar bis Dezember 1806 den Domabbruch zeigen. In der Federzeichnung dokumentiert Bundsen jedoch nicht nur den Abbruch, sondern fängt mit zarten Lavierungen auch die Stimmung der Domruine ein. Es scheint, als würden die zerfallenden Steine von der Natur zurückgeholt werden. Bundsen ästhetisiert seine Ansichten jedoch nicht nur im Sinne einer romantischen Ruine, sondern lässt die Ruine selbst zu einem Bild werden, indem er ihr einen Rahmen gibt. Dieser Rahmen ist besonders interessant, da Bundsen sich hier mit der genauen Analyse und dem nahsichtigen Studium der verschiedenen Kapitellformen des Doms auseinandersetzt. Dabei interessiert ihn nicht der mittelalterliche Bauschmuck allein, sondern zudem die Einbindung der Pfeiler in die Gesamtarchitektur, die aufgehenden Bögen und die Stützensituation des Baus. Damit wird Bundsens Zeichnung zu einem Dokument der künstlerischen Erforschung der mittelalterlichen Baukunst der Stadt.

Die Tatsache, dass sich vermehrt erst ein gutes Jahrzehnt nach dem Abriss des Doms Stimmen nachweisen lassen, die den Verlust wirklich bedauern, spricht für sich. Der Abriss des Doms, als er erstmal vollzogen war, dürfte eine wichtige Wegmarke sein, lässt sich danach doch eine größere Wertschätzung historischer Bausubstanz in der Hansestadt feststellen. Es finden sich – wenn auch spät – Bestrebungen, die eigene städtische Identität und das gewachsene historische Stadtbild nicht einfach widerstandslos verfallen zu lassen.³⁸ Besonders wichtig scheint jedoch, dass es schon früh – mit Bundsen und Rumohr – künstlerische und kunsthistorische Auseinandersetzungen gibt, die von dem romantischen Gefühl des Verlusts des Baudenkmals ausgehend architekturhistorische und denkmalpflegerische Ansätze erkennen lassen. Zugleich ist mit Jes Bundsen ein Künstler bereits früh damit beschäftigt, künstlerische Ästhetisierung mit einer proto-wissenschaftlichen Dokumentation des Kulturerbes zu verbinden.

Für die Verknüpfung von künstlerischer Arbeit und denkmalpflegerischem Handeln in der Hansestadt spielt Martin Gensler eine entscheidende Rolle, der sich merklich an Bundsen anlehnte.³⁹ Während seiner Aufenthalte in München (1835) und Düsseldorf (1836) bereiste er viele historische Städte, um dort seine Architekturstudien zu betreiben. Als aktiver Denkmalretter konnte sich Gensler während und nach dem Großen Brand 1842 in Hamburg auszeichnen, da er zahlreiche Kunstwerke vor dem Untergang bewahrte und sich für den Wiederaufbau der Stadt engagierte. Seine künstlerischen Arbeiten nahmen mit den Jah-



Abb. 7: Carl Julius Milde, Vogelkonsole aus dem Burgkloster, undatiert, Feder, laviert, 4,6 x 11,6 cm, die LÜBECKER MUSEEN, Museum Behnhaus Drägerhaus

ren stark ab; er wurde Mitglied der Kommission für die Erhaltung der Altertümer. Auch Carl Julius Milde, zunächst in Hamburg, dann in München und Dresden als Maler ausgebildet, nimmt in diesem Zusammenhang eine signifikante Position ein. So reiste er 1826 und 1830 bis 1832 nach Italien, um »kunstgeschichtlich merkwürdige oder durch ihren Erhaltungszustand bedrohte Kunstwerke zu kopieren, damit sie der Folgezeit erhalten blieben [...].«⁴⁰ Dieser erste denkmalpflegerische Impuls, vermutlich ausgelöst durch seinen Kontakt mit Rumohr, sollte schon bald sein Leben bestimmen. Milde, der seit 1838 bis zu seinem Tod in Lübeck lebte, wurde der erste Denkmalpfleger der Stadt, restaurierte nicht nur viele der Lübecker Kirchen, sondern war auch als Konservator der entstehenden Kunstsammlung vor allem mittelalterlicher Retabel tätig. Sein künstlerisches Studium war ihm äußerst hilfreich, da er nahsichtige Autopsie und gekonnte zeichnerische Wiedergabe als eigentliche Arbeitsinstrumente einsetzte. Durch die Aneignung der mittelalterlichen Formensprache war er auch in der Lage, (teils äußerst freie) Rekonstruktionen von verlorenen Ausstattungsstücken und Bauschmuck vorzunehmen. Zeitlebens verband er künstlerisches und kunsthistorisches Arbeiten und sicherte durch seine Zeichnungen viele Beispiele heute verlorenen mittelalterlichen Bauschmucks (Abb. 7).

ÄSTHETISIERUNG DER EIGENEN VERGANGENHEIT

Bezieht man in die Überlegungen des Umgangs mit den Hamburger Baudenkmalern die ersten, seit 1826 von dem Hamburger Kunstverein veranstalteten Kunstausstellungen mit hinzu, so ergibt sich ein bemerkenswertes Bild. Denn es lässt sich zwei Jahrzehnte nach dem Domabriss und kurze Zeit nach der Reise der Speckters und Mildes unter den Hamburger und Altonaer Malern ein steigendes Interesse an der Darstellung des eigenen

architektonischen Erbes nachweisen, das nicht mehr zwangsweise mit einer politischen Haltung korreliert. So wird zwar 1826 in der ersten Kunstausstellung des Hamburger Kunstvereins zunächst nur das Gemälde des *Inneren der St. Catharinenkirche vor 1811. Nach der Natur* von Jes Bundsen angeboten, ein mit 34 Louis d'or hochpreisiges Werk.⁴¹ Bereits bei der zweiten Ausstellung dieses Vereins im Jahr 1829 gibt es eine bedeutend größere Anzahl von Werken der Architekturmalerei, die mittelalterliche, teils abrißbedrohte Architekturen der eigenen Stadt zeigen. Dies dürfte auf ein gestiegenes Interesse an den baulichen Denkmälern Hamburgs und eine größere Nachfrage nach heimischen Veduten zurückzuführen sein. So finden sich nicht nur drei Tuschzeichnungen von Martin Gensler, die sich mit dem baufälligen St. Johanniskloster beschäftigen (Halle, Innenhof und nördliche Ansicht (Kat. 77–79), sondern auch zwei Ölgemälde, nämlich eine *Ansicht aus dem St. Johanniskloster hieselbst* von August Jancke sowie *Ansicht aus dem Johanniskloster hieselbst* von C. H. Wildhagen. Weitere Tuschzeichnungen stammen von der Hand des F. C. Heuer (*Das Innere der St. Petri Kirche hieselbst*, *Das Innere der St. Catharinenkirche* und *Das Innere der St. Jakobikirche*).⁴² In der folgenden dritten Kunstausstel-

lung des Hamburger Kunstvereins im Jahr 1831 wird das Bild noch differenzierter. Neben romantisch gefärbten Ansichten römischer Ruinen (Carl von Bergen, *Innere Ansicht des Colosseums in Rom*, *Ansicht des Forum Romanum* und *Ein Klosterhof in der Nähe von Rom*, Franz Catel, *Das Innere des Klosters S. Benedetto*) wurden Ruinen im weiteren norddeutschen Umland (Siegfried Bendixen, *Ruinen des Klosters Walkenried im Harz*, Adolph Kiste, *Das Marschthor von Buxtehude* (Kat. 81), August Jancke, *Das Steinthor von Mölln*, J. Sickert aus Altona, *Ansicht des Schlosses zu Reinbeck*) ausgestellt. Die Gruppe der Hamburger Ruinenansichten und Baudenkmäler ist stark gestiegen: So findet sich neben Martin Genslers Gemälde der Halle des Johannisklosters zwei Werke von August Jancke (*Ruinen der St. Johanniskirche hieselbst* und *Der Klosterhof St. Johannis hieselbst* (Abb. 8) sowie Heinrich Wildhagens *Ansicht vom Johannis-Kloster hieselbst* und F. C. Heuers Tuschzeichnungen der *Inneren Ansicht der St. Nicolaikirche in Hamburg* sowie zahlreiche Innenansichten von Kirchen außerhalb Hamburgs. Auch die Überführung ins Genrehafte fällt ins Auge, wenn Heinrich Lehmann in einem Gemälde die *Wohnung eines Tagelöhners in der Halle des St. Johannis-Klosters hieselbst* zeigt.⁴³

Insgesamt zeigt sich, dass die ausgestellten Gemälde und Zeichnungen aus dem architektonischen Erbe stimmungsvolle Bilder gewinnen: emotionalisierende Ruinenansichten, verlassene Klöster im Mondschein, unerwartete Perspektiven, die von den Künstlern gewählt werden, um das bekannte Gebäude der Heimatstadt in einem neuen Blickwinkel erscheinen zu lassen. In Martin Genslers leichten Tuschzeichnungen wird die verfallene Architektur in Schönheit erweckt.

VERVIELFÄLTIGUNG UND IDENTIFIKATION

Auch mittels anderer künstlerischer Techniken engagierten sich Hamburger Künstler für das kulturelle Erbe und hielten es dadurch lebendig. Die Lithographie, die seit 1818 mit Johann Michael Speckter in Hamburg und mit den Gebrüdern Suhr in Altona florierte, beförderte in höchstem Maße die Verbreitung kulturhistorischer und landeskundlicher Darstellungen. So zeigen bereits die frühen Projekte der Suhr-Brüder, dass ein spezifisches Interesse an Hamburgensien vorherrschte, die sich auch mit sprachlichen, habituellen und kleidungskundlichen Besonderheiten der Stadt auseinandersetzten.⁴⁴ Das Bestreben, ein »Gemälde von Hamburg« zu entwerfen, die Spezifika von Stadt und Bewohnern zu fassen, wird dabei deutlich: So gibt etwa *Der Ausruf in Hamburg* (Hamburg 1808) alle regionalen Berufsgruppen in ihren Eigentümlichkeiten wieder – etwa die Blankeneser Fischverkäuferin in Tracht, Ware und ihrem typischen Ausruf:

Abb. 8: August Jancke, *Hofinneres des St. Johannisklosters bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 57,7 x 49 cm, Hamburger Kunsthalle



»Stuhrn un Elb-Bütt« – und zeichnet damit ein Bild der Stadt, quer durch alle sozialen Schichten durchdrungen von Handel und Geschäftemacherei (Abb. 9). Im gleichen Kontext entstand zuvor das Projekt *Kleidertracht und Gebräuche in Hamburg*, das von Christoph Suhr seit 1800 herausgebracht worden war. Die Tatsache, das mit dem dritten Projekt wieder *Hamburgische Trachten* verlegt wurden, bezeugt die Beliebtheit einer solchen kulturhistorischen Ausrichtung. Aber auch die Franzosenzeit – namentlich die Befreiung Hamburgs – dokumentierte Christoph Suhr mit 18 Blatt, die die fremd anmutenden Uniformen und Gewänder des spanischen Militärs sowie der Baschkiren und Kalmücken darstellen. Erweitert wurde das Spektrum später, als Peter Suhr, der jüngste der drei Brüder, das Unternehmen übernahm und seit 1829 *Ansichten von Hamburg und der Umgegend* herausbrachte. Damit wurde das Programm um einen landeskundlich-architektonischen Schwerpunkt erweitert, der auch die neu entstandenen Bauten berücksichtigte. Die hamburgischen Trachtenbücher, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl entstanden, bezeugen das kontinuierliche Interesse des lokalen Publikums an diesen Themen, die auch für die kulturgeschichtlichen Studien der heimischen Künstler bedeutend waren, wie es noch Jacob Genslers *Ein Mädchen aus Blankenese* (1837, Kat. 88) und *Probsteier Mädchen* (1844, Kat. 92) zeigen.

Blankenese hatte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Bildmotiv entwickelt, das als beschauliches Fischerdorf in landschaftlich reizvoller, hügeliger Landschaft gelegen und trotzdem gut von Hamburg aus zu erreichen war. Vor allem Jacob Gensler stellte mit Studien von Blankeneser Innenräumen, dem sonnenüberfluteten Elbstrand und genrehaften Bildern des Fischerlebens die Einfachheit einer fast vergangenen Lebensweise dar. Der Reiz dieser Werke lag vermutlich in der Darstellung des als ursprünglich empfundenen Lebens, das einen utopischen Gegenpol zu der frühindustriellen Entwicklung der Innenstadt bot. Vieles an hanseatischer Identität dürfte in diesen Bildern gesehen worden sein und so zu ihrer Attraktivität für das heimische Publikum beigetragen haben.

PROJEKTIONEN

Das Interesse an einer angenommenen Ursprünglichkeit und spezifischen Semantik des »Nordens« zeigt sich nicht nur an dem Studium der heimatlichen Natur und der Relikte der Vorzeit sowie dem Aufgreifen landeskundlicher Themen wie Trachtendarstellungen, sondern auch an der Verarbeitung nordischer Mythologie. So fehlen auch bei den in Hamburg tätigen Künstlern nicht Studien und Projekte zu dem angeblich altgälischen



Abb. 9: Blankeneser Fischverkäuferin, Radierung, Aquatinta, koloriert, 16,7 x 10 cm, in: *Der Ausruf in Hamburg*, Hamburg 1808, Tafel 78, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Ossian-Epos, bei dem es sich zwar um eine schottische Fälschung der 1760er Jahre von James Macpherson handelte, aber aufgrund des großen Interesses an dem »Homer des Nordens« weitverbreitet war und stark rezipiert wurde. Zumal an der Kopenhagener Akademie, wohin die Generation von Philipp Otto Runge und auch noch die danach folgende zum Studium ging, gab es zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem pseudo-mythischen Stoff. Aufgrund der deutschen Teilübersetzung durch den in Wolgast tätigen Theologen Ludwig Gotthard Kosegarten waren auch Runge und Klinkowström mit den Gesängen des *Ossian* vertraut.⁴⁵ Die Aneignung einer als ursprünglich und dem nationalen Charakter entsprechend empfundenen Mythologie schlägt sich auch in Runges Verarbeitungen zu diesem Motivkreis nieder. Friedrich Perthes regte Runge zum Entwurf von

Illustrationen zu Macphersons *Ossian* an, von denen dieser 1805 zahlreiche Szenen in Feder und Bleistift ausführte. Das Projekt wurde jedoch nie vollendet.⁴⁶

Domherr Meyer hatte bereits in seinen *Darstellungen aus Norddeutschland* (1816) ossianische Assoziationen beim Anblick von Hünengräbern geäußert. Auch in einem Brief Mildes zeigt sich die Allgegenwart der nordischen Mythologie. Milde projiziert auf seiner mit den Speckter-Brüdern unternommenen Reise seine eigene Lektüreerfahrung auf die norddeutsche Landschaft: »Eckernförde selbst ist nicht schön aber die See die hier dicht hieran spült ist prächtig. Auch sah ich hier eine Gegend (schade daß ich sie nicht zeichnen konnte) die mich sogleich an den *Ossian* erinnerte. Ganz schroffes-hohes Sandufer dicht an der See mit einem dicken hochstämmigen Eichenwald bedeckt, der sich bis in die äußerste Ferne immer mehr abstufte gab dem ganzen ein so wildes Ansehen, daß ich immer an den Wald von *Selma denke*.«⁴⁷

Damit ist die Frage, wie die Hamburger und Altonaer Maler ihr kulturelles Umfeld wahrgenommen haben und inwiefern sie ein Bewusstsein für die Besonderheit des eigenen Erbes hatten, we-

nigstens teilweise beantwortet. Während der Hamburger Franzosenzeit war eine den Zeitumständen geschuldete Politisierung der Maler zu beobachten, die Niederschlag in ihren Kunstwerken gefunden hat. Besonders interessant ist hier der Kreis von Domherr Meyer, Tischbein und Bendixen, aber auch Rumohr, die sich der heimatlichen Vorzeit widmeten. Mit dem Dänen Jes Bundsen, mit den Speckter-Brüdern, Carl Julius Milde und Martin Gensler gibt es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Künstler, die sich für die Kunst- und Kulturgeschichte des heimatlichen Hamburg interessierten und auf höchst unterschiedliche Weise zu einem zunehmenden Denkmalbewusstsein beigetragen haben. Besonders den in Hamburg beliebten lithographischen Erzeugnissen ist es dabei zu verdanken, dass ein kulturgeschichtlicher Impuls gesetzt wurde und regionale Trachtendarstellungen sowie die ländliche Idylle des ursprünglichen Fischereihandels zu großer Attraktivität gelangten.

Mit Mildes Worten hingegen wird die Konstruiertheit der eigenen Vergangenheit aufgerufen. Eckernförde liegt nicht im alten Schottland. Die Empfindung, die zu einem Gefühl von heimatlicher Verbundenheit und Ursprünglichkeit des Nordens führt, ist natürlich zum einen Projektion und versatzstückhafte Erinnerung, zum anderen aber ein nicht unerhebliches Movens für die Kunstgeschichte der Stadt im frühen 19. Jahrhundert.

ANMERKUNGEN

- 1 Die Rolle des Vaters und der ökonomischen Gründe für die Reise hat erstmals Smith 2017 betont.
- 2 Ausst.-Kat. Lübeck 2010.
- 3 Hamburger Kunsthalle, Archiv (77 – III), dazu Smith 2017, S. 146, Anm. 43.
- 4 Staatsarchiv Hamburg, Bestand 622-1-478, Akte C 2 – 25.–26. Juni 1823, Erwin Speckter, Schleswig, an Familie Speckter, Hamburg, zitiert nach Smith 2017, S. 138.
- 5 Ebd., S. 140.
- 6 Ebd., S. 142.
- 7 Speckter geht sogar so weit, um – ganz im Sinne Rumohrs – den Wunsch zu äußern: »Wie wäre es aber[,] Vater[,] wenn Milde u ich statt nach Dresden zu gehen, uns ein halbes Jahr hier u ein’s in Lübeck aufhalten könnten – das wäre herrlich[,] aber das geht auch wohl nicht [...].« (ebd., S. 140).
- 8 Die Hinwendung zum Mittelalter um 1800 bei Liess 1985, S. 25. Vgl. ausführlich Niehr 1999.
- 9 Rumohr/Wenderholm 2011. Für Pommern hat dies seit 1825 die *Gesellschaft für Erforschung der pommerschen Geschichte und Alterthumskunde* unternommen, vgl. Scarabis 2010, S. 182.
- 10 Schulte-Wülwer 2014.
- 11 *Morgenblatt für gebildete Stände* 106 (2. Mai 1816), S. 424.
- 12 Ebenda wird Bendixens Aquatinta erwähnt, die der Maler zusammen mit den »Worte[n] der Weihe, gesprochen an den Gräbern der vertriebenen Hamburger, bey der Errichtung des Trauerdenkmals auf ihrem Gottesacker bey Ottensen« herausgegeben habe. Der Autor des *Morgenblatts* macht deutlich, dass der errichtete Stein ein Mahnmal der Erinnerung war für die »Leiden jener ungeheuren Zeit«, zugleich aber auch eines der Dankbarkeit an die »Großthaten heiliger Menschlichkeit und brüderlichen Mitleidens«, da die Bewohner Altonas die vertriebenen Hamburger unter Gefährdung des eigenen Lebens aufgenommen hätten. Auch viele Helfer waren am Typhus gestorben.
- 13 So ist etwa Runges Lektüre von Wackenroders *Herzenergießungen* belegt, vgl. Sitt 2013, S. 256.
- 14 Scarabis 2010, S. 182.
- 15 Schulte-Wülwer 2014, S. 123–124.
- 16 Meyer 1816, S. 82 f., zit. nach Sieveking 2006, S. 54. Beim Anblick eines Feldes mit Hünengräbern imaginiert Meyer die heroische Vorzeit und die gefallenen Helden, hört sogar die Harfe des mythischen, pseudo-altgälischen Ossian (Meyer 1816, S. 295–314).
- 17 Ausführlich zu Tischbeins Hünengräber-Darstellungen Sieveking 2006.
- 18 Zu einer ausführlichen, tagesgenauen Schilderung der Ereignisse samt einer Aufstellung der monetären Verluste siehe Anonym 1814.
- 19 Zitiert nach Scarabis 2010, S. 169.
- 20 Runge/Runge 1840/41, Bd. 2, S. 345, zit. nach Scarabis 2010, S. 167.
- 21 Traeger 1977, S. 75.
- 22 Runge/Runge 1840/41, Bd. 2, S. 294, zit. nach Scarabis 2010, S. 168.
- 23 Perthes 1810, unpag.
- 24 Perthes führt aus: »Das vaterländische Museum ist einzig durch die drängenden Umstände einer Zeit veranlasst worden, dergleichen von so aus-
- gebreiteter Gewalt, von einem so in die geringsten Umgebungen eingreifenden Umschwunge der Dinge seit der Völkerwanderung her keine gefunden werden kann.« (vgl. Perthes 1810, unpag.)
- 25 Ausst.-Kat. Hamburg/München 2010, Nr. 251–256 (Mareike Hennig).
- 26 Sitt 2013, S. 253 f.
- 27 Danach gelangten sie zu Waagen nach Schlesien und über Erbfolge bzw. Schenkung an den polnischen König in die Marienburg und von dort ins Warschauer Nationalmuseum.
- 28 Sitt 2013, S. 257 legt dar, dass sich Runge vermutlich aufgrund der fehlenden religiösen Funktion nicht für den Erhalt des Doms engagierte. Auch vielen anderen mittelalterlichen Kirchen begegnete er mit Vorbehalt, einzig den Meißner Dom stellte er heraus und sah in ihm das Vorbild für eine eigene Projektidee, eine Kapelle an der Hamburger Stadtgrenze.
- 29 Grolle 1998, S. 7.
- 30 Ausst.-Kat. Benediktbeuern 1991; vgl. Grolle 1998, S. 8.
- 31 Viele Zeitgenossen, die sich im direkten zeitlichen Umfeld des Domabrisses äußern, betonen aus einer aufklärerischen Perspektive die Möglichkeiten städtebaulicher Verbesserungen, die erst durch einen Abriss realisiert werden könnten (Grolle 1998, S. 23, führt hier beispielhaft einen Brief von Karl Gries vom November 1805 an).
- 32 Ebd., S. 12.
- 33 Meyer 1804, S. 5.
- 34 Zit. nach Grolle 1998, S. 24.
- 35 Rumohr/Wenderholm 2011, S. 11–13.
- 36 Jes Bundsen, *Südquerschiffportal des Doms*, 1804, Federzeichnung, Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte.
- 37 Zu Bundsen als Zeichner und Zeuge des Domabrisses vgl. Grolle 1998, S. 14–23; Reuther 1999b.
- 38 Dies hat eine gewisse Parallele in der benachbarten Hansestadt Lübeck. Erst mit dem drohenden, dann vollzogenen Abriss der dominikanischen Burgkirche erreichte der umtriebige Rumohr die Rettung der mittelalterlichen Ausstattungsstücke und ihre Deponierung in der säkularisierten Katharinenkirche. Nicht nur ein kulturbewahrender Akt, sondern nicht weniger als der zarte Beginn eines städtischen Museums war das Ergebnis (vgl. Wenderholm 2015). Allgemein vgl. Hipp 1989.
- 39 Ausst.-Kat. Hamburg 1996, S. 115.
- 40 So heißt es in einem (heute verschollenen) Briefentwurf Mildes an Rumohr (zit. nach Ausst.-Kat. Lübeck 1987, S. 10).
- 41 Slg.-Kat. Hamburg 1826, Nr. 24.
- 42 Slg.-Kat. Hamburg 1829, Nr. 89, 165, 222–224 u. 227–229.
- 43 Slg.-Kat. Hamburg 1831, Nr. 48, 52, 53, 80, 125, 214, 215, 219, 233, 251, 363, 423, 424 u. 477.
- 44 Zu der Bedeutung der Trachtendarstellungen der Gebrüder Suhr vgl. Lichtwark 1893.
- 45 Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg/München 2010, S. 304, Nr. 230–241 (Andreas Stolzenburg).
- 46 Ebd.
- 47 Milde an seinen Vater aus Eckernförde, 23. Juni 1823, fortgesetzt Schleswig, 25. Juni 1823 (Stadtbibliothek Lübeck IIa – 5); zit. nach Smith 2017, S. 137.