

Zum musealen Umgang mit „Bauernstuben“

Wege der Sachkulturforschung

Claudia Selheim

Anlass, sich neuerdings intensiv mit den so genannten „Bauernstuben“ im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zu beschäftigen, geben sowohl die Überlegungen zur Neuaufstellung der Sammlung Volkskunde als auch Planungen innerhalb der neuen Präsentation des 19. Jahrhunderts. Die „Bauernstuben“ erfuhren seit ihrer Erstaufstellung 1902 nur geringfügige Veränderungen. Lediglich Bombenschäden während des Zweiten Weltkrieges zogen in den 1950er Jahren Umgestaltungen nach sich bzw. musste der gänzliche Verlust einer hessischen Küche und einer entsprechenden Stube hingenommen werden. Mithin wurzelt die heutige Ausstellung noch im ausgehenden 19. Jahrhundert und ist somit selbst zu einem Teil der allgemeinen Museumsgeschichte als auch zu einem Teil der Geschichte des Nürnberger Hauses geworden.

Der ehemalige, von 1965 bis 1993 tätige Sammlungsleiter BERNWARD DENEKE publizierte verschiedene, sehr erhellende Beiträge zu den einzelnen Stuben, in denen es vor allem um die Herkunft einzelner Exponate geht, die in das jeweilige „Gesamtkunstwerk Bauernstube“ integriert wurden¹. „Harte Daten“ liegen für die Einrichtungsgegenstände in der Regel nicht vor. Oft ist nur das Erwerbsdatum der Objekte bekannt. Die Mehrzahl der Möbel stammt aus dem Handel und folglich sind die ursprüngliche Provenienz und der einstige Gebrauchskontext nicht überliefert. Dennoch werden die Herkunft der Dinge und ihre weitere Erforschung einen entscheidenden Beitrag leisten, um neue Fragestellungen an die „Bauernstuben“ heranzuführen und um Konzepte und neue Kontexte zu ihrer Präsentation zu entwickeln.

Zur Geschichte

1870 erachtete der damalige Erste Direktor des Germanischen Nationalmuseums AUGUST VON ESSENWEIN (1831-1892) die Präsentation von „häuslichen Altertümern“ als eine der wichtigsten Aufgaben des Museums. Ihm zufolge war die deutsche Nation vorzugsweise eine häusliche und „wenn dort das Familienleben in seiner reinsten Entwicklung wahrnehmbar sei, so dürfe notwendig die Vorführung all dessen, was das

¹ DENEKE, BERNWARD: Eine Sammlung bäuerlicher Altertümer aus dem südlichen Oldenburg im Germanischen Nationalmuseum. In: Das Oldenburger Münsterland 1973, S. 151-164. – DERS.: Die Egerländer Stube im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Zur Geschichte musealen Sammelns und Darbietens ländlicher Altertümer. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 16 (1973), S. 254-277. – DERS.: Franz Zell als Sammler ländlicher Altertümer. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1972-1974, S. 116-125.

Haus in seinem Inneren berge, Anrecht auf allgemeines Interesse beanspruchen².“ Wenige Jahre später, 1879, betonte auch HANS BÖSCH (1849-1905), Mitarbeiter am Germanischen Nationalmuseum, die Wichtigkeit, „die Denkmäler des häuslichen Lebens“ der Vorfahren zu sammeln und zu bewahren. Damals beschränkte man sich hinsichtlich der Wohnwelt zunächst auf die Präsentation von Puppenhäusern aus dem 17. Jahrhundert, denn „die Lösung der weiteren Aufgabe des Museums, das häusliche Leben der Vorzeit in einzelnen abgerundeten Bildern zu zeigen“ war noch nicht gefunden worden³. Die Verantwortlichen sahen sich verschiedenen Schwierigkeiten ausgesetzt: Zu den finanziellen Problemen traten Hindernisse beim Erwerb der Objekte. Die Museumsbeamten suchten nämlich nach „einander vollkommen entsprechenden und zusammenpassenden Objekten“, da das Museum als wissenschaftliche Institution „nur ganz wahrheitsgetreue Gesamtbilder, wie sie thatsächlich bestanden“ hatten, ausstellen wollte. Entschieden richtete sich Bösch gegen Bestrebungen mancher Kreise, die ein „altdeutsches Zimmer“ einrichteten und dort neben einem rheinischen Schrank einen Stuhl aus Tirol stellten etc. Diese durchaus quellenkritischen Äußerungen relativierte Hans Bösch jedoch noch in demselben Beitrag, indem er schrieb: „In einer wissenschaftlichen Anstalt darf für diesen Zweck [...] nur das neben einander stehen, was auch ehemals neben einander gestanden hat, oder mindestens gestanden haben könnte.“ Für ihn war offenbar die regionale Herkunft der Objekte entscheidend; weniger Bedeutung maß er ihrer zeitlichen Einordnung bei.

Obwohl man sich im Nürnberger Museum seit Mitte der 1890er Jahre intensiv den Fragen der ländlichen Wohnkultur widmete und Einrichtungsgegenstände für das Projekt „Bauernstuben“ zusammentrug, waren die Äußerungen in der Festschrift des Hauses von 1902 recht verhalten. THEODOR HAMPE (1866-1933), damals Bibliothekar am Museum und Verfasser der Festschrift, schrieb übrigens bäuerliche Wohnräume und nicht „Bauernstuben“⁴. Er war von der Anziehungskraft der neuen Abteilung überzeugt⁵.

Der zwischen 1897 und 1902 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanischen Nationalmuseum tätige OTTO LAUFFER (1874-1949), später Direktor des Museums für Hamburgische Geschichte, sprach hingegen ausschließlich von „Bauernstuben“. Die in Nürnberg getroffenen Arrangements betrachtete er durchaus kritisch. Er hätte es gerne gesehen, wenn in Deutschland nach schwedischem Vorbild ein Freiluftmuseum ent-

² DENEKE, BERNWARD: Die Darstellung von Wohnräumen in kulturgeschichtlichen Museen. In: SPIES, GERD (Hrsg.): Wohnen – Realität und museale Präsentation. Braunschweig 1971, S. 78-97, hier S. 79. – Diese Gedankengänge waren auch in den Niederlanden verbreitet. Vgl.: JONG, ADRIAAN DE: Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815–1940. Münster, New York, München, Berlin 2007, S. 117-118.

³ BÖSCH, HANS: Die Puppenhäuser im germanischen Museum. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. 26 (1879), Sp. 229-238, bes. Sp. 229-230.

⁴ HAMPE, THEODOR: Das Germanische Nationalmuseum von 1852-1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens im Auftrage des Direktoriums. Leipzig 1902. – DERS.: Zum fünfzigjährigen Bestehen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. In: Illustrierte Zeitung 118 (1902), S. 896-908, hier S. 901.

⁵ Ebd.

standen wäre. Die Nürnberger Lösung, die ähnlich auch in Berlin und in München im Bayerischen Nationalmuseum gewählt worden war, stellte für Lauffer einen Kompromiss dar. Dem Museumsbesucher sollten die Einrichtungen auch einen ästhetischen Reiz bieten: Das Publikum „versenkt sich im Anblick dieser Stuben, deren jede wie ein Gedicht anmutet, in romantische Träumereien, und jedenfalls ist es dem Museum dankbar für einen dargebotenen Genuss. Solchen kann auch, oft in viel höherem Maße, das Theater bieten, und ein historisches Museum ist nicht nur zum Genuss, sondern auch zur Arbeit geschaffen, und nicht ohne Kritik soll das Publikum vor diesen Stuben stehen⁶.“

OTTO LAUFFER war sich der Problematik dieser Ausstellungsform bewusst, wiewohl auch er für das Nürnberger Museum keine Alternative sah. Diese museale Präsentation bezeichnete er als „Ausstellungskästen“, die den Eindruck eines Bildes machten⁷. Lauffer forderte von den Museumsbesuchern eine kritische Haltung, die aber im Laufe der Zeit immer mehr verloren zu gehen schien. Die „Bauernstuben“ als künstliche Ensembles wurden von den Besuchern unreflektiert als Ganzes betrachtet, obwohl Beschriftungen auf den Möbeln oder erläuternde Texte in der ersten Zeit der Ausstellung bei genauer Betrachtung Hinweise auf die unterschiedliche Herkunft der Stücke erteilten. Das Verschwinden derartiger Notizen beziehungsweise das Nichtwahrnehmen ließ die inszenierten Räume immer mehr zu reinen Schauwelten werden.

Über die Ziele, die das Museum mit den „Bauernstuben“ verfolgte, gibt es nur wenige Auskünfte. In frühen Museumsführern heißt es, dass „die Wohneinrichtung der ländlichen Bevölkerung der verschiedenen Stämme in der Eigentümlichkeit der baulichen Einrichtung sowohl, als der gesamten Ausstattung vor Augen“ geführt werden sollte⁸. Wie bei dem 1905 eröffneten Trachtensaal im Germanischen Nationalmuseum überschritt auch die Präsentation der Stuben die Grenzen des deutschen Reichs in die „stammverwandten Nachbarländer“⁹. Man knüpfte mit ihrer Aufstellung wohl auch an Traditionen der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Hausforschung an, die glaubte, durch die Betrachtung von Bauernhäusern, Einblicke in die germanische Zeit zu gewinnen. Die Vorstellung, dass das Haus Ausdruck eines Stammes oder eines Volkes sei, wirkte bis weit ins 20. Jahrhundert fort.

Die Form der Präsentation und museale Vorläufer

Vollständig eingerichtete Stuben waren 1902 in der deutschen und internationalen Museumslandschaft kein Novum mehr. Die „inszenierten Merkwelten“ hatten wichtige Vorläufer in den seit 1851 in verschiedenen europäischen und amerikanischen Städten stattfindenden Weltausstellungen. Hier richtete sich der Blick wiederholt auf das

⁶ LAUFFER, OTTO: Die Bauernstuben des Germanischen Museums. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1903, S. 3-55, hier S. 4.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ WEGWEISER 1904, S. 142.

⁹ SELHEIM, CLAUDIA: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2005, S. 32.

Fremde und Exotische. So konnte bereits 1851 auf der Londoner Weltausstellung ein Nomadenzelt aufgesucht werden, das allerdings eher eine Präsentationshilfe für kunsthandwerkliche Produkte und Gebrauchsgegenstände darstellte, da es hier nicht um historisch gewordene Wohnwelten ging¹⁰. Auf der Pariser Weltausstellung 1867 zeigte die schwedische Abteilung Trachtenfigurinen vor gemalten Panoramen, die auch Innenräume darstellten. Die bühnenartige Präsentation bei der die Trachteninszenierungen nach Bildvorlagen gestaltet wurden, war also fiktiv. Gemalte Innenräume als Hintergrund für Trachtenfigurinen gehörten später auch zum Ausstellungsrepertoire des 1889 in Berlin gegründeten „Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“. Handelte es sich hier in erster Linie um Guckkästen vor denen der Besucher stand, so markierte eine 1878 auf der Pariser Weltausstellung präsentierte Stube aus dem niederländischen Hindeloopen einen Wendepunkt, denn hier wurde ein vom Besucher betretbarer, abgeschlossener und vollständig eingerichteter Raum gezeigt, der allerdings in dieser Form, nie in der Realität existiert hatte. Der damalige Berichterstatter und Leiter der Kunstgewerbemuseums Berlin JULIUS LESSING (1843-1908) lobte das ihn nicht mehr an Theaterkulissen erinnernde Ensemble: „Alles ist echt und in seiner Gesamtheit von malerischem Reiz“¹¹. Ob diese Äußerungen dem Nürnberger Museumsmitarbeiter HANS BÖSCH bekannt gewesen sind, mag dahingestellt bleiben, aber es ist wahrscheinlich, dass Fragen der Präsentation von Möbeln maßgeblich von den internationalen Ausstellungen beeinflusst worden sind.

Im Nürnberger Museum konnten 1902 folgende Stuben besichtigt werden: Flett und Döns aus Niedersachsen, eine Halligstube, eine Stube aus der Krempermarsch, eine aus dem Egerland, eine aus dem Unterinntal, eine aus der Schweiz, eine aus Hindeloopen, eine aus Oberbayern sowie eine Küche und ein Raum aus einem hessischen Haus. Im Zweiten Weltkrieg kam es im Südwestbau, in dem die Einbauten präsentiert wurden, zu einem Bombenschaden und in der Folge zu starken Verrottungen, weshalb in der Neuaufstellung 1954 nicht mehr alle Stuben aufgebaut werden konnten. Exemplarisch sollen folgende drei Beispiele vorgestellt werden: Die Egerländer, die Vierländer sowie die Hinderloopenener Stube.

Die Egerländer Stube

Die Planung für die Einrichtung der Egerländer Stube erscheint aus heutiger Sicht kurzfristig, denn erst im Februar 1901 fand sich diesbezüglich ein programmatischer, vom Ersten Direktor des Germanischen Nationalmuseums GUSTAV VON BEZOLD (1848-1934) unterzeichneter Aufruf in der Zeitschrift „Unser Egerland“¹². Die Zeit-

¹⁰ WÖRNER, MARTIN: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster, New York, München, Berlin 1999, S. 246.

¹¹ LESSING, JULIUS: Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878. Berlin 1878, S. 40. – WÖRNER, 1999 (wie Anm. 10), S. 247.

¹² Aufruf bezüglich einer „Egerländer Stube“ im „Germanischen Museum“ in Nürnberg. In: Unser Egerland. Blätter für Egerländer Volkskunde 5 (1901), S. 1. – Ausführlich zur Egerländer Stube: DENEKE, 1973 (wie Anm. 1).

schrift war das Organ des 1897 gegründeten Vereins für Egerländer Volkskunde und wurde von dem Schriftsteller ALOIS JOHN (1860-1935) herausgegeben, der als Fachmann der Egerländer Kultur galt¹³. Gesucht wurden für die Gestaltung der Stube Möbel und sonstige Einrichtungsgegenstände, Haus- und Küchengeräte. Über den Antiquitätenhandel waren die Dinge nach Auskunft des Nürnberger Museumsbeamten nur noch schwer zu besorgen. Dem Verein war an einer „stilgetreuen“ und „vollständigen“ Ausgestaltung der Stube für das Germanische Nationalmuseum gelegen, da man diese Aufgabe als eine „Ehrenpflicht“ betrachtete.

Noch im Februar 1901 konnte ALOIS JOHN von einem ersten Erfolg berichten. In einem Schreiben nach Nürnberg führte er 14 Objekte aus einer Mühle bei Konradsgrün im Landkreis Eger auf¹⁴. Obgleich er sich der Unvollständigkeit der Stube bewusst war, empfahl er dem Museum den Ankauf der Möbel aufgrund ihres „hohen Alters“ und ihrer „Echtheit“. Das Mobiliar stammte aus den Jahren 1798 und 1838. Das Museum fühlte sich dennoch verpflichtet, den in Franzensbad ansässigen Arzt und Sammler Egerländer Volkskultur DR. MICHAEL MÜLLER (1849-1914) hinsichtlich des Angebotes zu befragen, der einen Ankauf – allerdings nach persönlicher Inaugenscheinnahme ablehnte. Den Schrank von 1798 zog er wegen seines guten Erhaltungszustandes zwar in Erwägung, obwohl er mit einem modernen Lack überzogen war. Letztlich beurteilte er die Stücke als nicht charakteristisch für die Region und unpassend für ein Museum. Der ästhetische Blick des Bildungsbürgers scheint die Auswahl entscheidend beeinflusst zu haben.

MÜLLER war schon vor dem Aufruf in der Zeitschrift „Unser Egerland“ aus Nürnberg angeschrieben worden, denn er freute sich bereits Anfang Januar 1901 „an der Einrichtung des Egerländer Zimmers mitwirken zu können“¹⁵. Das Museum übermittelte Müller diesbezüglich recht konkrete Vorstellungen, denn dieser sprach davon, dass manche der gewünschten Gegenstände überhaupt nicht mehr im Original zu haben wären. Ferner wies er die Nürnberger Museumsbeamten auf drei unterschiedliche Stilarten der Egerländer Möbel hin. Danach schmückten die Möbel aus dem 18. Jahrhundert große Blumen, die um 1800 zeigten figuralen Schmuck und diejenigen aus der Epoche zwischen 1815 und 1860 trügen wiederum Blumenschmuck¹⁶. Nur für diesen letzten Zeitraum sah er Chancen, eine Einrichtung mit einem einheitlichen Erschei-

¹³ Eine Bibliographie seiner Publikationen und eine Schilderung seines Wirkens findet sich als Sonderbeilage unter dem Titel: Zwanzig Jahre im Dienste der Heimat, in: *Unser Egerland* 10 (1906).

¹⁴ Brief von ALOIS JOHN, Eger, im Namen des Vereins für Egerländer Volkskunde, an das GNM vom 28. 2. 1902, Archiv GNM 88,1. – Möglicherweise handelte es sich um die Gammühle, die um 1900 umgebaut und modernisiert wurde. – TIETZ-STRÖDEL, MARION: *Ländlich-bäuerliche Architektur im Egerland unter besonderer Berücksichtigung von Fachwerk und Vierseithof*. In: SCHREINER, LORENZ (Hrsg.): *Eger und das Egerland. Volkskunst und Brauchtum*. München, Wien 1988, S. 130-193, bes. S. 170, Abb. 99, 100.

¹⁵ Brief von DR. MICHAEL MÜLLER an das GNM vom 9. 1. 1901, Archiv GNM 88,1.

¹⁶ Ob diese Periodisierung Müllers in allem zutreffend ist, kann angezweifelt werden. So existierte in der Gegend von Karlsbad ein Schrank mit Paarmotiv aus der Zeit um 1760. Vgl.: DENEKE, BERNWARD: *Egerländer Möbel und ihre Bemalung*. In: Schreiner, 1988 (wie Anm. 14), S. 194-211.

nungsbild zusammenzustellen. Zudem bemerkte er, dass die von dem Privatier DR. OSKAR KLING (1851-1926) für das Germanische Nationalmuseum erworbene Egerländer Tracht, sich gleichfalls in ein Ensemble dieser Zeit einbinden ließe. Dem Zweiten Direktor des Nürnberger Museums HANS BÖSCH waren zwar die ältesten Möbel am liebsten, dennoch formulierte er:

wenn sie nicht einheitlich zu haben sind, bin ich auch mit der jüngsten Epoche zufrieden. Es schadet wohl auch nicht, wenn solche verschiedener Zeit[en] zus[sammen] kommen, wie es wohl auch in Wirklichkeit gewesen sein mag¹⁷.

Ende März 1901 sandte der Mediziner eine umfangreiche Liste der von ihm für die Einrichtung gefundenen Objekte nach Nürnberg. Die meisten Stücke stammten danach aus der Zeit zwischen 1800 und 1830. Die genaue lokale Herkunft verschwieg er allerdings. MÜLLER entschied sich gegen preisgünstigere, ihm angebotene Stücke, da er sie als nicht passend genug für ein Museum empfand. Offenbar wurden nur Objekte aus gut situierten und nicht aus sozial schwächeren Haushalten in die Museumssammlungen aufgenommen. Ihre konkrete Herkunft wird letztlich ungewiss bleiben.



Abb. 1: Egerländer Stube im Germanischen Nationalmuseum, Präsentation um 1902 (Aufnahme GNM)

¹⁷ Antwortvermerk von HANS BÖSCH vom 15. 1. 1901 auf einem Brief von DR. MICHAEL MÜLLER an das GNM vom 9. 1. 1901, GNM-Akten, K. 88,1.

Zu den von MICHAEL MÜLLER entdeckten Möbelstücken gehören ein Himmelbett aus dem Jahr 1824, ein als Prachtstück bezeichneter Kleiderschrank und eine Truhe. Vergeblich war seine Suche nach einer Geschirrbank, obwohl er für die Einrichtung eines solchen Möbelstückes bereits Schüsseln und Porzellan nach Nürnberg geschickt hatte. Er empfahl schließlich die „Copirung“ einer Geschirrbank aus dem 1874 eröffneten Egerer Museum¹⁸. Einen alten „Bauertisch“ hoffte Müller noch aufzutreiben zu können, einen im Egerer Museum ausgestellten erachtete er als Fälschung. Als er die Stube im Germanischen Nationalmuseum sah, bemerkte er, dass der ausgestellte Tisch einer fremden Bauernstube angehörte¹⁹. Das mit reicher Malerei versehene Möbelstück trägt die Datierung 1813²⁰. Die Zugangsbücher bezeugen einen solchen Tisch aus dem Egerland nicht, vielmehr ist es ein 1897 in Linz erworbener Tisch aus Oberösterreich. Zuletzt gab es noch Schwierigkeiten bei der Beschaffung eines historischen Kachelofens. Müller riet wiederum zu einem Nachbau²¹. Lediglich zwei eiserne Wasserhäfen und einen irdenen Rauchabzug, den sog. „Lienhut“, konnte das Museum erwerben. Im Übrigen gab Müller Hinweise, wie die Stube im Nürnberger Museum aufzubauen war. Die wandfeste Bank als Teil des Hauses, die Zimmerdecke sowie die bemalte Zimmertür waren gleichfalls Neuanfertigungen.

Die Wiederaufstellung nach dem Krieg führte zu kleineren Veränderungen. Das 1902 ausgestellte Bett wurde nicht wieder in den Raum gestellt. Offensichtlich wollte man die alte, gedrängte Aufstellung vermeiden²². Neben den von Müller getätigten Ankäufen bemühten sich auch die Nürnberger Museumsbeamten um Erwerbungen aus dem Egerland. Andere Stücke steuerte der Sammler und Mäzen des Germanischen Nationalmuseums OSKAR KLING bei, darunter einen besonders seltenen Bettkasten für Neugeborene.

Die Beweggründe, die in Nürnberg im frühen 20. Jahrhundert zur Aufstellung einer Egerländer Stube führten, liegen im Dunkeln. In der Donaumonarchie war wiederholt der Blick auf das Egerland gefallen. Sowohl in dem mehrbändigen Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ als auch in der Zeitschrift des Vereins für Österreichische Volkskunde gab es um 1900 Beiträge zur Ethnographie des Egerlandes²³. Möglicherweise hatte auch OSKAR KLING erste Kontakte in die Region geknüpft. Die Egerländer zeigten sich nicht wenig stolz, im Nürnberger Museum auf nationaler Ebene „zum erstenmale in den Vordergrund gerückt“ zu sein²⁴.

Im Rahmen gegenwärtiger Überlegungen zur Präsentation stellt sich die Frage, was diese sehr stark konstruierte Zimmereinrichtung mit nur zwei wichtigen Egerländer

¹⁸ KUMPERT, WALTER: Museen in Eger. In: SCHREINER, 1988 (wie Anm. 14), S. 643-648.

¹⁹ MÜLLER, MICHAEL: Die Egerländer Stube in Nürnberg. In: Unser Egerland 7 (1903), S. 31.

²⁰ Einem Restaurierungsbericht aus dem Jahr 1969 ist zu entnehmen, dass der Tisch zuvor die Datierung „1613“ trug, die aber als eine „Fälschung“ betrachtet werden muss.

²¹ Briefe von DR. MICHAEL MÜLLER an das GNM vom 19. 12. 1901 und vom 31. 12. 1901, GNM-Akten, K. 88,1.

²² In einem Plan des Franzensbader Arztes tauchte das Bett als Teil der Stubeneinrichtung auf.

²³ JOHN, ALOIS: Egerländer Volkskunst. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2, 1896, S. 289-295.

²⁴ MÜLLER, 1903 (wie Anm. 19), S. 31.

Möbelstücken (Schrank, Bettkasten) dem heutigen Museumsbesucher vermitteln kann. Will man das Konstrukt selbst als Teil der Museums- oder Fachgeschichte ausstellen? Sicher wird es nur noch wenige Museen geben, die diese Art der Geschichte zeigen können, aber es ist dennoch fraglich, ob eine solche „Nabelschau“ gerechtfertigt ist und was sie dem unbedarften Besucher – außer „romantischen Träumereien“ – bringt. Die wenigen historischen Sachquellen aus dem Egerland sind in einen illusorischen Kontext eingebunden, der den Blick von der Sachquelle selbst ablenkt und möglicherweise noch verfälscht – wie im Fall des oberösterreichischen Tisches. Im Grunde belegt die Stube eher den musealen Dinggebrauch als den einstigen Nutzungskontext. Um 1900 sollte gewiss der Eindruck des Musealen mit einer solchen Präsentation reduziert werden. Die Einbindung der Exponate in ein „Milieu“ war einer der Lieblingsgedanken der Zeit und durchaus nicht auf die im Werden begriffene Disziplin der Volkskunde beschränkt.

So forderte 1894 der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe JUSTUS BRINCKMANN (1843-1915) die Gestaltung kulturhistorischer Räume für sein Museum²⁵.

Eine Vierländer Stube?

Der Einbindung in ein malerisches Milieu begegnet man auch bei verschiedenen Möbeln aus den Vierlanden, die seit 1954 ebenfalls im Rahmen der „Bauernstuben“ gezeigt werden. Präsentiert werden die Möbelstücke vor einer intarsierten Wand. Die Vierlande bei Hamburg zählen zu den Landschaften, die aufgrund ihrer regionalgeprägten Sachkultur, die sich vor allem in der Kleidung und in den Möbeln äußerte, in das Blickfeld der Museen rückten. Besonders hervorzuheben ist hier die Rolle von JUSTUS BRINCKMANN, der sich seit der Gründung des Museums für Kunst und Gewerbe 1877 für „Volkskunst“ interessierte. Er sah es als seine Pflicht an, die Zeugnisse der Volkskultur aus der Umgebung Hamburgs, insbesondere der Vierlande, zu sammeln. Ihm ging es primär um das Aufspüren alter „landeswichtiger Techniken“, deren Entwicklung er detailliert schildern wollte. Beinahe allwöchentlich unternahm er Erwerbungs- und Forschungsfahrten in die Vierlande.

Bereits AUGUST VON ESSENWEIN, der bis 1892 amtierende Erste Direktor des Germanischen Nationalmuseums, stattete JUSTUS BRINCKMANN Ende der 1880er Jahre einen Besuch ab, um gemeinsam in die Vierlande zu fahren. 1896 traf auch HANS BÖSCH seinen Hamburger Kollegen. Das Museum für Kunst und Gewerbe trennte sich schon damals von Dubletten, die vorwiegend aus der Wilstermarsch, dem Alten Land und aus den Vierlanden stammten²⁶. Neben einer spätgotischen Truhe konnte das

²⁵ KLEMM, DAVID: Volkskunst. Entwicklung der Sammlungen. In: DERS.: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945. Bd. 1. Hrsg. von WILHELM HORNBOSTEL. Hamburg 2004, S. 172-177, hier S. 173.

²⁶ Notiz von HANS BÖSCH über die Ankäufe aus der Dublettensammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Nürnberg 6. Juni 1896. GNM-Akten, K. 88,1.

Nürnberger Museum zwei rot bemalte Stühle aus den Vierlanden erwerben²⁷. Brinckmann bemerkte, dass „diese hübschen alten Stühle“ noch ohne große Schwierigkeiten zu bekommen seien. Außerdem bot er seinen Nürnberger Kollegen bei Neuerwerbungen aus der Region Unterstützung an und ließ sie wissen: *Ich kaufe jetzt viel aus erster Hand und weiß noch viel.*²⁸ Aus Nürnberg scheinen in der folgenden Zeit keine Kaufwünsche nach Hamburg geleitet worden zu sein. Vielmehr betätigte sich auch hier der um die volkskundlichen Sammlungen in Nürnberg verdiente OSKAR KLING intensiv um Erwerbungen für die künftige Ausstellungseinheit. Sein bevorzugter Ankaufsort war Neuengamme, über den es in der zeitgenössischen Literatur hieß, dass hier der „Charakter des Vierländer Bauernstandes am meisten bewahrt“ worden sei.²⁹ Möglicherweise war dieser Hinweis für den Sammler ausschlaggebend, sein besonderes Interesse dieser Gemeinde zuzuwenden.

Im Sommer 1900 kam es wegen einer Wandvertäfelung aus Neuengamme zu einem Eklat zwischen dem Museum für Kunst und Gewerbe und dem Germanischen Nationalmuseum. Bereits Mitte Mai 1900 tauschte sich der Frankfurter Sammler OSKAR KLING mit HANS BÖSCH über das geplante Zimmer aus den Vierlanden aus. Er schrieb unter anderem:

*Ich bin auch der Meinung, dass ein ganzes Zimmer beschaffen werden müsste! Diese Wand ist ganz hübsch & nicht teuer, aber mit einer einzelnen Wand lässt sich schwer etwas anfangen. Wird sie gekauft, so könnte sie höchstens vorläufig bis das Zimmer erworben als Hintergrund für die eingelegten Moebel dienen, als Zimmerwand ist sie viel zu schmal...*³⁰

OSKAR KLING lehnte also die Präsentation von Möbeln vor einer einzelnen Wand ab, da es ihm um die Einbindung der Möbel in ein Milieu beziehungsweise in einen Raum ging. Seiner Meinung nach genügte zwar ein dreiwandiges Zimmer, vermutlich ließ auch er sich von den bühnenartigen Einbauten vieler Weltausstellungen leiten. Er bemerkte in dem Brief ferner: *Das schöne Zimmer der Frau Hitscher in Neuengamme ... wird leider nicht unter 5000 Mk abgegeben, Ofen & Standuhr inbegriffen*³¹, und machte so HANS BÖSCH mit dem von ihm favorisierten Zimmer bekannt, das noch heute als herausragendes Kulturdenkmal gilt. Er verwies zudem auf die damals schon in der Nürnberger Museumsbibliothek vorhandene, 1894 erschienene Publikation von CARL GRIESE, in der das aus dem Jahr 1685 stammende Zimmer auf zwei Tafeln abgebildet war³².

HANS BÖSCH fuhr Ende Mai 1900 nach Neuengamme, um sich das Zimmer anzuschauen. Er hatte zunächst scheinbar auch Glück mit dessen Erwerb. Inzwischen war das Zimmer im Besitz des Bauern ERNST WULFF, der dem Verkauf zustimmte. Bald stellten sich aber ungeahnte Hindernisse in den Weg. Denn nun kam JUSTUS BRINC-

²⁷ Truhe Inv. Nr. BA 1291; Stühle Inv. Nr. BA 1292 und Inv. Nr. BA 1293.

²⁸ Brief von JUSTUS BRINCKMANN vom 1. 7. 1896 an HANS BÖSCH, GNM, GNM-Akten, K. 85,2.

²⁹ GRIESE, CARL/VOIGT, F.: Die Vierlande bei Hamburg. Hamburg 1894, S. 15.

³⁰ Brief von OSKAR KLING vom 16. 5. 1900 an das GNM, GNM-Akten, K. 98 – Es ist nicht klar, um welche Wand es in diesem Schreiben geht.

³¹ Ebd.

³² GRIESE/VOIGT, 1894 (wie Anm. 29).

KMANN ins Spiel, der sich Ende Juli 1900 in Paris auf der Weltausstellung befand. Er zeigte sich entsetzt über die Nürnberger Bemühungen um das Zimmer der WITWE HITSCHER. Sei er es doch gewesen, der seinerzeit AUGUST VON ESSENWEIN mit den Altertümern der Hamburger Vierlande bekannt gemacht und ihm alles vor Ort gezeigt hatte, was er an *bemerkenswerthen Althertümern* kannte, unter „der Bedingung, dass das Zimmer im Hause der Witwe Hittscher nicht vom Germanischen Nationalmuseum gekauft werde...“³³ Brinckmann wollte das Zimmer unbedingt für Hamburg erhalten. Bösch erwiderte von der Reise Essenweins nichts gewusst zu haben. Er selber war vielmehr durch Oskar Kling und die Publikation von Griese auf das Zimmer der Witwe Hittscher aufmerksam geworden, das dem Museum nun durch den Altonaer Agenten und Kunsthändler THEODOR KNOPF angeboten wurde. Bösch sah es als eine Pflicht des Nürnberger Instituts an, ein Zimmer *aus den wohlhabenden Vierlanden dem Publikum vorzuführen*³⁴. Ohne Kenntnis dieses Schreibens folgte ein weiterer Brief aus Paris, in dem Brinckmann seinem Kollegen Bösch vorwarf, in sein „Jagdgebiet“ eingedrungen zu sein. Der Museumsleiter suchte Bösch zum Verbleib des Zimmers in Hamburg zu bewegen: *Rein vom wissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Standpunkt aus dürfte das Vierländer Zimmer seiner ganz örtlichen Bedeutung halber besser am Platze sein in Hamburg als im Nürnberger Museum*³⁵. Noch ausführlicher wurde Brinckmann in einem weiteren Brief:

Meiner Ansicht nach verkennen wir Museen unsere Aufgabe, wenn wir kulturgeschichtliche Denkmäler, wie ein solches jenes Zimmer ist, ihrer Umgebung gewaltsam entrücken, um unsere Sammlungen zu füllen. Vielmehr sollte unsere Aufgabe sein, solche Denkmäler möglichst an Ort und Stelle zu erhalten, selbst mit Opfern. Erst dann sollten wir eingreifen, wenn ein Umbau oder drohende Veräußerung ins Ausland die Zerstörung des ursprünglichen Zustandes unabwendbar machen. In dieser Überzeugung habe ich das Hittscher'sche Zimmer gehütet...“³⁶

BRINCKMANN plädierte also an eine Erhaltung der Dinge in situ, solange wie eben möglich. Außerdem wollte er die Mitglieder der Hamburger Pflugschaft des Germanischen Nationalmuseums informieren, dass ihre Mitgliedsbeiträge der *Entführung* eines Denkmals *bäuerlicher Wohnausstattung* dienen.³⁷

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe konnte schließlich die Zimmervertäfelung aus Neuengamme für 4500 Mark erwerben. OSKAR KLING hatte sich sogar bereit erklärt, weitere 500 Mark aus der eigenen Tasche zu zahlen, damit das Nürnberger Museum in den Besitz des Zimmers kam³⁸. So telegrafierte BÖSCH noch Gebote an den Verkäufer, als das Getäfel schon längst im Besitz des Hamburger Museums war,

³³ Brief von JUSTUS BRINCKMANN vom 26. 7. 1900, an das GNM, GNM-Akten, 87,2a.

³⁴ Konzept eines Briefes von HANS BÖSCH vom 28. 7. 1900 an Justus Brinckmann, GNM-Akten, 87,2a.

³⁵ Brief von JUSTUS BRINCKMANN vom 28. 7. 1900, an das GNM, GNM-Akten, 87,2a.

³⁶ Brief von JUSTUS BRINCKMANN vom 1. 8. 1900, an das GNM, GNM-Akten, 87,2a.

³⁷ Brief von JUSTUS BRINCKMANN vom 28. 7. 1900, an das GNM, GNM-Akten, 87,2a.

³⁸ Brief von OSKAR KLING, Frankfurt, vom 10. 8. 1900, an das GNM, GNM-Akten, 87,2a. – Die Förderung des Germanischen Nationalmuseums sollte auf vielfältige Weise erfolgen, u. a. durch die Zeichnung von Aktien und durch die Zahlung von Jahresbeiträgen, die mittels so genannter Pflugschaften eingesammelt wurden. Ziel dieser Pflugschaften war es, das Nürnberger Museum als gemeinsames deutsches Anliegen in der Gesellschaft zu verankern und Mitglieder zu werben.

„nur um den Verkäufer zu ärgern“, wie JUSTUS BRINCKMANN seinem Kopenhagener Kollegen PIETRO KOHN berichtete³⁹. Das mit aller Energie erworbene Zimmer wurde allerdings nie im Museum für Kunst und Gewerbe ausgestellt⁴⁰. Das Germanische Nationalmuseum musste sich mit einer 1806 datierten Vertäfelung mit Intarsien aus den Vierlanden begnügen, die schließlich nicht in den Raum mit den Bauernstuben integriert wurde. Die Mehrzahl des ausgestellten Vierländer-Mobiliars stammte aus der Sammlung Kling.

Zu der bühnenartigen Inszenierung kam es erst 1954. Die Wandvertäfelung konnte am neuen Ausstellungsort nicht vollständig gezeigt werden und so gelangten Teile ins Depot. Die Vertäfelung wurde vom späteren Sammlungsleiter BERNWARD DENEKE auch als isoliertes Objekt betrachtet und im Museumsführer sowie in Führungsblättern als solches behandelt⁴¹. Diese Kenntnis vermittelt die Präsentation aber nicht. Der Besucher gewinnt eher den Eindruck eines anheimelnden Ensembles und das offensichtliche Fehlen jeder Beheizungsmöglichkeit befremdet den Betrachter im Zeitalter moderner Wärmetechniken nicht.

Bei genauer Betrachtung fallen sechs Stühle auf, von denen fünf unterschiedlich gestaltet und datiert sind. Letztlich ging es den Wissenschaftlern um die Bildung einer Reihe, in der die Entwicklung unterschiedlicher Stuhlformen und deren verschiedene Bearbeitung demonstriert werden konnte. Der Besucher nimmt diese Absichten kaum wahr, weil die Objekte als Teil des Ensembles als Ganzes auf ihn wirken. Es scheint an der Zeit, die Dinge selbst in den Vordergrund zu rücken und sie als Quelle der Sachkultur zu nutzen. Für die Vierlande liegt seit 1965 die vorzügliche Studie von ULRICH BAUCHE vor, die an die Exponate herangetragen, zu weiteren Erkenntnissen führen und einige Objekte, einst vor allem als Erzeugnisse der Volkskunst gesammelt, der Anonymität entreißen kann. Gerade die Möbel Norddeutschlands sind aufgrund ihrer reichhaltigen Informationen (Namen, Daten) in Kombination mit anderen Quellengattungen ein sachkultureller Fundus⁴². So kann eine 1828 datierte Wiege aus Museumsbesitz mit den Namen HARM MARTENS und METTE MARTENS heute als eine Wiege des Tischlers Harm Martens (1768 - ca. 1842) angesprochen werden⁴³. Es war nicht die Wiege für seine Kinder, denn Wiegen gehörten in den Vierlanden nicht zum Hochzeitsgut. Vielmehr wurde sie zur Geburt des ersten Enkelkinds einer jungen Familie

³⁹ BRINCKMANN an KROHN, 16. 8. 1900, MKG-Archiv 587a. Zit. nach: Klemm, 2004 (wie Anm. 25), S. 174.

⁴⁰ BAUCHE, ULRICH: Landtischler, Tischlerhandwerk und Intarsienkunst in den Vierlanden unter der beiderstädtischen Herrschaft Lübecks und Hamburgs bis 1867. Hamburg 1965, S. 174-175. Mitte der 1920er Jahre kam das Zimmer ins Museum für Hamburger Geschichte, wo es mit Unterbrechungen bis 1996 präsentiert wurde. Seit Dezember 2004 wird es im Museum für Bergedorf und die Vierlande gezeigt. Vgl. dazu: MATTHES, OLAF: Das „Hitscher-Zimmer“. Die Erwerbungs-geschichte einer Vierländer Stube. In: Neuer Schlosskalender 3 (2004), S. 5-15.

⁴¹ DENEKE, BERNWARD: Volkskunst. Führer durch die volkskundlichen Sammlungen. München 1979, S. 58.

⁴² OTTENJANN, HELMUT: Hochzeitsschränke des Oldenburger Ammerlandes: Möbelkultur, Ehe-recht und Heiratskreise 1600 - 1800. Cloppenburg 2006.

⁴³ GNM, Inv. Nr. Kl 12293.

von den Großeltern mütterlicherseits geschenkt, deren Namen auch auf dem Möbelstück zu lesen sind⁴⁴. Möglicherweise bietet sich an diesem Exponat nach gut 100 Jahren die Chance, die Geschichte einer Familie und deren soziale Stellung nachzuzeichnen und somit eine weitere Bedeutungsebene anhand des Objektes herauszustellen.

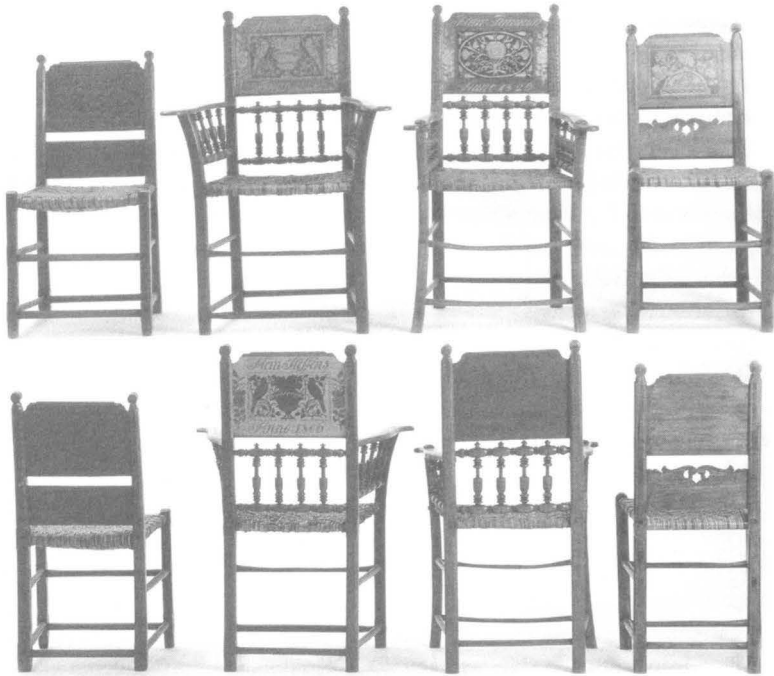


Abb. 2: Chronologische Reihe unterschiedlich gestalteter Stühle aus den Vierlanden zwischen 1790 und der Mitte des 19. Jahrhunderts (Fotografie Monika Runge, GNM)

Ein Ausstellungsaspekt könnte künftig den Intarsien, ihrer Technik und ihrer stilistischen Entwicklung gelten. Auch die Landtischler arbeiteten nach Vorlagen oder Rissen. HANS MÜLLER-BRAUEL (1867-1940) konnte vor dem Ersten Weltkrieg einige Werkstattzeichnungen aus der Werkstatt HARMS in Handorf aus Hannoveraner Museumsbesitz publizieren. Handorf ist ein Ort in der Winsener Marsch. Sowohl an einem 1806 datierten Brautstuhl aus den Vierlanden als auch an der Wiege von 1828 aus der Werkstatt von HARM MARTENS im Germanischen Nationalmuseum können die gleichen zentralen Motive nachgewiesen werden, wie sie sich fast 30 Jahre bzw. acht Jahre später an Stühlen und Wiegen des Handorfer Tischlers finden⁴⁵. Für die Vierlan-

⁴⁴ BAUCHE, 1965 (wie Anm. 40), S. 104 und S. 227.

⁴⁵ GNM, Inv. Nr. KI 12277.

de wies ULRICH BAUCHE nach, dass die Intarsientischler die Muster ihrer Kollegen kopierten und Zeichnungen austauschten. CHRISTOPH HARMS, der die Motive zwischen 1835 und 1842 verwendete, heiratete eine Frau aus den Vierlanden, wodurch sich möglicherweise die Motivübernahmen erklären⁴⁶.

Die große Anzahl von Stühlen aus dem Zeitraum zwischen 1787 und der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt den Gedanken aufkommen, ob man nicht in einer künftigen Präsentation die gestalterische Entwicklung dieses Möbelstückes stärker als bisher in den Vordergrund rückt. Hier könnte, fast wie von JUSTUS BRINCKMANN vor über 100 Jahren gefordert, eine „landeswichtige“ Technik, nämlich die Intarsientischlerei, und ihre Entwicklung für eine Region anschaulich gezeigt werden, wofür die Objekte aus dem derzeitigen Kontext gelöst werden müssten.

Die Hindeloopener Stube

Die Stube aus dem niederländischen Hindeloopen ist nur fragmentarisch überliefert, da Teile der Zimmereinrichtung während des Zweiten Weltkrieges stark beschädigt oder vernichtet wurden. Die gegenwärtige Präsentation stammt aus dem Jahr 1970. Sie zeigt zu Gruppen zusammengefügte Fliesen, einzelne Möbelstücke und Teile der ehemaligen Wandvertäfelung.

Betrachtet man innerhalb des Germanischen Nationalmuseums die Ankaufbemühungen im Hinblick auf die „Bauernstuben“, so machte man sich schon relativ früh, nämlich spätestens im Herbst 1898 Gedanken über die Aufstellung eines Zimmers aus Hindeloopen. Auch in diesem Fall gab OSKAR KLING den entscheidenden Anstoß zum Erwerb entsprechender Objekte. Er hatte in Amsterdam die am 19. August 1898 eröffnete „Tentoonstelling van Nationale Kleederdrachten“ besucht und in einem Brief vom 1. November 1898 an HANS BÖSCH nach Nürnberg geschrieben:

Ich hätte Sie sehr gerne über die Hindeloper Zimmer namentlich[ich] gesprochen mit dem ich mich auf mein Risico eingelassen habe. Es ist ein solches für fl. 1500–2000, wenn auch nicht erster Güte, doch noch immer anständig genug zusammenzustellen⁴⁷.

Zum Besuch der Niederlande hatte ihn vermutlich noch ein anderes Ereignis bewogen: Im März des Jahres war in Hindeloopen das Prunkzimmer aus einem ehemaligen Kapitänshaus versteigert worden, das die Familie RINIA VON NAUTA seit 1889 in einem Museum in Hindeloopen gezeigt hatte. Der Versteigerung wohnten Museumsdirektoren aus den Niederlanden, Deutschland und anderen Ländern bei. Als Gewinner ging bei dieser Auktion das „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin hervor, das das Hindelooper Zimmer im März 1899 erstmals der Öffentlichkeit präsentierte.

Der Blick auf das seit dem 17. Jahrhundert durch Schifffahrt zu Wohlstand gekommene Städtchen an der Zuidersee war damals fast 100 Jahre alt. Das Interesse

⁴⁶ HEINE, GÜNTHER/JOHANNSEN, ILONA: Intarsientischlerei in der Winsener Elbmarsch. Ehestorf 2003, S. 73, 139–140, ferner Kat. 161, 166, 253, 255.

⁴⁷ Brief von OSKAR KLING vom 1. 11. 1898, an das GNM, GNM-Akten, 88,2.

wurde zunächst auf die farbenprächtige Kleidung gelenkt, die in verschiedenen Grafikserien seit dem frühen 19. Jahrhundert wiedergegeben wurde⁴⁸.

Die friesische Sachkultur rückte durch den Philologen JOOST HIDDES HALBERTSMA (1789-1869) Mitte des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld. Er sammelte als erster Altertümer aus dem Städtchen Hindeloopen. Zu diesen Aktivitäten war er möglicherweise 1846 auf dem Germanistenkongress in Frankfurt durch die Ideen des späteren Gründers des Germanischen Nationalmuseums HANS FREIHERR VON UND ZU AUFSEß ange-regt worden⁴⁹, zudem orientierte er sich an den dezentralen Museen in Großbritannien. Das 1853 in Leeuwarden gegründete „Kabinet van Friesche Oudheden“ geht auf seine Initiative zurück. Von Halbertsma glaubte, dass die Zeugnisse der Sachkultur Aufschluss über die Art und den nationalen Charakter der Friesen vermitteln würden⁵⁰. Als Mitstreiter stand ihm der Leeuwarder Archivar und Buchhändler WOPKE EEKHOFF (1809-1880) zur Seite⁵¹, der 1848 erstmals Hindeloopen besucht hatte. 1855 erschien in Zusammenarbeit mit einigen Bearbeitern vor Ort die Broschüre „Merkwaardigheden van Hindeloopen“⁵². Eekhoff stufte die in Hindeloopen wahrnehmbaren Eigentümlichkeiten in Sprache, Tracht und Mobiliar als Relikte ursprünglicher, friesischer Volksart ein. Die Orientierung der Bewohner Hindeloopens nach Amsterdam in der Phase der wirtschaftlichen, bis etwa 1780 anhaltenden Blüte hatte zur Folge, dass sie sich zunehmend von dem bäuerlich ausgerichteten friesischen Hinterland in ihren kulturellen Äußerungen isolierten.

EEKHOFF beauftragte in den 1840er Jahren den Schuhmachergesellen HENDRIK LAP (1824-1874) im Namen der „Friesch Genootschap“ mit der Anfertigung von Aquarellen, die alte Hindelooper Interieurs und Trachten wiedergaben. Lap malte teilweise aus der Erinnerung, da die Sachzeugnisse längst nicht mehr in ihrem ursprünglichen Kontext erhalten waren. 1877 wurde die „Historische Tentoonstelling van Friesland“ zum 50jährigen Bestehen der „Fries Genootschap“ im Königlichen Palais zu Leeuwarden

⁴⁸ SELHEIM, CLAUDIA: Vom altmodischen Kleid zur Touristenattraktion. Zur Ausbildung der Hindelooper Tracht im 19. Jahrhundert. In: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 46 (2004), H.1., S. 1-18.

⁴⁹ BOSCHMA, C.: De collectie J.H. Halbertsma in het Fries Museum. In: De Vrije Fries 49 (1969), S. 17-32, bes. S. 17.

⁵⁰ JONG, ADRIAAN A.M. DE: Volkskunde im Freien. Musealisierung und Nationalisierung des Landlebens 1850-1920. In: Ethnologia Europaea 24, 1994, S. 139-148, S. 143. – DERS.: Dracht en eendracht. De politieke dimensie van klederdrachten, 1850-1920. In: Klederdracht en kleedgedrag 1998, S. 67-82, hier S. 72.

⁵¹ CLAASSEN, UWE: Die Kunst der Welt in lokaler Rezeption: Das Hindeloopen-Zimmer. In: Faszination Bild. Kultur Kontakte Europa. Kat. Museum Europäischer Kulturen (= Schriftenreihe Europäischer Kulturen, Bd. 1). Berlin 1999, S. 27-43, hier S. 40.

⁵² JONG, ADRIAAN DE: De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van volkscultuur in Nederland 1815-1940. Nijmegen 2001, S. 57. – JONG, 2007 (Anm. 2), S. 63. ROOSJEN, S.O./N.D. KROESE, N.D./EEKHOFF, WOPKE: Merkwaaardigheden van Hindeloopen; be-vattende historische bijzonderheden omtrent de woningen, kleeding, gebruiken en taal der Hindeloopers, benevens taalproeven in rijm en onrijm. Leeuwarden 1855. – Dieses Buch bildete auch die Grundlage für LAUFFER, OTTO: Die Bauernstuben des Germanischen Museums. Die Hindelooper „Kamer“. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1904. Nürnberg 1904, S. 3-37.

veranstaltet, die als die erste volkskundliche Ausstellung in den Niederlanden gilt. Größte Anziehungskraft übte dort eine Hindelooper Stube aus. Neben eigenen Beständen konnte das „Kabinet van Friesche Oudheden“ auf zahlreiche Leihgaben zurückgreifen, die nach den Bildern Laps zu einer kompletten Stube arrangiert wurden. Waren 1877 Versatzstücke der Hindelooper Sachkultur aus der lokalen Sphäre in einen regionalen friesischen Kontext transferiert worden, so wurden sie ein Jahr später auf der Pariser Weltausstellung zu einem Symbol nationaler Identität für die Niederlande schlechthin⁵³. Galten die Weltausstellungen in erster Linie der Konkurrenz der sich wenig voneinander abhebenden Industrieprodukte verschiedener Länder, so waren sie gleichzeitig ein „Wettstreit der Kulturen“⁵⁴. Die regionalen Kulturen sollten den Eindruck von Stabilität in einer sich verändernden Welt zum Ausdruck bringen. Den Niederlanden war 1878 mit der Präsentation von lebensgroßen Figurinen in einem durch das Publikum begehbaren, scheinbar authentischen Hindelooper Zimmer mit vier Wänden ein besonderer Erfolg beschieden⁵⁵. Die Besucher, die durch das Eintreten Teil des gezeigten Ensembles wurden, konnten hier in eine vorindustrielle, malerische Welt eintauchen, die scheinbar frei von Konflikten war. Die Ausstellungen in Leeuwarden und Paris bildeten den „Auftakt für ein internationales Interesse an der Hindeloopen-Kultur“⁵⁶. Dies belegt auch eine französische Kostümgeschichte, in der eine Tafel und ein zweiseitiger Begleittext dem „Intérieur de la maison bourgeoise à Hindeloopen“ vorbehalten waren⁵⁷.

Das Hindelooper Zimmer hatte sich über die Landesgrenzen hinaus – auch unter musealer Mithilfe – zum volkskundlichen Interieur der Niederlande par excellence entwickelt⁵⁸. Nachdem das Kunstgewerbemuseum Düsseldorf 1896 Objekte für ein Hindelooper Zimmer erworben hatte und Berlin zwei Jahre später gleichfalls in den Besitz eines solchen gelangte, war auch das Germanische Nationalmuseum – quasi in letzter Minute – bestrebt, ein Hindelooper-Zimmer anzuschaffen. Wieso ein Zimmer aus den Niederlanden Eingang in die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums fand, das nur Objekte aus dem deutschsprachigen Raum verwahrte, bedurfte einer Erklärung. OTTO LAUFFER sah sie allein in der „gleich langen Lebensdauer“ wie die der

⁵³ JONG, 1994 (Anm. 50), S. 142.

⁵⁴ JONG, 1998 (Anm. 50), S. 70.

⁵⁵ WÖRNER, 1999 (Anm. 10), S. 247-248, Abb. 165. – DERS.: Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin 2000, S. 125. – JONG, ADRIAAN DE/SKOU-GAARD, METTE: The Hindeloopen and the Amager Rooms. Two Examples of an historical museum phenomenon. In: Journal of History of collections 5 (1993), S. 165-178, hier 167, Abb. 2.

⁵⁶ VEEN, ELLEN VAN/CLAASSEN, UWE: Hindeloopen-Zimmer mal zwei. Zu aktuellen Inszenierungen eines symbolbehafteten Interieurtyps. In: MEINERS, UWE (Hrsg.): Materielle Kultur. Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum. Cloppenburg 2002, S. 79-88, hier S. 81.

⁵⁷ RACINET, ALBERT CHARLES AUGUSTE: Le costume historique. Paris 1876-1888, Tafel 424.

⁵⁸ Das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum verzichtete gemäß seiner kunsthistorischen Ausrichtung auf Figurinen. Die malerischen Möbel dienten vielmehr den in Düsseldorf ansässigen Malern wie Otto Kirberg (1850-1926) als Vorlage. Vgl. JONG/SKOU-GAARD, 1993 (Anm. 55), S. 173.



Abb. 3: Klapptisch aus Hindeloopen, 18. Jh., um 1900 auch als Zimmerdekoration genutzt. (Fotografie Jürgen Musolf, GNM)

Die Möbel sind zwar schon selten und teuer. Einiges der gut bemalt [en ist; C.S.] nicht mehr zu bekommen, so habe ich denn zugegriffen und namentlich auf solche Stücke d[ie] Hand gelegt, die leicht blos zur Zimmerdecoration weggekauft werden, z. B. einen schönen Tisch. [...] Ich habe mich in Leeuwarden, Hindeloopen & Kondum orientiert [...]. Einige alte Bilder mit Zimmerwänden, im Museum zu Leeuwarden, geben die schönsten Vorbilder und das Museum dort hat 2 Zimmer. Ich lasse dieselben copieren wenn der Mann nicht zuviel dafür verlangt. [...] Am besten wäre es, Sie kommen einmal herüber wenn die gekauften Möbel hier [Frankfurt; C.S.] sind. [...] Ich habe den Leuten & Händler[n] immer sagen müssen, in wenigen Wochen könne es sich entscheiden, ob ein ganzes Zimmer eingerichtet werden würde oder nicht⁶².

In Nürnberg zeigte man sich damit einverstanden, ein ganzes Zimmer einzurichten. KLING schlug HANS BÖSCH vor, gemeinsam in die Niederlande zu fahren.

Anregungen für die Präsentation der Möbel und des Zubehörs lieferten OSKAR KLING also die Aufstellung der beiden Zimmer im Museum von Leeuwarden und *einige alte Bilder* an den dortigen Zimmerwänden. Ob es sich bei dem Wandschmuck um Werke HENRIK LAPS handelt, ist ungewiss, aber denkbar, da sie, wie erwähnt, auch für die Ausstellung in Leeuwarden 1877 als Vorbild gedient hatten. Als 1881 in Leeuwarden ein eigenes Museum eröffnet wurde, fand sich dort auch das bereits 1877 am sel-

deutschen Bauernstuben⁵⁹. Andererseits sprach er von den „urdeutschen Westfriesen“ und dies war auch eine in den Niederlanden nicht fremde Sicht⁶⁰. Dortige Wissenschaftler glaubten in den verschiedenen kulturellen Äußerungen der niederländischen Bevölkerung Reste aus germanischer Zeit entdecken zu können⁶¹. Derartige Theorien werden in Nürnberg gewiss eine Rolle gespielt haben, Sachzeugnisse niederländischer „Volkskultur“ in die Bestände zu integrieren.

Der Brief von OSKAR KLING vom November 1898 zeigt einmal mehr, dass es auch bei der Hindelooper Stube nicht um ein authentisches Zimmer, sondern um ein Konstrukt aus unterschiedlichen Möbeln ging, das er *anständig* zusammenstellen wollte. Weiter schrieb er:

⁵⁹ LAUFFER, 1904 (wie Anm. 52), S. 4.

⁶⁰ Ebd., S. 14.

⁶¹ BRUYN, MARIANNE DE: Volkskundige ontwikkelingen. Vries op tradities. In: Typisch Hollands. Zuiderzeetradities op verschillende manieren bekeken. Zutphen 1993, S. 71-87, hier S. 80.

⁶² Brief von OSKAR KLING vom 1. 11. 1898, an das GNM, GNM-Akten, 88,2

ben Ort bzw. 1878 in Paris gezeigte und zu Ruhm gelangte Hindeloopener Zimmer, das eben Oskar Kling so beeindruckte⁶³. Somit war das auf der Weltausstellung in Paris gezeigte Zimmer indirekt auch die Vorlage zur Einrichtung der „Hindelooper Stube“ in Nürnberg.

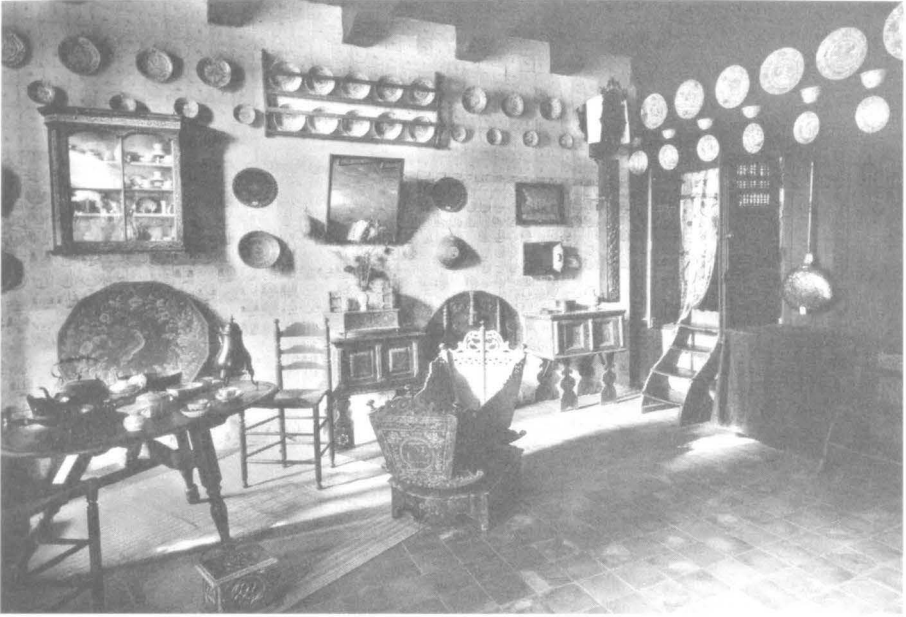


Abb. 4: Hindelooper Stube im Germanischen Nationalmuseum, Aufstellung um 1902 (Aufnahme GNM)

Das Mobiliar und die zahlreichen Objekte für das in Nürnberg aufgestellte Hindeloopener Zimmer wurden größtenteils bei zwei Antiquitätenhändlern in Hindeloopen und Leeuwarden erworben. Besonders reich ist die Aktenlage in Nürnberg hinsichtlich der zahlreichen Fliesen, die man für die Zimmerwände benötigte. Eine große Partie Fliesen verkaufte der Gastwirt OTTO VAN ELSELO, der wiederum selbst in Hindeloopen seine Sammlung zu dem Städtchen zeigte. In Amsterdam und Dordrecht hatte er gleichfalls Hindeloopen-Zimmer eingerichtet.

Im Kontrast zu den zahlreichen blau-weißen Fliesen an den Wänden mit Tieren (*springetjes*) und biblischen Motiven stehen die bunt bemalten Möbel, die wiederum mit biblischen oder mythologischen Motiven versehen sind. Die für die Raumausstattung genutzten *Chintze* aus Indien sowie das in großer Zahl in den Räumen verwahrte asiatisch anmutende Porzellan deuten auf die Handelsbeziehungen der Bevölkerung

⁶³ BOSCHMA, C.: De historische tentoonstelling van Friesland in 1877. In: De Vrije Fries 57 (1977), S. 17-32, S. 18.

hin: Über Amsterdam gelangten die Importe der Ostindischen Kompagnie in das westfriesische Hindeloopen⁶⁴.

In der geplanten, sammlungsübergreifenden Neuaufstellung des 19. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum sollen die Fragmente dieses Zimmers im Kontext der Weltausstellungen präsentiert werden, nachdem die Pariser Weltausstellung von 1878 maßgeblich zum Boom der „Hindelooper Stube“ auch außerhalb der Niederlande sowie zur musealen Karriere von „Bauernstuben“ beigetragen hat. Ein Teil der asiatischen Welt ist, wie eben erwähnt, auch in der Zimmereinrichtung zu entdecken und kann wiederum einen Bezug zu den in anderen Ausstellungssequenzen behandelten Themen herstellen. So ist nur an die zunehmende Beliebtheit der *Ostasiatica* in Folge der verschiedenen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts zu denken. Die Chance neuer Objektkombinationen und das Einbringen in ein neues Umfeld, die sich durch das Zusammenspiel verschiedener Sammlungen innerhalb des Museums ergeben, eröffnen dem Besucher die Möglichkeit, sich andere Sachverhalte aus der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts und dem Zeitalter der Weltausstellungen zu erschließen und neue Blicke auf scheinbar Bekanntes zu werfen. Andererseits wird durch die Präsentation der „Hindelooper Stube“ deutlich, dass von offizieller Seite in dem Moment, als die Welt auf den Weltausstellungen zusammenwuchs, auf regionale Versatzstücke zurückgegriffen wurde, um die jeweilige Nation optisch aus der Menge der anderen Mitstreiter hervorzuheben. Die einsetzende Globalisierung und die damit vor allem im Bürgertum greifenden Zukunftsängste förderten mithin den Blick auf das regionale Moment.

Fazit

Die Herausnahme aus dem Kontext der so genannten Bauernstuben und die Einbindung in die Abteilung 19. Jahrhundert verortet die Hindelooper Kultur auch in die Zeit ihrer wissenschaftlichen Entdeckung. Die kulturellen Objektivationen sollen nicht mehr wie 1902 Spuren „germanischer Zeit“ aufdecken und nicht wie augenblicklich als rein ästhetische Objektschau präsentiert werden. Das Museum als „Institut der Anschauung“ und Ort der visuellen Herausforderung soll dem Besucher neue Perspektiven eröffnen. „Ziel dieser ‚neuen Realität‘ ist weniger die Rekonstruktion historischer Zustände als vielmehr die Interpretation von Zusammenhängen.“⁶⁵

Die drei Beispiele haben ansatzweise mögliche Wege einer in die Jahre gekommenen Sammlung aufgezeigt. Die endgültige Einbindung in neue Kontexte in einer geplanten Aufstellung zur Volkskunde steht noch aus; es ist aber nicht auszuschließen, dass manche Dinge deponiert werden, um neue, aktuellere Themen zu präsentieren.

⁶⁴ Entsprechend hieß eine Ausstellungssequenz im Museum Europäischer Kulturen in der Ausstellung *Faszination Bild Kulturkontakte Europa* auch „die Kunst der Welt in Hindeloopen“.

⁶⁵ ANTONIETTI, THOMAS: Vom Umgang mit dem Museumsobjekt. Grundsätzliches zur volkswissenschaftlichen Sachforschung. In: DERS./BELLWALD, WERNER (Hgg.): *Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkswissenschaftlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis*. Baden 2002, S. 21-49, hier S. 43.