



Moderne am Meer II

Künstlerische Positionen im dritten Viertel
des 20. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein

Herausgegeben von

Klaus Gereon Beuckers,
Ulrich Schneider sowie
Thorsten Sadowsky

Tagungsband zur Tagung des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte
der Stiftung-Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf und
des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

26. und 27. April 2024, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte
Schloss Gottorf, Schleswig

MICHAEL IMHOF VERLAG

Impressum



CAU
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Kunsthistorisches Institut

Drucklegung gefördert durch:



Umschlagabbildung: Eckhard Schene: Trophy III/69, Mercedes-Benz Art Collection, Stuttgart.
Logo: Klaus-Peter Staudinger, types & more, Wedel.

Klaus Gereon Beuckers, Ulrich Schneider sowie Thorsten Sadowsky (Hg.): Moderne am Meer II
Künstlerische Positionen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein,
Michael Imhof Verlag, Petersberg 2025

© 2025 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG | Stettiner Straße 25 | 36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 | Fax: 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de | www.imhof-verlag.de

Gestaltung und Reproduktion: Vicki Schirdewahn, Michael Imhof Verlag
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-1525-6

Inhalt

Grußwort Thorsten Sadowsky	6
Grußwort Phillip Seifert	7
Vorwort Ulrich Schneider	9
Moderne am Meer II, oder: Die Zweite Moderne braucht Vermittlung Klaus Gereon Beuckers	11
Die Künstlergruppe Schleswig-Holstein 1956 e.V. Ute Diez	19
Karl Peter Röhl (1890–1975). Ein Blick in den Sammlungsbestand der Stadtgalerie Kiel Peter Kruska	33
Die Materie in Geist verwandeln. Der Künstler Richard Haizmann (1895–1963) Christian Schulz	47
Von Schleswig-Holstein aus? Friedrich Karl Gotsch (1900–1984) und die Rezeption moderner Malerei nach 1945 Sören Groß	61
Otto Flath (1906–1987) post bellum. Tendenzen figürlicher Skulptur nach dem Zweiten Weltkrieg Nadine Waschull	83
Fritz During (1910–1993). Ein Bildhauer zwischen öffentlichem Auftrag und künstlerischer Entwicklung im Norddeutschland der Nachkriegszeit Susanne Schwertfeger	97
Unruhe in Stille. Die ‚Raumgrafiken‘ von Günter Haese (1924–2016) Uta Kuhl	111
Heile Welt am Meer. Modernität und Gesellschaftskritik bei Harald Duwe (1926–1984) Christian Walda	125
Glasmalereien von Dagmar Schulze-Roß (1926–2012) und Alfred Roß (1927–2007) bis Anfang der 1970er Jahre Stefani Pejml	137
Eckhard Schene (1941–1975). Konkrete Kunst in Kiel Christine Korte-Beuckers	147
Die Ästhetik des Nordens. Entwicklung des modernen Grafik-Designs in Schleswig-Holstein ab 1945 Klaus-Peter Staudinger	165
Das Grün der Nachkriegsmoderne in Schleswig-Holstein. Ehrenmalanlagen, Stadtplätze, Schulgärten, Kurparks und neue Wohngärten Margita M. Meyer	181
Neues Bauen für den Neuaufbau. Die ‚Schroeder-Schulen‘ und die Schulbauentwicklung in Kiel bis um 1970 Jens-Oliver Kempf	199
Wilhelm Neveling (1908–1978). Architekt der Zweiten Moderne in Schleswig-Holstein Alice Kriegel	215
Der Kieler Universitätscampus. Muff und Moderne Astrid Hansen	233
Aufbruch in die Moderne. Ein Museumsneubau von Carl Storgaard Ulrike Biedenbänder	247
Hallenbäder als Bauaufgabe der Nachkriegszeit in Schleswig-Holstein Cornelius Hopp	259
Aufbruchsstimmung. Das Olympiazentrum in Kiel-Schilksee von 1972. Entstehungsgeschichte, Denkmalwert und architekturhistorischer Kontext Nils Meyer , Bastian Müller	277
Die weiße Industrie. Badeanlagen an der Ostsee in den 1960/70er Jahren Elisabeth Kremer	291
Die Richard-Neutra-Siedlung in Quickborn im Kontext des schleswig-holsteinischen Siedlungsbaus Barbara von Campe ...	301
Bildnachweise	327

Orte der »Moderne am Meer II«
1946 ————— 1975

Helgoland
Schleswig Glücksburg
Schleswig-
Kiel Heiligenhafen
Schilksee
Rendsburg Büdelsdorf
Fehmarn
Neumünster Burgtiefe
Timmendorf
Lübeck Weissendorf
Malente
Quickborn Wedel
Holstein

Vorwort

Das 100-jährige Jubiläum des Bauhauses im Jahr 2019 war Anlass, sich im Rahmen einer Tagung mit der Moderne Schleswig-Holsteins in Architektur, bildender Kunst und Design zu beschäftigen. War diese zunächst ohne zeitliche Begrenzung gedacht, fokussierten sich die Autorinnen und Autoren durchweg auf die Zeit zwischen der Jahrhundertwende und 1933, so dass bereits vor der Tagung feststand, dass die Erkundung der Moderne in Schleswig-Holstein einer Fortsetzung bedurfte. Diese fand am 26. und 27. April 2024 auf Schloss Gottorf statt.

Da der Nationalsozialismus progressive Strömungen in Literatur, Musik, bildender Kunst, Architektur und Design unterdrückt hatte und diese somit kaum unter dem Titel ‚Moderne am Meer‘ zu fassen waren, war klar, dass die Fortsetzung erst nach 1945 ansetzen konnte. Damit war der Anfangspunkt unseres neuen Betrachtungszeitraums gesetzt. Doch wie weit sollte der Blick in die Zukunft reichen? Als Antwort auf diese Frage bot sich das Jahr 1972 an, also das Jahr, in dem die junge Bundesrepublik die Olympischen Sommerspiele in München als Hauptaustragungsort ausrichtete und der Welt ein buntes und fröhliches, demokratisch verfasstes Deutschland der Nachkriegsordnung präsentieren wollte, das Jahr, in dem in Kiel die Olympischen Segelwettbewerbe ausgerichtet wurden.

Der damit gesetzte zeitliche Rahmen war anfangs durch die Not der unmittelbaren Nachkriegszeit (1945–1949) geprägt, den Mangel an Lebensmitteln und Wohnraum, die Aufteilung in Besatzungszonen sowie die Gründung der Bundesrepublik Deutschland im Mai sowie der DDR im Oktober 1949 und somit auch durch den Beginn des Kalten Krieges. Diese Zeit war aber auch vom Wiederaufbau und

Wirtschaftswunder der 1950er Jahre unter Konrad Adenauer und der Westintegration, mit dem Beitritt zur NATO (1955) und der engen Bindung an die USA und Westeuropa, gekennzeichnet. Es waren die Jahre, in denen Ludwig Erhard, unterstützt durch den Marshallplan, die Soziale Marktwirtschaft vorantrieb, die schließlich in das ‚Wirtschaftswunder‘ mündete, mit einem rasanten wirtschaftlichen Aufschwung, Vollbeschäftigung und steigendem Wohlstand.

Für die Kunst und Architektur der Nachkriegszeit setzen die Darmstädter Gespräche mit den begleitenden Ausstellungen ‚Das Menschenbild unserer Zeit‘ (1950) und ‚Mensch und Raum‘ (1951) wichtige Impulse. Mitte der 1950er Jahre organisierte Arnold Bode die documenta I (1955) in Kassel und gab mit dieser Ausstellung der deutschen Kunstszene nach nationalsozialistischer Diktatur und Zweitem Weltkrieg Orientierung. Die Schau präsentierte zahlreiche Werke der europäischen Avantgarde und trug maßgeblich dazu bei, die Kunstentwicklung der Moderne in Deutschland wieder aufleben zu lassen. Sie symbolisierte einen wichtigen Bruch mit der NS-Kulturpolitik und markierte einen Neuanfang für die westdeutsche Kunst. Ende der 1950er Jahre wurde in der documenta II (1959) durch ihre stärkere Ausrichtung auf die internationale Kunst der Übergang von einer nachholenden Auseinandersetzung mit der Klassischen Moderne zur Beschäftigung mit der aktuellen Avantgarde vollzogen. Abstrakte Kunst wurde als Ausdruck von Freiheit und Individualität gefeiert, wodurch eine Formalismusdebatte angeheizt wurde, nachdem in der Sowjetunion und in der DDR abstrakte Kunst als ‚bürgerlich-dekadent‘ und ‚formalistisch‘ abgelehnt sowie der ‚sozialistische Realismus‘ als einzig legitime Kunstrichtung propagiert worden war.

← Abb. 1: Orte der Moderne am Meer II.



Abb. 9: Lilly Kröhnert: Ohne Titel (1950er Jahre), 48,6 x 62,5 cm, Monotypie überarbeitet mit Ölfarbe.

hervorhob und zufällig Zutagegetretenes sichtbar verdeutlichte.⁴⁴ Neben den Monotypien beschäftigte sie sich ab 1957 intensiv mit dem Informel nahestehenden Materialbildern (Abb. 10). Ein vergleichender Blick etwa auf die Werke von Otto Greis oder Emil Schumacher zeigt die Aktualität von Kröhnerts Strukturbildern und Monotypien in den 1950/60er Jahren.

Ihr bildhauerisches Werk ist hingegen bisher in keinem Verzeichnis erfasst und kann nur über Fotos und Zeitungs-

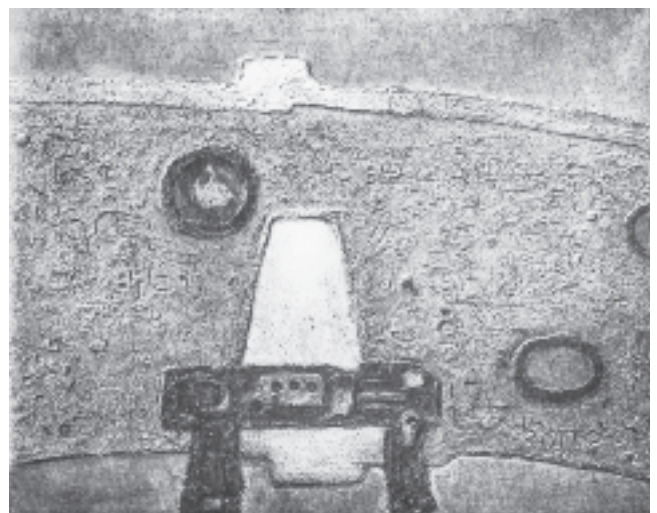


Abb. 10: Lilly Kröhnert: Das Siegel (1965), 92 x 118 cm, Mischtechnik auf Leinwand.

⁴⁴ Vgl. RATHKE 1992 (wie Anm. 41), S. 9.



Abb. 11: Lilly Kröhnert: Schwingender Klang (1961), etwa 194 x 240 cm, Sockel: 70 x 56 x 55 cm, Bronze, Europauniversität Flensburg.

artikel erschlossen werden. Das *Selbstbildnis* von 1950, ein polychromierter Zementguss eines überlebensgroßen Kopfes, ist die früheste datierte Plastik Kröhnerts und das erste Werk der Künstlerin, das ins Schleswig-Holsteinische Landesmuseum gelangte. Während es Ende der 1950er Jahre noch eine Ausstellung mit einigen dreidimensionalen Arbeiten gegeben haben muss, trat Lilly Kröhnert in den 1960er Jahren als Bildhauerin vor allem durch Wettbewerbe in Erscheinung, so zum Beispiel mit dem Siegerentwurf für die Bronzeplastik *Schwingender Klang*, die heute auf dem Gelände der Europa-Universität Flensburg steht. (Abb. 11). Die Aufarbeitung der zum Teil verloren gegangenen Skulp-

turen Kröhnerts wird vermutlich nicht abschließend gelingen, da sie kinderlos blieb und die plötzliche Zwangsräumung des Hauses nach ihrem Tod Aufzeichnungen vernichtet haben. Dennoch sind Funde im erhaltenen Bestand möglich, wie die nicht weiter spezifizierte Skulpturengruppe am Museumsberg Flensburg zeigt, von der zumindest eine der drei Figuren aufgrund eines alten Zeitschriftenartikels sicher als *Niobe* von 1952 identifiziert werden kann.⁴⁵

⁴⁵ Vgl. Wilhelm C. HAMBACH: Lilliy Kröhnert. Bildhauerin und Malerin, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 2/1961, S. 56–58.



Abb. 13: Karl Peter Röhl: ohne Titel (1948), Öl auf Hartfaserplatte, 98 x 66,5 cm, Sammlung Stadtgalerie Kiel Inv. 8381.



Abb. 14: Karl Peter Röhl: Fabelwesen (1948), Öl auf Hartfaserplatte, 96,5 x 68,5 cm, Sammlung Stadtgalerie Kiel Inv. 8214.



Abb. 31: Friedrich Karl Gotsch: Selbstbildnis (1932/49), Öl auf Leinwand, 95,5 x 76 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

ebenso spiegeln wie die anschließenden Studienreisen mit der Künstlerin Hilde Goldschmidt (Abb. 31).³

Durch den Kriegsdienst als Dolmetscher von 1939 bis 1945 war seine künstlerische Produktion nachhaltig unterbrochen gewesen, doch schon davor hatte das Verdikt der Aktion *Entartete Kunst* (1937) auch für Gotsch etliche Einschränkungen bedeutet.⁴ Rainer Zimmermann nahm Gotsch dementsprechend in seine Studie der sogenannten „*verschollenen Generation*“ der um 1900 geborenen bildenden Künstler auf.⁵ Für ein „*Malverbot im Dritten Reich*“, das Ernst Schlee Ende der 1960er Jahre postulierte, gibt es bei Gotsch keine Anhaltspunkte.⁶ Hier scheinen in der Beurteilung Gotschs nicht zum einzigen Mal Parallelen zu Emil Nolde auf, dessen Verfemung gerade in dieser Zeit als wesentlicher Bestandteil der Künstlerbiographie inszeniert wurde.⁷ Auch Carl Brinitzer formulierte über das vermeintliche „*Malverbot*“ eine Gegenüberstellung zwischen beiden Künstlern: „*Er [Gotsch] hat sich nicht als Parteimitglied gemeldet, wie es der in einer Welt nordischer Mythen lebende Nolde versucht hat – allerdings mit dem Erfolg,*

daß er prompt ein Malverbot erhielt. Seine nordischen Mythen müssen wohl doch nicht ganz zum Mythos des Dritten Reiches gepasst haben.“⁸

Tätigkeit in Schleswig-Holstein nach 1945

Neben dem Neubeginn in der Malerei ab 1945 war Gotsch in den ersten Nachkriegsjahren in Schleswig-Holstein in kulturpolitischer Funktion tätig oder unterrichtete. Er gründete 1946 zusammen mit dem Bildhauer Kurt Bauer (1906–1980) und dem Architekten Robert Otto (1908–1983) den *Baukreis*, der sich, hierin Ideen des Bauhauses und ähnlicher integrierter Werkkunstschulen aufgreifend, als „*Lehranstalt für alle Künste*“ verstand.⁹ Das Konzept sah vor, die Schüler während der künstlerischen Ausbildung an den Auftragsarbeiten der lehrenden Künstler zu beteiligen und entsprechend zu entlohnen. Die drei Gründer hatten sich während des Kriegsdienstes kennengelernt. Un-

Birgit Dalbajewa, Leipzig 1996, S. 220–231. – Birgit DALBAJEW: Verzeichnis der Schüler, in: KAT. DRESDEN (wie oben), S. 234–246, insb. S. 238–239. – Hilde Goldschmidt und Gotsch führten bis 1933 eine Beziehung. Mit der Etablierung der nationalsozialistischen Diktatur ab 1933 sah Goldschmidt sich zur Emigration nach England gezwungen. Zu ihrem künstlerischen Werk vgl. Josef Paul HODIN: Spuren und Wege. Leben und Werk der Malerin Hilde Goldschmidt, Hamburg 1974.

4 Vgl. DREES 2018 (wie Anm. 1), S. 50–52. – In der Femeschau *Entartete Kunst* war Gotsch entgegen der Annahme von Hanns Theodor FLEMMING: F. K. Gotsch. Eine Monographie, Hamburg 1963, S. 26, offenbar nicht vertreten. – Eine kritische Bearbeitung des Künstlers in der Zeit des Nationalsozialismus und der Handlungsoptionen aus seiner mutmaßlichen oppositionellen Haltung heraus steht bislang aus. Ansätze hierfür sind bei SCHULTE-WÜLWER 2019 (wie Anm. 1), S. 233–235 erkennbar.

5 Rainer ZIMMERMANN: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975, Düsseldorf 1980.

6 Vgl. Friedrich Karl Gotsch. Aus 50 Jahren Arbeit, Ausst. Kat. Ausstellungshalle Universitätsbibliothek zu Kiel, Heidelber-

ger Kunstverein u. Städtisches Museum am Ritterplan Göttingen, hg. v. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Hamburg 1967, S. 8 (Ernst Schlee).

7 Zur Inszenierung von Emil Nolde nach 1945 vgl. Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, bearb. v. Bernhard Fulda und Aya Soika, Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Berlin, 2 Bde., München 2019, Bd. 1: Essay und Bildband, S. 221–244.

8 Friedrich-Karl Gotsch zum 65. Geburtstag, hg. v. Hamburger Künstlerclub die Insel und den Freunden des Malers (zugl. Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig), Hamburg 1965, S. 22 (Carl Brinitzer).

9 Vgl. Jens SCHOLZ: Der Baukreis. Hamburg, Hilden, St. Peter 1946–1953. Konturen einer Künstlervereinigung der Nachkriegszeit, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 77 (1991), S. 183–202, insb. S. 194–195 zur Dependence von Gotsch. – Der Baukreis. Werkstättengemeinschaft und Lehranstalt für alle Künste (1933–1953), Ausst. Kat. Hamburgische Landesbank, bearb. v. Friederike Weimar, Hamburg 2003.



Abb. 67: Günter Haese: Staphyle (WV Nr. 207) (1985/86), Messing, geräuchert, und Mattlack, 87 x 17,5 x 17,5 cm, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

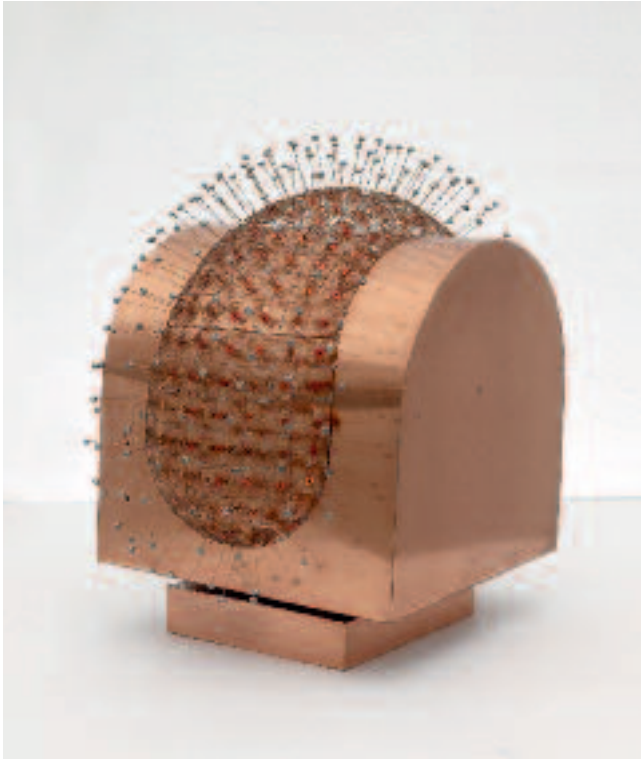


Abb. 68: Günter Haese: *Feronia* (WV Nr. 150) (1980), Kupfer, Messing, Phosphorbronze, 24,5 x 17,5 x 23,5 cm, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

Kompaktheit an Jahrmillionen alte Erdformationen denken lassen. Im Gesamtwerk bleiben *Tertiär I* und *Tertiär II* jedoch Solitäre, auf die er nicht wieder zurückkam – selbst wenn er wiederholt auch kompakte Formen mit filigran diaphanen Reihungen kombiniert wie bei *Feronia* (WV Nr. 150, Abb. 68). Mit einer Abwandlung geht diese Arbeit formal auf *Stein des Anstoßes* zurück, der am Anfang dieser Werkreihe steht und den der Künstler seit 1970 in mehreren Variationen schuf (WV Nr. 88–91): Jede dieser Arbeiten ist zweigeteilt in eine blockhafte Grundform – bei *Stein des Anstoßes* ist diese noch kubisch – und eine organisch aufschwellende Mittelzone. Aus dieser ragen hunderte kleine Fühler heraus – oder sind es aufkeimende Pflanzen? Der Titel *Feronia* verdankt sich einer Frühlings- und Erdgöttin, die im antiken Italien und in Rom verehrt wurde. Ihr Name, ‚die Blumenliebende‘, eröffnet einen neuen Deutungsraum, gegenüber dem früheren Titel *Stein des Anstoßes* überwiegen jetzt, auch in der gerundeten Außenform, Fruchtbarkeit und Lebenskraft. Unter diesem Fokus erblickt man in dem zarten Geflecht der über dem Block schwebenden, aus Spiralen konstruierten Mittelzone einen lebendigen Grund, aus dem Blumen hervorsprossen.

herauszuwachsen scheinen (Abb. 67). Der Arbeit *Quartier Latin* ist in den Bauteilen und der lichten, zellulären Struktur das spätere Werk *Shakan* von 1984 (WV Nr. 187) vergleichbar. In die einzelnen Zellen der Konstruktion sind jeweils bewegte Gebilde aus Drähten, Spiralen und Filigrankugeln eingespannt, die wie kleine Wesen in ihren Gehäusen schweben. Der Titel der Arbeit, *Shakan*, ist in unserem Sprachgebrauch wenig geläufig. Die kleinen ‚Wesen‘ in ihren Zellen lassen vermuten, dass Haese auf das hebräische Wort שָׁכַן, Bezug nahm, das Wohnen oder Siedeln bedeutet.

Bei aller Kontinuität und Systematik zeigt sich Haeses Bereitschaft zum Experiment in Werken wie bei *Tertiär I* (WV Nr. 60) und *Tertiär II* (WV Nr. 69), die trotz der additiven Komposition in ihrer skulpturalen Geschlossenheit auf einem gegensätzlichen Formprinzip beruhen und in ihrer

Mit den hier vorgestellten, in schneller Folge in wenigen Jahren geschaffenen Werken hatte Haese die gestalterischen Grundlagen für die nächsten Jahrzehnte gelegt; unerschöpflich sind die aus seinem Material und Vorgehen sich ergebenden Möglichkeiten. Das in den frühen Jahren erarbeitete Formenrepertoire in Verbindung mit Haeses Bauprinzip des quasi zellulären Wachstums oder der Reihung und Vervielfältigung in Variationen erlaubten ihm gestalterischen Reichtum und Vielfalt bei gleichzeitig größter Konsequenz. Als Ausgangspunkt für seine Gestaltungen spielt das Material für Haese eine entscheidende Rolle – die Uhrmacher-Utensilien, Uhrfedern und Furnituren, Draht in unterschiedlichen Stärken, feinste Gittergewebe oder industriell gefertigte Strickgewebe. Diese Werkstoffe waren der unerschöpfliche Quell seiner Kompositionen, die er mit akribischer Systematik und handwerklicher Präzision



Abb. 107: Plakate der Kieler Woche 1948-1975. Die erste Epoche in der Nachkriegsmoderne.

und markanten Design auf sich aufmerksam. Das jeweils ausgewählte Motiv wird auf Plakaten und Flaggen großformatig präsentiert und ziert zahlreiche Kieler-Woche-Artikel. Dem Ganzen zugrunde liegt ein bereits frühzeitig beachteter und bekannter Wettbewerb, dessen Rahmenbedingungen sich über die vielen Jahre mehrmals wandelten. Anfangs noch handverlesen angefragt, werden seit 1959 ausgewählte Designer und Designerinnen aus dem In- und Ausland zur Teilnahme an dem renommierten Wettbewerb eingeladen. Die Teilnehmenden waren und sind oft Gäste der Kieler Woche können so an der Förde Eindrücke sammeln, die sie anschließend in ihre Entwürfe für das Folgejahr einfließen lassen. Erstmals wurde das Plakat der Kieler Woche 1960 durch einen solchen Einladungswettbewerb ermittelt. Seit 1974 muss das Plakat sogar in ein stimmiges Corporate Design eingebunden sein.

Aber noch einmal zurück zum Beginn: Der Ursprung der Kieler Woche liegt in einer 1882 erstmals vor Düsternbrook veranstalteten Segelregatta.²⁶ Wegen des großen Erfolgs ging das maritime Event schon bald in Serie. Anfangs noch ein reines Segelsportereignis, entwickelte es sich zunehmend zu einem Volksfest, das sich alljährlich in der letzten Juniwoche entlang der ‚Kiellinie‘, der Hafenpromenade an der Kieler Förde, und obendrein in weiten Teilen der Kieler Innenstadt ausbreitet. Nach dem Krieg wurde noch vor der Gründung der Bundesrepublik 1948 ein Neustart gewagt. Die Plakate für die ersten beiden Jahre 1948 und 1949 entwarf Niels Brodersen, der als Mitarbeiter des Kieler Stadtplanungsamts arbeitete. Man darf nicht vergessen, dass das sportlich-kulturelle Ereignis von jeher auch als wichtige Wirtschaftsförderung für das Land gedacht war.

Wer die Chance erhält, ein eigenes Kieler-Woche-Design zu entwickeln, entscheidet eine von der Stadt Kiel besetzte



Abb. 108: Anton: Stankowski: Postkarte zur Kieler Woche (1963). Die versendete Postkarte mit dem reduzierten Kieler Woche Motiv wartet mit interessanten Briefmarkenmotiven auf: Das Brandenburger Tor als Symbol der Deutschen Einheit und die damals noch im Werden befindliche ‚Vogelfluglinie‘ Hamburg-Kopenhagen.

Jury. Im Jahre 1951 wurde erstmals eine Klasse der Muthesius-Kunsthochschule beteiligt. Der dort lehrende Grafiker Hermann Bentele begründete ab 1958 den bis heute durchgeführten Wettbewerb um das Kieler-Woche-Plakat mit dem ausgewählten Teilnehmerkreis (Abb. 107).

Es ist interessant zu sehen, wie die Plakate über die Jahre als Spiegel ihrer Zeit gediehen, dabei aber auch erkennbar technische und gesellschaftliche Veränderungen dokumentieren. Beinahe von Anbeginn war bei den allermeisten Gestaltern ein Hang zum Minimalismus zu spüren, der gelegentlich in gestalterischen Ausnahmeleistungen gipfelte. Der Beweis, dass die Plakate zur Kieler Woche mehr als nur weiße oder bunte Dreiecke auf blauem Grund abbilden können, wird des Öfteren experimentell vor allem im jüngsten Drittel des Wettbewerbs ab den 1990er Jahren bis heute

26 Vgl. TRENDE 2006 (wie Anm. 3), S. 78–76, Kieler Woche, Freilichtoper und Winnetou. – Zur Geschichte der Kieler Woche vgl. Alexander ROST: 100 Jahre Kieler Woche. Eine Segelzeitgeschichte, Bielefeld 1982, insb. Kiel lockt, Segel der Grafik S. 104 f. – Jörn DANKER: Die Kieler Woche im Wandel. Die Neugründung der Kieler Woche nach dem Zweiten Welt-

krieg, Kiel 1990, insb. S. 97–111 – Katrin KROLL: Kieler Woche, Neumünster 2007, insb. S. 30–33 u. 82 f. – Zur Geschichte des Plakates vgl. Jens MÜLLER / Karen WEILAND: A5/04. Kieler Woche. Geschichte eines Designwettbewerbs / History of a Design Contest, Baden 2010.



Abb. 140: Büro- und Geschäftshaus Howe-Haus Kiel, Holstenstraße 88-90, Architekt Wilhelm Neveling (um 1950), Ansicht Südost, Privatarhiv Neveling, Kiel.

kammer aus dem Jahr 1927 von Johann Theede, das in der Straßenflucht am Holstenplatz steht. Städtebaulich an markanter Position betont das hohe, kantige Howe-Haus die Platzecke an der Schevenbrücke und akzentuiert den Übergang vom Holstenplatz zur Holstenstraße, setzte hier die Maßstäblichkeit und gab wichtige Impulse für die Stadtanlage der nach dem Krieg neu formierten südlichen Innenstadt. Dabei wirkt der Hochbau als Kopfbau zu der anschließenden flachen Bebauung der zweigeschossigen Ladenzeile entlang der Einkaufsstraße Holstenstraße. Das fünfgeschossige Büro- und Geschäftshaus mit zurückgesetztem Staffelgeschoss erstreckt sich als rechteckiger Baukörper entlang der Schevenbrücke und präsentiert seine schmale Fassadenansicht zur Holstenstraße. Errichtet in zwei Bauabschnitten, ist der hintere Baukörper leicht aus der Straßenflucht abgewinkelt, was die Fassade zur Holstenstraße und zum Holstenplatz als Vorderansicht hervorhebt. Der Haupteingang zu den Büroetagen befindet sich mittig der beiden Bauabschnitte an der Schevenbrücke. Die vertikale Erschließung erfolgt hier über ein Treppenhaus mit einem Paternoster.

Das Gebäude ist als Stahlbetonskelettbau mit roter Backsteinverblendung ausgeführt. Zur Hervorhebung von Fassadendetails wie Gesimsbändern und Fensterrahmen wurde heller Werkstein verwendet. Die Aufteilung der Fassade strukturiert sich nach dem Proportionsverhältnis 2:3 mit einem Staffelgeschoss. Der Sockel besteht aus dem erhöhten Erdgeschoss zusammen mit dem abgesetzten ersten Obergeschoss. Den dreigeschossigen Mittelbau betont die Lochfassade, das zurückgesetzte Staffelgeschoss mit Flachdach und knappem Überhang schließt das Gebäude ab. Die Fassadengliederung des Baukörpers betont seine horizontale Ausrichtung, die vor allem durch die horizontale Bänderung und enge Reihung der Fensterachsen im ersten Obergeschoss und im Staffelgeschoss hervorge-

hoben wird. Die Lochfassade mit ihren vergleichsweise hohen, querrchteckigen, dreigeteilten Fenstern unterstreicht jene horizontale Gliederung. Die im Unterschied zum ersten Obergeschoss bündige Laibungstiefe lässt hier den Baukörper stärker in Erscheinung treten. Im Erdgeschoss befinden sich die Geschäftsflächen mit umlaufenden, großflächigen Schaufenstern. Die Büroetagen sind als Zweibund konzipiert, mit einem zentralen Mittelgang und beidseitig angeordneten Büros. Das Staffelgeschoss ist ebenfalls für die Büronutzung vorgesehen und als Großraumbüro ausgelegt.

Das Howe-Haus, das sich vor allem durch seine sachliche, gradlinige Architektur auszeichnet, zeigt jene typischen Charakteristika der Kieler Wiederaufbauarchitektur, die nachfolgenden Bauten in der Innenstadt als Vorbild dienten.²² Die Geschäftshäuser der unteren Holstenstraße sind exemplarisch für die verschiedenen Spielarten der Nachkriegsarchitektur. Dominierend dabei sind die Kopfbauten, die zusammen mit der zweigeschossigen Ladenzeile die untere Holstenstraße akzentuieren.

Geschäftshaus Blohm (1950), Holstenstraße 70–72

Das fünfgeschossige Geschäftshaus Blohm aus dem Jahr 1950 markiert die südliche Platzkante des Asmus-Bremer-Platzes (Abb. 4 u. 141). Das Eckgebäude steht in der Straßenflucht mit der Ladenzeile und dem Howe-Haus, dessen Gebäudehöhe es aufnimmt. Der rechteckige Baukörper wird von einer schmalen Dachkante gefasst. Auffällig bei der ansonsten klaren Kubatur des Baukörpers ist das vollverglaste erste Obergeschoss, das hervorsteht und als eigene Form schräg in den Platzraum des Asmus-Bremer-Platzes hineinkragt. Die Fassade des Erdgeschosses entspricht dem

22 So beispielsweise bei dem Geschäftshaus Holstenstraße 92 (1953/54), ehemals Café Fiedler, der Architekten Stoffers, dem Kaufhaus Kepa (1952–54) in der Holstenstraße 55–57 von Schnittger Architekten und dem Ritterhaus (1950/52) in

der Andreas-Gayk-Straße 9–11 von Bernhard Voss. Vgl. Dieter-J. MEHLHORN: *Architekturführer Kiel*, Berlin 1997, S.115. – SCHNITTGER 2000 (wie Anm. 8), S. 142. – Landeshauptstadt Kiel 1995 (wie Anm. 17), S. 193.



Abb. 176: Olympiazentrum Kiel-Schilksee, Gesamtansicht von der Wasserseite von Südosten (2017).

Komplex vorgesehen, der neben dem Segelhafen Unterbringungsmöglichkeiten für Sportler, Funktionäre, Presse und Gäste und auch eine Zuschauertribüne mit Ladenzeile erhalten sollte. Ebenso wurden Funktionsräume wie Bootsgaragen sowie eine Schwimm- und eine Sporthalle zur Vorbereitung und Regeneration der Athleten benötigt. Da die eigentlichen Wettkämpfe auf der Regattastrecke weit draußen auf der Kieler Förde stattfanden, musste mit dem Hafenvorfeld, dem olympischen Feuer und einem terrassierten Feierplatz für die Siegerehrungen ein Fokuspunkt für die Zuschauer geschaffen werden. Wichtig war schon damals der Aspekt der Nachnutzung, der beispielsweise durch die alljährliche ‚Kieler Woche‘ sowie durch die Privatisierung

der Appartements, den saisonalen Segelbetrieb und die öffentliche Nutzung der Schwimm- und Sporthalle sichergestellt werden konnte.

Die Vergabe der olympischen Segelspiele nach Kiel löste bemerkenswerte Impulse für die Landeshauptstadt und die Region aus. Der Bund steuerte allein für die Verbesserung des Verkehrsnetzes etwa 110 Millionen DM bei, an den Kosten für die Sportanlagen (gut 80 Millionen DM) beteiligte er sich zur Hälfte. Zentrale Infrastrukturprojekte wie die Autobahnanbindung an die A7 (nach Hamburg und Berlin) oder der Bau einer neuen Straßenbrücke über den Nordostsee-Kanal in Kiel-Holtenau konnten in Angriff genommen und realisiert werden. Für die Verkehrsanbin-

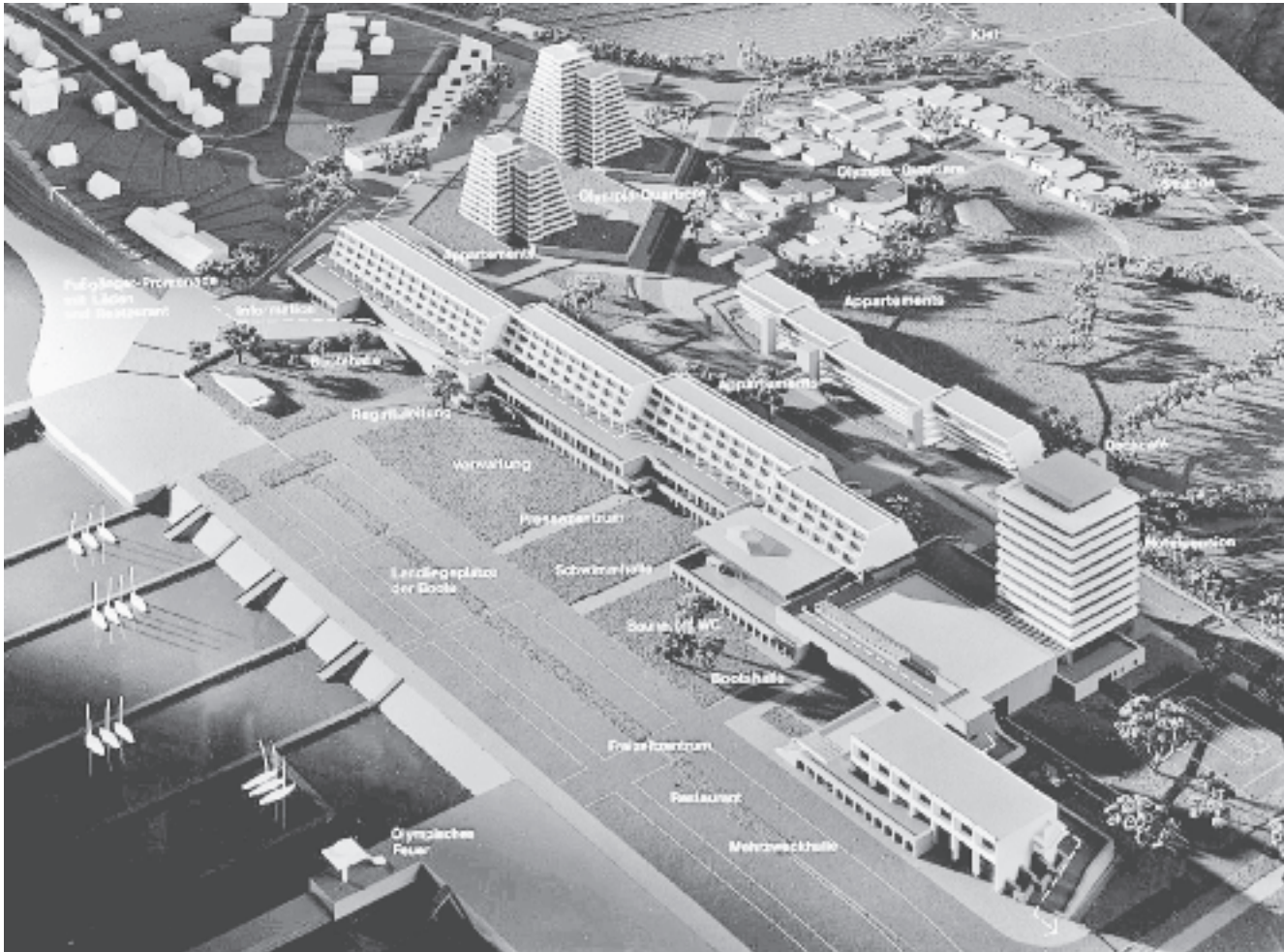


Abb. 177: Olympiazentrum Kiel-Schilksee, Modellansicht des überarbeiteten Wettbewerbsentwurfs mit Funktionsangaben (1971).

derung der olympischen Sportanlagen in Schilksee wurde die Bundesstraße 503 saniert und ausgebaut. Die bedeutendsten innerstädtischen Bauprojekte waren die Neugestaltungen des Alten Marktes und des Rathausmarktes, ein zentraler Omnibusbahnhof und die neu angelegte Uferpromenade an der heutigen Kiellinie (ehemals ‚Hindenburgufer‘). In Falckenhorst (Kiel-Pries) entstand das olym-

pische Jugenddorf, das mit seinen im Wald gelegenen Nurdachhütten als Freizeiteinrichtung fortlebt. Das 16-stöckige Behördenhochhaus Wik in der Mercatorstraße ist noch heute mit dem bereits 1970 weit oben angebrachten Zeichen der fünf olympischen Ringe im Stadtbild präsent und wird deshalb im Volksmund ‚Olympia-Hochhaus‘ genannt.³

3 Vgl. <https://www.ndr.de/geschichte/schauplaetze/Olympische-Spiele-1972-Kiel-wird-zur-Segel-Hauptstadt,olympischespiele138.html> [10. Mai 2023]. – Olaf GISBERTZ: Olympia in der Provinz. Boomtowns Augsburg-Kiel 1972, in: Das mo-

derne Erbe der Olympischen Spiele. Historische Sportstätten zwischen Konservierung und Konversion, hg. v. Sigrid Brandt u.a. (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 76), Berlin 2021, S. 165–170.

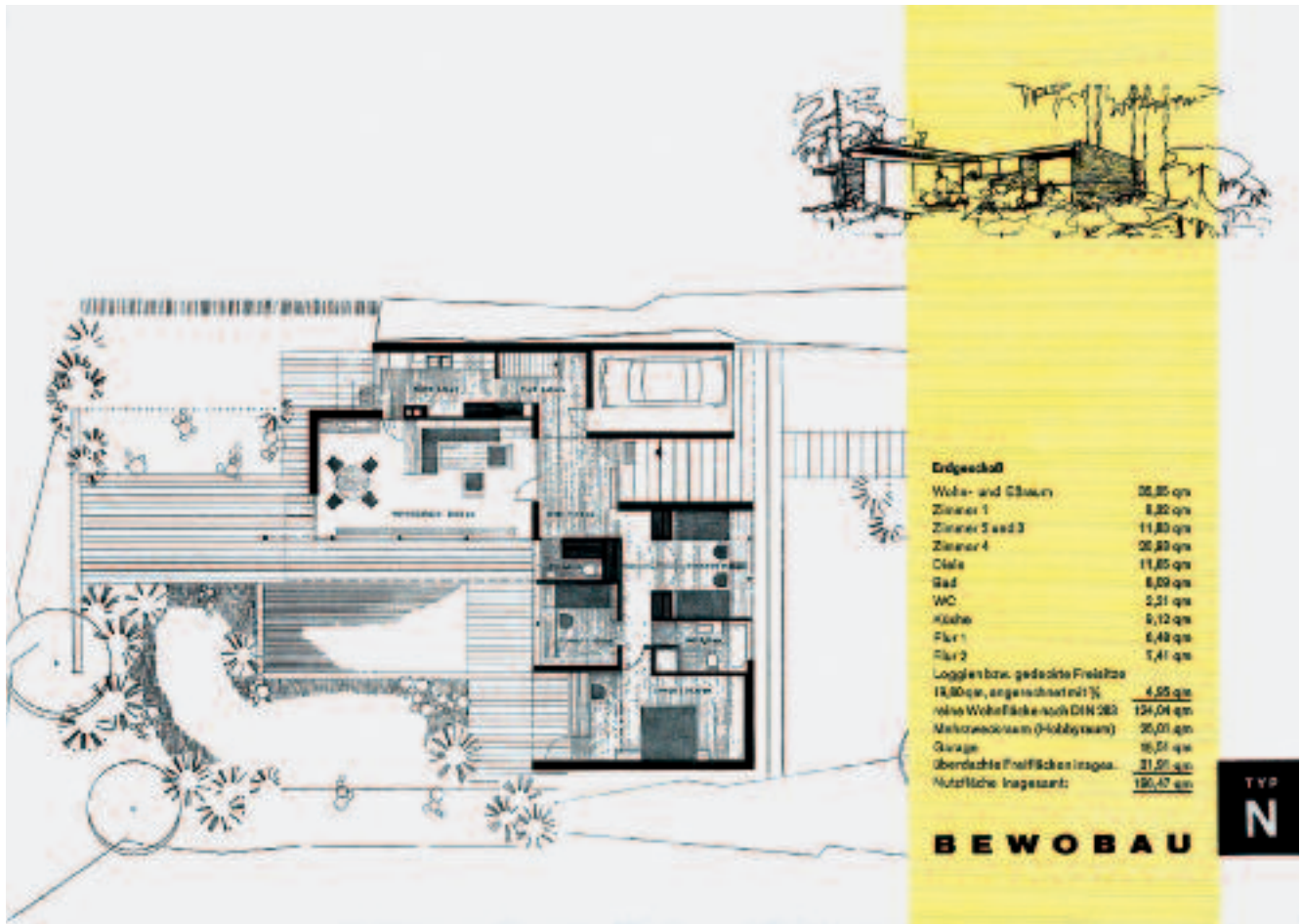


Abb. 199: Richard J. Neutra: Grundriss und Ansicht Haustyp N, Richard-Neutra-Siedlung Quickborn aus der Verkaufsbroschüre (1963).



Abb. 200: Quickborn, Richard-Neutra-Siedlung, Eingangsbereich Haustyp N, Ansicht von Südosten (2003).

Anstelle eines klassischen, linearen Raumkonzepts, in dem Funktionsräume wie Wohnzimmer, Esszimmer oder Schlafzimmer aneinandergereiht werden, reduzierte Neutra den Raum zunächst auf funktionale Notwendigkeiten und konstruierte ihn anschließend als ineinandergreifendes Gefüge. Hierbei kommen ‚Raumscheiben‘ zum Einsatz, die hintereinander gestaffelt in Ost-West-Richtung verlaufen und nur an zwei exponierten Stellen – im Wohnraum und im Elternschlafzimmer – rechtwinklig abknicken und aussteifende, massive Hausecken bilden, während die übrigen Außenwände mit bodentiefen oder brüstungshohen Fensterbändern verglast sind und Türen die Verbindung zum Außenraum herstellen. Licht und Luft des Außenraumes strömen damit gleichsam zwischen Bodenplatte und Flach-



Abb. 201: Quickborn, Richard-Neutra-Siedlung, Haustyp N, Ansicht von Nordwesten auf den Wohn- und Essraum (um 1963).

dach hindurch; sowohl optisch als auch bei geöffneten Türen im Sommer real als angenehmer Luftzug spürbar. Die Aufteilung des Grundrisses ist den situativ wechselnden Bedürfnissen der Nutzer wie Schutz und Rückzugsort versus Anregung und Erlebnis, Gemeinschaft versus Individualität angepasst. So ist der Hauseingang als Schutz vor Wind und Wetter in den Grundriss eingeschlizt, und am Küchenausgang sowie vor dem Elternschlafzimmer bilden sich durch Versprünge im Grundriss kleine separate Terrassen. Der schmale Wohnraum wird durch bodentiefe Panoramafenster zum Garten hin erweitert (Abb. 201). Typisch ist hier die verglaste Raumecke. Sie wird durch das Neutrasche ‚Spiderleg‘ möglich, das die statische Ableitung der Dachlasten von der Gebäudeecke nach außen verlagert (Abb. 202). Durch diesen Trick ermöglichte Neutra den Blick nach außen über die Diagonale. Zugleich entsteht ein Spiel mit dem eindringenden Licht, das je nach Jahres- oder Tageszeit die Raumfarbe und -atmosphäre variiert. Besonders auffällig wird dies bei tiefstehender Sonne in den späten Abendstunden spürbar. Der Garten wird zum erweiterten Wohnraum. ‚Reflecting pool‘ und Lichtbänder im Dachüberstand zeigen, wie durch den gezielten Einsatz von Effekten, wie spiegelnden Oberflächen und künstlichen Lichtquellen, der begrenzte Raum optisch und sinnlich zusätzlich erweitert werden kann.



Abb. 202: Quickborn, Richard-Neutra-Siedlung, Haustyp N, Spiderleg (2018).

Durch den offenen Grundriss ist es möglich, alle Bereiche auf kleinstem Raum mehrfach zu nutzen. In diesem Sowohl-als-auch bilden sich Orte des sozialen Austausches, aber auch Rückzugsorte, die dem Alleinsein dienen.

Die Öffnung in den Garten weitet den reduzierten Grundriss, schafft neue Räume und Verbindungsmöglichkeiten, aber auch Platz für die Imagination von Weite. Der Raum wird damit nicht nur zur objektiven Gegebenheit, sondern zum Erlebnis, das in Verbindung mit dem Außenbereich und der individuellen Wahrnehmung des Nutzers vollständig erfahrbar wird. Neutras Ziel ist es, den Menschen unter Einbindung all seiner Sinne anzusprechen. Die Wechselwirkung zwischen innen und außen, geordneter Architektur und dem Spiel der Natur in sich wandelnden Tages- und Jahreszeiten, soll strukturelle Ordnung und flexible atmosphärische Reize erzeugen.



Abb. 206: Quickborn, Oelting-Siedlung, Schillerstraße, Ansicht von Westen (1960), Architekt Max Betzler (2024).



Abb. 207: Quickborn, finnische Reihenhäuser der „fertig-haus 63“-Siedlung (1963).



Abb. 208: Quickborn, Marienhöhe, BEWOBAU 3. Bauabschnitt (1974).



Abb. 209: Kaltenkirchen, Flottkamp: Haus der Reihenhäuser Fiehland (12 Wohneinheiten) (1968), Architekt Werner Feldsien, Ansicht von Südosten (2024).

Bungalows und mehrgeschossige Häuser verdichtet zu bauen, findet sich in den darauffolgenden Jahren in vielen Orten Schleswig-Holsteins – auch in Quickborn.

Erst mit dem Ausbau der Infrastruktur wie der A7 und der A21 sowie einem zunehmenden wirtschaftlichen Aufschwung wurden Mitte der 1970er Jahre Bauvorhaben sichtbar, die wieder stärker die Qualität der architektoni-

schen Gestaltung in den Blick nahmen. Hierzu gehören die Reihenhäuser Fiehland in Kaltenkirchen (Abb. 209), die auch als Kapitänssiedlung bekannt geworden sind, weil sie für die Flugkapitäne des geplanten Flughafens Kaltenkirchen gedacht waren. Der Architekt Werner Feldsien dürfte die Neutra-Häuser gekannt haben, manche Details, wie die raumhohen Innentüren, sind sich sehr ähnlich.