

Ausstellungswesen und -unwesen in Dortmund: Von der Galerie Utermann zum Haus der Kunst

I.

»In kultureller Beziehung ist Dortmund Neuland und deshalb ist es um so wesentlicher, da zu wirken. Die Absicht unseres Führers ist es, die bildenden Künste innerhalb der Künstlerschaft und nach außen hin wieder zu den alten Ehren zu bringen und mittels ihrer auf das Volk einzuwirken.«¹

Dieser Auffassung verdankt Dortmund die Anfänge seines öffentlichen Ausstellungswesens. Bereits im Sommer 1933 nahm die Bezirksgruppe Dortmund des Reichskartells der bildenden Künste Verhandlungen mit der Stadt und mit privaten Geldgebern aus der Wirtschaft auf, um ein Ausstellungsgebäude einzurichten. Die Nationalsozialisten hatten hier ein Defizit erkannt: In Dortmund fehlte seit langem eine Möglichkeit, öffentliche Wechselausstellungen zu zeigen. Bis 1929 verfügte selbst das Städtische Museum für Kunst und Gewerbe nicht über befriedigende Räumlichkeiten für die Präsentation seiner ständigen Sammlung. An die Einrichtung eines Ausstellungsbetriebs durch das Museum war unter diesen Umständen nicht zu denken. So fanden nur vereinzelt Ausstellungen zu besonderen Ereignissen statt. Vor 1934 bot in erster Linie der Kunsthandel die Möglichkeit, sich zumindest in einem gewissen Rahmen über die zeitgenössische Kunstentwicklung zu informieren.



Die älteste und später dann führende Kunsthandlung wurde 1853 von Wilhelm Utermann als Geschäft für Kunstreproduktionen gegründet. Der Sohn des Gründers, Carl Utermann, wandelte das Geschäft um die Jahrhun-

dertwende schrittweise in eine Kunstgalerie um. Den künstlerischen Schwerpunkt des Hauses bildete die Malerei des 19. Jahrhunderts der Düsseldorfer und Münchner Schule. Daneben wurden offenbar auch neuere Tendenzen in Ausstellungen vorgestellt. Mit ihrem Angebot wandte sich die Kunsthandlung an ein bildungsbürgerliches Publikum.

An dieser Stelle setzte die Kunstpolitik der Nationalsozialisten in Dortmund an. Sie richteten ein breites Ausstellungsangebot ein und machten die Ausstellungsbesuche populär. In der Arbeiterstadt Dortmund wurden Kunstausstellungen nicht nur für die politisch-weltanschauliche Propaganda benutzt. Sie dienten zugleich dazu, mit Hilfe von einfachen Erklärungsmustern die Schwellenangst unterer Bevölkerungsschichten vor dem Musentempel abzubauen. Die Nationalsozialisten öffneten »dem Volk« die Türen zu den Bildungseinrichtungen des ehemals privilegierten Bürgertums. Dabei wurde der Bildungsanspruch zugunsten der politischen Manipulation aufgegeben. Wie Hitler in seinen Reden zum Reichsparteitag in Nürnberg und bei der Grundsteinlegung zum »Haus der deutschen Kunst« in München 1933 deutlich gemacht hatte, sollte die Kunst im Nationalsozialismus als Mittel im pseudorevolutionären Kampf gegen Juden und Kommunisten genutzt werden. Mit deutlichem Bezug auf München wurde 1934 in Dortmund das »Haus der Kunst« als Ausstellungsgebäude eröffnet. Im umgebauten ehemaligen Katharinenkloster wurde ein gut durchorganisierter Ausstellungsbetrieb installiert. Bis zu sieben Ausstellungen im Jahr wurden hier gezeigt. Hinzu kam eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit mit Anzeigenwerbung, Plakatierung und regelmäßigen Pressemitteilungen. Eine Vielzahl von Zeitungsartikeln begleitete jede Ausstellung von der Eröffnung bis zum Ende. Schließlich wurden die verschiedenen öffentlichen Institutionen und Parteiorganisationen angehalten, in geschlossenen Gruppen die Ausstellungen zu besichtigen. Es wurden damit Besucherzahlen erreicht, die selbst gemessen an heutigen Verhältnissen erstaunlich hoch waren. Viele Dortmunder werden auf diesem Weg zum ersten Mal mit der bildenden Kunst in Berührung gekommen sein.

»Das Volk muß künstlerisch erzogen, aufgeklärt und geführt werden. Es muß nicht nur von höchster Stelle aus, sondern von allen dafür in Frage kommenden, im ganzen Reiche verteilten Stellen darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Zeit der Verwirrung und Verhöhnung vorbei ist, daß eine neue Zeit mit einem neuen gesunden und kraftvollen Kunstideal angebrochen ist.«²

Dieses Programm wurde von den Dortmunder Nationalsozialisten ausgesprochen ernst genommen. Hierher wurde schon 1935 eine Ausstellung mit dem Titel »Entartete Kunst« geholt. Zwei Jahre vor der gleichnamigen großen Präsentation, die in München die Eröffnung des »Hauses der deutschen Kunst« begleitete, wurden in Dortmund Werke der modernen Kunst als angeblich kulturbolschewistische Angriffe auf das gesunde Volksempfinden gebrandmarkt. Die Identifizierung von moderner Kunst mit den politischen Gegnern leitete die Verfolgung von Künstlern und Kunstwerken nach 1937 ein. Im Dortmunder Haus der Kunst bildete die »Sonderschau Entartete Kunst« einen Wendepunkt in der Ausstellungspolitik. Während zuvor der Anschluß an die lokalen Traditionen gesucht wurde, begann danach die strikte Ausrichtung der Ausstellungen auf die Parteilinie. Einen zentralen Punkt bildete dabei die künstlerische Verharmlosung und Verherrlichung des Krieges.

II.

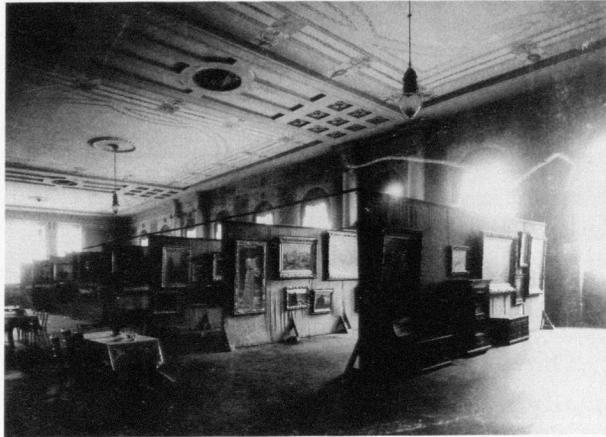
Die Kunsthandlung Utermann nahm ihren wirtschaftlichen Aufschwung parallel zur Industrialisierung Dortmunds. Der Galeriebetrieb, bei dem wechselnde

Kunsthandlung Utermann,
um 1900. (Privatbesitz
Hausbuch Utermann,
Dortmund)

Ausstellungen den Verkauf begleiteten, begann ungefähr zu dem Zeitpunkt, als Dortmund Großstadt wurde.

Ausstellungsbesuche gehörten zum bildungsbürgerlichen Selbstverständnis. Sie waren Teil einer »ästhetischen Kultur«, die das Bürgertum im Verlauf des 19. Jahrhunderts in allen Bereichen der bildenden Künste, Musik, Theater und Literatur entfaltete. Die Verlage, der Buchhandel und die Leihbibliotheken erfuhren ebenso einen Aufschwung wie das Konzertwesen. Theater und Museen zählten zu den großen öffentlichen Bauaufgaben des Jahrhunderts. Das Bürgertum adoptierte damit ursprünglich feudale Kulturformen, machte sie öffentlich und der Idee nach jedermann zugänglich. In der Realität allerdings blieb die Teilnahme am kulturellen Leben weitgehend privilegiert und ein Statussymbol der gehobenen Schichten. Bürgerliche Bildung wurde durch zweierlei demonstriert: Man zeigte sie öffentlich durch den Besuch der neuen Bildungsinstitute und man holte sie sich ins eigene Wohnzimmer, sei es in Form von originalen Gemälden und Plastiken, sei es – für den schmalen Geldbeutel – als Reproduktionen bekannter Werke im Stich, in Gips oder in Bronze. Für das Dortmunder Publikum bot die Galerie Utermann schrittweise die Möglichkeit, diese Bedürfnisse zu befriedigen.³

Gemälde-Ausstellung im Reinoldussaal, vormals Kühn'scher Saal, 1904. (Privatbesitz Hausbuch Utermann, Dortmund)



Als 1853 die Kunsthandlung Utermann gegründet wurde, existierte das Städtische Museum noch nicht. Es wurde auf dem Papier genau 30 Jahre später, am 25. Juni 1883, ins Leben gerufen. Seit 1884 konnte eine Sammlung kulturhistorischer und kunstgewerblicher Objekte in der höheren Mädchenschule gezeigt werden. Erst 1904 fiel die Entscheidung, auch Kunstwerke im Museum zu sammeln und auszustellen. So erhielt das Haus ein Jahr später den Namen »Städtisches Kunst- und Gewerbemuseum«. ⁴ Es ist denkbar, daß die Ausweitung des Museums im Zusammenhang mit dem Öffentlichkeitsdruck zu sehen ist, der 1904 nach den Ausstellungen der Kunsthandlung Utermann entstanden war. In diesem Jahr organisierte Utermann die erste große Malereiausstellung Dortmunds, bei der öffentlich im Reinoldushof etwa 160 Gemälde gezeigt wurden. Die Presse reagierte darauf mit Lob auf Carl Utermann und dringenden Appellen an die Stadt, dem Bildungsbedürfnis der Großstadtbewohner Rechnung zu tragen und öffentliche Räume für Kunstausstellungen zu schaffen. So schrieb die Dortmunder Zeitung: »Gemäldegalerien ... gehören heutzutage anerkanntermaßen zum Bildungsmaterial jeder größeren Stadt. Die malerische Wiedergabe historischer und religiöser, öffentlicher und häuslicher Vorgänge, interessante Landschaften, Tiere und so vieles andere erweitert unsere Kenntnis, ... unsere Anschauung, wirkt

Stellwand in der Ausstellung im Reinoldussaal mit dem Gemälde von A. Dietrichs: »Christus stilltet Sturm und Meer«, 1904. (Privatbesitz Hausbuch Utermann, Dortmund)

befruchtend auf unsere Fantasie, erhebend und erschütternd auf unser Gemüt. ... All diese inneren Bewegungen und Anregungen gehen die Einwohner einer Stadt verlustig, der es an Mitteln gebricht, Kunstwerke zu kaufen und Kunsthallen zu deren Aufnahme zu errichten.« In diesem Sinne verband der Rezensent seine höchst positive Ausstellungskritik mit der Hoffnung, daß die Privatinitiative Utermanns als Anregung für die Einrichtung einer öffentlichen Galerie wirken könnte: »Möchten die großen Mühen und das nicht unbeträchtliche Risiko des Unternehmers die Anerkennung finden, die sie in allen kunstliebenden Kreisen verdienen. Vielleicht – wer weiß – nimmt aus diesem Anlaß der Gedanke an die Schöpfung einer städtischen Galerie festere Formen und Gestalt an. Das wäre im Interesse Dortmunds von Herzen zu wünschen.«⁵

1904 kam der erste Kunstkauf durch das Museum zustande – unter anderem dank privater Spenden. Auf ein geeignetes öffentliches Gebäude für Wechselausstellungen mußten die Dortmunder aber bis 1934 warten.

Die Kunsthandlung Utermann war aus bescheidenen Anfängen hervorgegangen. Zu Beginn beschränkte sich das Angebot auf Reproduktionen von Gemälden und Plastiken. Aus frühen Anzeigen in der Presse geht hervor, daß das Geschäft eine »große Auswahl in Kupferstichen, Photographien, Photogravüren, Farbendruckern, Emaille-Glasbildern« anbot. Geschäftlich bedeutsam scheint auch die eigene Rahmenwerkstatt gewesen zu sein, auf deren Qualität stets hingewiesen wurde.⁶ Utermann besaß ein kleines, zweigeschossiges Gebäude wenige Schritte vom Dortmunder Markt entfernt in der Betenstraße 10. Das Angebot wurde in zwei großen Schaufenstern in Geschoßhöhe präsentiert. Die Innenräume waren im alten Galeriestil von der Decke bis zum Boden dekoriert. Inhaltlich waren die klassischen Bildungsrepräsentanten reichlich vertreten: Beethoven-Büsten in allen Größen und Goethe in einem Druck nach dem berühmten Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein »Goethe in der Campagna«. Hinzu kamen Werke der Landschaftsmalerei, Tierstücke und Allegorien. In den zwanziger Jahren wurde das Angebot an Druckgraphik um zentrale Werke der Kunstgeschichte und um Beispiele der Moderne erweitert. In einer Sonderausstellung von Drucken des Verlags F. Bruckmann zeigte Utermann Reproduktionen nach Mantegna, Raffael, Michelangelo, Dürer, Grünewald und Rembrandt sowie nach Cézanne, Marc, Renoir, Pechstein und Carl Hofer.⁷



Die große Gemäldeausstellung des Jahres 1904 leitete für Utermann eine neue Phase ein mit größeren ökonomischen Dimensionen und einem

neuen inhaltlichen Konzept. Beides wurde mit dem Neubau des Hauses 1911/12 in die Tat umgesetzt. Aus der Reproduktionskunsthändler wurde schrittweise eine Galerie, in der die Ausstellung und der Verkauf von Originalen in den Vordergrund traten. So präsentierte zu Beginn des Jahres 1904 Utermann eine Ausstellung mit Gemälden, Pastellen und Aquarellen des Malers Ernst Berger zu Themen aus der Arbeitswelt des Ruhrgebiets.⁸ Mit der großen Gemäldeausstellung anlässlich des 50. Firmenjubiläums im gleichen Jahr, mit der Utermann aus seinen Verkaufsräumen heraus in die Öffentlichkeit ging, übertraf er in Größe und Qualität alle vorherigen Kunstpräsentationen. Das gilt vor allem für die Ausstellung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, die im Rahmen der Katholikenversammlung 1896 zu sehen war. In der zweiteiligen Schau waren vor allem mittelalterliche Kirchenschätze aus Westfalen zeitgenössischen Werken religiöser Kunst aller Gattungen gegenübergestellt. Sie umfaßte unter anderem einen Teil des Mindener Domschatzes, Monstranzen, Reliquiare, Kreuze, Rauchfässer sowie den Dünegeschen Klappaltar aus Cappenberg. Die zeitgenössische Abteilung enthielt Gemälde, Plastiken, kunsthandwerkliche Arbeiten und einige Architektorentwürfe von wenig bekannten Künstlern. Eine Ausnahme bildet lediglich Gerhard Fugel, der mit seinen Panoramen einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte.⁹ Damit verglichen versuchte Carl Utermann ein anderes Niveau zu erreichen. Er orientierte sich an den großen Kunstlerausstellungen wie der Münchner Glaspalastausstellung und der großen Düsseldorfer Kunstausstellung. Mit der für Dortmund typischen zeitlichen Verschiebung zeigte er in seiner Ausstellung Werke von Künstlern, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Düsseldorfer und Münchner Malerschulen repräsentativ waren. Dazu zählten Vertreter der akademischen Richtung ebenso wie traditionskritische Künstler. Aus der Münchner Piloty-Schule zeigte Utermann Bilder von Franz Defregger, Gabriel Max und Eduard Grützner. Die Düsseldorfer Kunstszene war vornehmlich mit Landschaftsmalerei vertreten: mit Werken von Hans Dahl, Heinrich Deiters, Heinrich Böhrer, Erwin Carl Günter und Wilhelm Heinrichsdorf. Hinzu kamen Gemälde von Ludwig Fahrenkrog, dem Lehrer an der Gewerbeschule in Barmen, Anton Dietrich, der als Historienmaler vornehmlich in Weimar und Dresden wirkte, und eines der Hauptwerke des Militärmalers Ludwig Braun aus Schwäbisch-Hall. Die Neuerer der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts machten in Dortmund noch 1904 Furore. Utermann stellte mit Friedrich Kallmorgen einen Maler vor, der Elemente des Impressionismus in seine Landschaftsmalerei aufgenommen hatte, mit Bernhard Buttersack, ein Gründungsmitglied der Münchner Sezession, und mit Otto Erdmann einen Angehörigen der Künstlervereinigung »Malkasten«.

Oberlichtsaal in der Kunsthandlung Utermann, um 1913. (Privatbesitz Hausbuch Utermann, Dortmund)

Die Dortmunder Zeitung reagierte darauf spitz und vermerkte, daß die Ausstellung auch »Fanatiker und Jünger der modernsten Malweisen, mögen sie sich nun Pleinairisten, Pointillisten, Secessionisten, Impressionisten oder wie immer nennen« zeige.¹⁰ Für die Ausstellung hatte Utermann im Reinoldussaal bespannte Stellwände aufstellen lassen, so daß Kabinette gebildet wurden, die jeweils von den Fenstern an der Längsseite des Saals ihr Licht erhielten. Die Gemälde waren dicht gehängt, zu Teilen in zwei Riegen übereinander. Zur Ausstellung gehörten auch alte Möbelstücke, die an die Wände unter die Gemälde gerückt waren. Diese Präsentation erinnerte einerseits an die Ausstattung eines bürgerlichen Wohnzimmers, andererseits entsprach sie den damals neuesten Ausstellungstechniken. Dazu gehörte auch das symmetrische Arrangement, wie es auf einem Photo mit Dietrichs Gemälde »Christus stillt Sturm und Meer« zu erkennen ist. Utermanns Jubiläumsausstellung war auf lange Sicht die umfangreichste Präsentation der jüngeren Kunstentwicklung in Dortmund. Der Reinoldussaal wurde bis 1934 noch einige Male als provisorischer Ausstellungsort genutzt wie z. B. für die erste »Große Westfälische Kunstausstellung« 1926.¹¹



Für Ausstellungen im kleineren Rahmen schuf der Neubau der Kunsthandlung Utermann die räumlichen Voraussetzungen. Das neue Geschäftshaus, mit dessen Bau 1911 begonnen wurde, war um ein Vielfaches größer als die bisherige Betenstraße 10. Während der Bauarbeiten wurde ein Teil des Geschäftsbetriebs im alten Haus aufrechterhalten, der andere Teil an den Markt 12 verlagert. Der Entwurf der Architekten Spenhoff und Strunck für den Neubau signalisierte eine eigenwillige Mischung von Modernität und Traditionsbewußtsein. Zum einen ließ Carl Utermann für seine Kunsthandlung den ersten Eisenbetonbau Dortmunds errichten. Zum anderen stellten die Bauformen und die Bauornamentik Rückbezüge auf die Blütezeit der Hanse her. Mit den steilen Treppengiebeln und Erkern und Bauornamenten des deutschen Manierismus, vor allem dem rollwerkartigen Giebelschmuck, wurde historisierend auf die Formen norddeutscher Zunftgebäude um 1600 angespielt.¹² Die Größe und vor allem die für Dortmund erhebliche Höhe des Neubaus lösten eine Diskussion der Stadtbildpflege aus. Erstmals wurde gefragt, ob im ökonomisch und architektonisch expandierenden Dortmund Neubauten den Blick auf den historischen Stadtkern – im Fall von Utermanns Neubau ging es um den Blick auf die Türme der Reinoldi- und der Marienkirche – verstellen dürften.¹³ Das Innere des Neubaus bot Raum für insgesamt fünf Läden. Am 12. 12. 1912 eröffnete Utermann seine neuen Verkaufs-

Blick in die Betenstraße mit dem neuen Haus der Kunsthandlung Utermann, um 1913. (Privatbesitz Hausbuch Utermann, Dortmund)





Ausstellungsraum der
Kunsthandlung Utermann,
um 1900. (Privatbesitz
Hausbuch Utermann,
Dortmund)

Ausstellungsräume. Im neuen Haus war nicht nur die Gesamtfläche für Ausstellungen erheblich vergrößert. Vielmehr erlaubte der Oberlichtsaal darüber hinaus eine veränderte Präsentationsweise. Die Hängung der Bilder und die Aufstellung von Kleinplastiken wurden entzerrt und damit übersichtlicher. Zusammen mit der Größe des Raums erlaubten die verbesserten Beleuchtungsverhältnisse die Betrachtung der Werke aus einiger Distanz. Inhaltlich blieb Carl Utermann bei den 1904 vorgestellten Schwerpunkten. An erster Stelle zeigte er Werke der Düsseldorfer und Münchner Malerschulen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben dieser Art von Traditionspflege scheint er eher vorsichtig und zurückhaltend gegenüber den Anfängen der Moderne gewesen zu sein. Allerdings hat er wohl zumindest in einzelnen Fällen auch Vertreter der Moderne vorgestellt. Genaues ist hierüber kaum zu sagen, da die entsprechenden Quellen vernichtet wurden, als das Geschäftshaus 1944 bei einem Bombenangriff vollständig zerstört wurde.¹⁴ Dokumentiert ist als ein Beispiel die Ausstellung von Arbeiten des Malers und Radierers Emil Betzler aus Frankfurt, die wahrscheinlich 1925 bei Utermann stattfand. Der heute unbekannte Künstler galt damals als junges, vielversprechendes Talent, als ein Vertreter des Expressionismus, der in Dortmund zuvor nicht vorgestellt war. Zur Ausstellung veröffentlichte der Bruder des Galeristen, Wilhelm Utermann, einen Artikel, mit dem er nachdrücklich für die moderne Kunst eintrat.¹⁵ Dieser Versuch, dem Dortmunder Publikum mit Betzler einen Vertreter der Moderne anzupfehlen, ist bemerkenswert in Hinblick auf die offizielle Kunstpolitik nach 1933. Betzler, der mit Max Beckmann befreundet war und sich auch künstlerisch an dessen Arbeiten anlehnte, gehörte seit 1933 zu den verfolgten Künstlern. Die moderne Kunst, die Betzler vertrat, wurde über die Galerie Utermann nur einem kleinen Kreis aus dem Dortmunder Bildungsbürgertum bekannt. Ein breites Publikum lernte sie erst durch die Nationalsozialisten kennen, die sie 1935 als »entartete Kunst« brandmarkten.

Emil Betzler: Ohne Titel, 1924. Radierung und Kaltnadel. Aus: Hans Meyers: Emil Betzler. Ein Beitrag zum Expressionismus. Werkmonographie. Frankfurt/M. 1968.



III.

Die Entwicklung des Dortmunder Ausstellungswesens nach 1933 zeigt einige Auffälligkeiten. Die Stadt erhielt das lang erwünschte Ausstellungsgebäude und einen laufenden, öffentlichen Ausstellungsbetrieb, der in die allgemeine NS-Kunstpolitik eingegliedert wurde. Das Besondere an der Situation bestand

darin, daß die nationalsozialistische Ausstellungspolitik hier fast am Nullpunkt ansetzte. Bei allen Bemühungen einzelner, vornehmlich der Galerie Utermann, war Dortmund alles andere als eine Kunststadt. Einer verschwindend kleinen bildungsbürgerlichen Oberschicht stand eine Bevölkerungsmehrheit von Industriearbeitern gegenüber, die bislang nicht mit der bildenden Kunst in Berührung gekommen war. Das Dortmunder Ausstellungswesen wurde zum Experimentierfeld für das NS-Programm, Kunst und Volk zusammenzubringen: für die Popularisierung und Politisierung des Kunstbetriebes sowie für die Verschränkung von Ausstellungswesen und Propaganda bei einem Publikum, das nicht an Ausstellungsbesuche gewöhnt war und kaum Erfahrungen im Umgang mit Kunstwerken hatte.

Nach der Machtergreifung hatte die NS-Kunstpolitik vorrangig in den bestehenden Kunstzentren angesetzt. In Berlin, München, Dresden, Karlsruhe, Mannheim und anderen Städten begann sie als Kampf gegen die demokratischen und zu Teilen politisch links orientierten Leiter der dortigen Kunstinstitute wie auch als Kampf gegen die künstlerische Moderne. Amtsenthebungen und antimoderne Hetzausstellungen ergänzten einander. Das politische und künstlerische Feindbild stand in den ersten Jahren im Vordergrund der NS-Kunstpolitik. Hitlers Reden zur Kunst zwischen 1933 und 1937 kreisten fast ausschließlich um die Bekämpfung von Kubismus, Futurismus und Dadaismus, die er schon in »Mein Kampf« als geistige »Entartung« gegeißelt hatte. In verschiedenen Städten wurden sogenannte »Schandausstellungen« bzw. »Schreckenskabinette« installiert: Ausstellungen, in denen die lokale künstlerische Avantgarde diffamiert wurde. Dabei stellte sich das Feindbild als ausgesprochen diffus heraus. Es gab bis zur großen Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 keine Einigkeit darüber, welche Richtungen der modernen Kunst und welche einzelnen Künstler bekämpft oder geduldet werden sollten. Allgemein bekannt ist die »Expressionismusbefehle«, in der sich der NS-Studentenbund nachdrücklich gegen eine Verfolgung der deutschen Expressionisten wandte und sie vielmehr zu Vertretern einer zutiefst »arischen Kunst« erklärte. Neben den programmatisch uneinheitlichen und unkoordinierten Schlägen gegen die Avantgarde stand die Klärung der Frage, was parteikonform als »gute, deutsche« Kunst gelten sollte, eher im Hintergrund. Im weitesten Sinne wurde ein Rückbezug zu einer naturalistischen oder klassizistischen Gegenständlichkeit hergestellt, eine Orientierung an den entsprechenden Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts. Mehr Aufmerksamkeit als die Formfragen erhielten die Motive. So wurden die Künstler beispielsweise aufgefordert, die deutsche Familie stets mit mindestens vier Kindern darzustellen.¹⁶

In Dortmund dagegen fehlte der künstlerisch-politische Feind. Die Stadt besaß weder eine Akademie, noch lebten hier exponierte Künstler der Avantgarde. Der einzige überregional bekannte Vertreter der Moderne war der in Hagen ansässige Christian Rohlf. Erstaunlich ist, daß selbst die Werke moderner Kunst, die das Museum für seine Gemäldesammlung erworben hatte und die 1937 als »entartete Kunst« konfisziert wurden, bis zu diesem Zeitpunkt nicht im Sinne des Feindbildes wahrgenommen wurden. Der Grund dafür lag wahrscheinlich in der Tatsache, daß es keine politischen Differenzen zwischen der Museumsleitung und der Partei gab. Während andernorts politisch mißliebige Museumsdirektoren unter dem Hinweis aus dem Amt vertrieben wurden, sie hätten durch die Sammlung moderner Kunst dem »Kultur Bolschewismus« Vorschub geleistet, gaben die Dortmunder Direktoren für politische Angriffe kein Ziel ab. Unmittelbar nach der Machtergreifung hatte schon Albert

Baum der NSDAP gegenüber seinen Wunsch für eine gute Zusammenarbeit zum Ausdruck gebracht. Nach seinem Tod wurde 1934 Rolf Fritz sein Nachfolger. Durch die aktive Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten – z. B. als Juror für Ausstellungen im Haus der Kunst – scheint Fritz wie ein Schutzschild für die moderne Kunst seiner Sammlung gewirkt zu haben. Niemand nahm Anstoß an den Gemälden, Graphiken und Plastiken von Rohlfis, Wildermann, Coschell und Barlach, bis im August 1937 der Besuch Adolf Zieglers angekündigt wurde, der die Aktion »entartete Kunst« leitete und die Museen im Reich dafür sichtete.¹⁷ In Dortmund zielte die Kampfrhetorik der Nationalsozialisten in der Anfangszeit von daher ins Leere. Hier mußte der künstlerische Feind erst von außen importiert werden. Dies geschah 1935 mit der Ausstellung »Entartete Kunst«, einer Wanderausstellung, die hervorragende Werke moderner Malerei und Plastik aus Dresden zeigte. Diese Ausstellung war in mehrfacher Hinsicht von zentraler Bedeutung. In keiner anderen Stadt hatte die mindestens acht Etappen umfassende Wanderschau eine so hohe Besucherzahl erreicht wie in Dortmund. Ausgerechnet hier war es gelungen, ein Publikum, das kaum mit der bildenden Kunst im allgemeinen und noch weniger mit der Moderne vertraut war, massenweise in eine Hetzausstellung gegen die Avantgarde zu ziehen. Die Erfahrungen mit der Tournee der Ausstellung, die als erste der antimodernen Diffamierungsveranstaltungen den Titel »Entartete Kunst« trug, gingen in die Konzeption der großen Münchner Schau gleichen Namens ein, die die Verfolgung, Vertreibung und Liquidierung der dort präsentierten Kunstwerke und Künstler einleitete.¹⁸

Innerhalb der Dortmunder Ausstellungspolitik signalisierte die »Sonderschau Entartete Kunst« eine Wende. Sie markiert den Beginn einer offensiven Politisierung und propagandistischen Vereinnahmung des Ausstellungswesens im Haus der Kunst. Bis dahin war die Ausstellungsleitung bemüht, an regionale Tradition anzuknüpfen und alteingesessene Kräfte in den Ausstellungsbetrieb einzubinden. In der Anfangszeit wurden Kontinuitäten betont: die Verbundenheit mit der künstlerischen Tradition Westfalens, die Fortführung der »Großen Westfälischen Kunstaustellungen«, die Zusammenarbeit mit bestehenden Institutionen wie dem Städtischen Museum und dem Stadtarchiv. Ein auf den ersten Blick konventioneller Ausstellungsbetrieb schien durch Öffentlichkeitsarbeit und Didaktik einem breiten Publikum zugänglich zu werden. Unterhalb der biedereren Erscheinungsebene wurde ein hochmoderner Ausstellungsbetrieb mit einer auf Effizienz ausgerichteten ökonomischen und organisatorischen Struktur eingerichtet. Die Betriebsführung basierte auf dem Prinzip der Wirtschaftlichkeit. Das Haus der Kunst mußte sich durch seine Einnahmen selbst tragen. Damit wurde es im Gegensatz zu den öffentlich unterstützten klassischen Bildungsinstitutionen von Anfang an der Marktgesetzlichkeit unterstellt. Der Ideologie von der Versöhnung von Kunst und Volk stand der reale Zwang gegenüber, massenweise Besucher anzuziehen, damit durch den Verkauf von Eintrittskarten die Kasse stimmte. Dem entsprach eine publikumswirksame Mischkonzeption des Programms. Nichtkünstlerische Ausstellungen lockerten das Angebot auf und dienten als zusätzliche Attraktionen. In der Didaktik wurden die Inhalte stark vereinfacht. Das ging so weit, daß sogar sachliche Verfälschungen in Kauf genommen wurden. Personalsparend und deswegen ökonomisch waren außerdem die Übernahmen von Wanderausstellungen, die von anderen Einrichtungen zusammengestellt worden waren. Eine zentrale Rolle bei der Publikumswerbung spielte die Öffentlichkeitsarbeit, die mit größtem Nachdruck betrieben wurde. Unter dem Prinzip der Wirtschaftlichkeit wurden aus Besuchern Ausstellungskonsumenten. Die Ausstellungs-

werbung bot ihnen Kunst und Kultur als konsumierbare Freizeitgestaltung an. Die Anfangs- und Eingewöhnungsphase im Haus der Kunst war noch relativ liberal. Im Herbst 1935 begann mit einer Säuberungsaktion der »Großen Westfälischen Kunstaustellung« die Politisierung. Als politische Veranstaltungen zu Propagandazwecken waren die nachfolgenden Ausstellungen »Sonderschau »Entartete Kunst« und die »Frontbilderausstellung Vorn« konzipiert. Beide Ausstellungen wurden von der Bevölkerung angenommen und erreichten die höchsten Besucherzahlen. Bei diesen Ausstellungen ging es nicht mehr um die Kunst. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß sie gerade deswegen bei weiten Teilen der Dortmunder Bevölkerung Anklang fanden. Die NS-Kunstpolitik wischte die komplexen Überlegungen von Kunsttheorie und Ästhetik der vorangegangenen 200 Jahre ebenso vom Tisch wie den Bildungsanspruch, der seit der Aufklärung die Kunstbetrachtung begleitete. Die kritischen und realitätsüberschreitenden Dimensionen der Kunst wurden von ihr geleugnet. Die Kunstwerke sollten vielmehr in banalster Weise direkte Abbilder der Wirklichkeit liefern und die Seele ihrer Produzenten widerspiegeln. Auf derart simplifizierten Vorstellungen basierte sowohl die faschistische Rassentheorie der Kunst als auch ihr Angriff auf die Moderne als angeblich »kulturbolschewistische« und »geisteskranke« Kunstform. Mit dem vereinfachten Kunstbegriff korrespondierte eine Ausstellungsdidaktik, die die Reflexion durch das Erleben ersetzte. Dabei spielten in Dortmund die Verharmlosung und Verherrlichung von Arbeit und Krieg eine zentrale Rolle. Die Bekämpfung kritischer Stellungnahmen der Kunst und das identifizierende Miterleben einer geschönten Scheinrealität halfen offensichtlich zur Zeit der wachsenden Kriegsbedrohung, die Realängste niederzuhalten.¹⁹ »Deutsche Kunst – Rüstung der deutschen Seele« war ein Motto der Dortmunder Ausstellungspolitik nach 1939.

Die Vorverhandlungen für das Haus der Kunst begannen kurz nach der Machtergreifung. Was jahrelang nicht möglich schien, konnte plötzlich innerhalb kurzer Zeit in die Tat umgesetzt werden. Die Stadt Dortmund bemerkte, daß sie seit 1924 ein geeignetes Gebäude besaß, das allerdings grundlegend instandgesetzt werden mußte. Waren bislang alle Überlegungen am fehlenden Geld gescheitert, so standen 1933 mit einem Mal hinreichende Mittel von Geldgebern aus der Wirtschaft zur Verfügung. Die Initiative für die Verhandlungen mit der Stadt und den Sponsoren ging von der Bezirksgruppe Dortmund des Reichskartells der bildenden Künste aus. Bereits im September lag der Bezirksgruppe die Zusage Albert Vöglers vor, 50000 RM für den Umbau des Prioratsgebäudes des ehemaligen Katharinenklosters zum Haus der Kunst zu stiften. Durch seine Verbindungen zur Firma Hochtief in Essen und zum Hause Krupp von Bohlen und Halbach konnte Vögler weitere Sachspenden für das Haus beibringen.²⁰ Kleine Stiftungen kamen außerdem von den Firmen Cramer und Meermann, Schumacher & Co., von der Harpener Bergbau AG, der Dortmunder Gaswerk-AG sowie von privater Seite.²¹ Das Katharinenkloster war eine der großen mittelalterlichen Klosteranlagen innerhalb der Stadtmauern an exponierter Stelle, an der Femlinde. Als Tochterkloster der Prämonstratenser-Abtei Knechtsteden bei Köln wurde es 1193 gegründet. Die Klostergebäude wurden 1215 fertiggestellt. Bei weitgehenden Veränderungen der Anlage und Umbauten wurde 1750 das Prioratsgebäude errichtet. Der schlichte Barockbau mit Walmdach erhielt seinen Schmuck durch einen Giebelrisalit mit ornamentiertem Portal und einem Wappen im Giebfeld. Nach der Säkularisation erwarb Hermann Meininghaus das Gelände. Außer dem Prioratsgebäude ließ er 1809 alle Bauten darauf abreißen. Als das Grundstück in den Besitz der Stadt gelangte, war das Gebäude sehr herunterge-

kommen und in der Bausubstanz angegriffen. Außerdem war durch spätere Anbauten der Eindruck stark verändert. Trotz der erheblichen Schwierigkeiten und Kosten einer Restaurierung waren die Geschichte des Hauses und die Tradition des Ortes mit seinen Bezügen zur mittelalterlichen Gerichtsbarkeit und Kirchengeschichte ausschlaggebend für den nachhaltigen Einsatz der Bezirksgruppe für das Projekt. Von Anfang an schien der »altherwürdige« Charakter des Bauwerks und seine Lage besonders geeignet für die Einrichtung eines nationalsozialistischen Ausstellungsortes. Die propagandistische Nutzung verkaufte die Einrichtung des Hauses der Kunst als Wiederherstellung einer Tradition, die durch die Weimarer Republik angeblich verloren gegangen war.²²

Dementsprechend wurde bei der Renovierung des ruinösen Gebäudes großer Wert darauf gelegt, das ursprüngliche Bild der barocken Fassade wiederherzustellen. Unter der Leitung des Architekten Pohle nahm die Firma Hochtief im Januar 1934 die Arbeiten auf. Es war notwendig, die Außenmauern mit ihrem zu Teilen morschen Fachwerk zu verstärken und im Obergeschoß in einigen Partien sogar neu aufzumauern. In der inneren Struktur wurden weitreichende Eingriffe vorgenommen. Der Architekt ließ die Wände so versetzen, daß in jedem Geschoß zwei große und zwei kleine Ausstellungsräume entstanden, die von einem langen Flur an der Rückseite des Gebäudes her zugänglich waren. Außerdem erhielt der Bau eine neue Eingangshalle mit einer Treppe aus Eichenholz. Nebengebäude sowie eine verkehrstechnisch störende Mauer wurden abgerissen, eine neue, niedrige Umfriedungsmauer errichtet und eine Grünanlage um das Gebäude herum angelegt. Das nun wieder freistehende Prioratsgebäude erhielt durch diese Restaurierung einen repräsentativen Charakter. Als ausgesprochen wichtig wurde die Tatsache erachtet, daß das Gebäude von der Eisenbahn aus gut zu erkennen war.²³

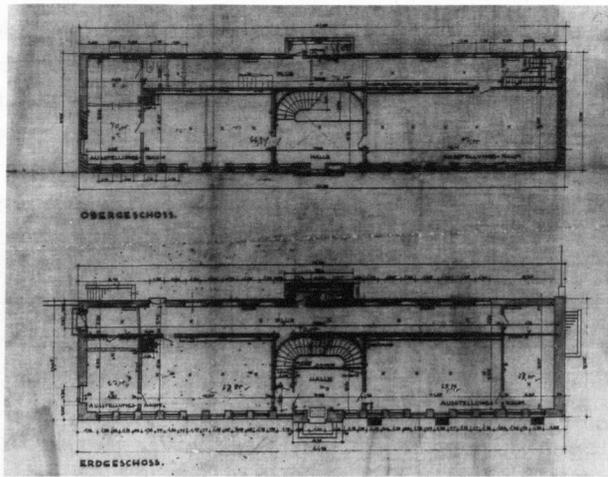
Kurz nach dem Beginn der Bauarbeiten gab der Bürgermeister und Parteigenosse Schüler im Februar 1934 eine Pressekonferenz, in der er über die Geschichte des Hauses und die zukünftigen Pläne berichtete. Schüler führte aus, daß das Haus der Kunst über Dortmund hinaus »ein Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens in der ganzen Provinz Westfalen« werden solle. Die Nationalzeitung Essen zitierte ihn folgendermaßen: »Pg Bürgermeister Schüler machte zum Schluß noch ergänzende Ausführungen über die Zweckbestimmung und Bedeutung des Hauses. Es habe die überaus wichtige Aufgabe, auf die dem Arbeiterstand angehörenden Volksgenossen, die die Mehrzahl der Dortmunder Bevölkerung ausmachen, veredelnd in geistiger und charakterlicher Hinsicht einzuwirken.«²⁴ Um die Verbindung zwischen dem künftigen Kunstzentrum Westfalen mit den Traditionen des Landes im Hause selbst deutlich zu machen, erhielt der Dortmunder Bildhauer Kurt Doehler den Auftrag, vier Relieftafeln großer westfälischer Künstler anzufertigen. Drei dieser Tafeln zeigten die Porträts der Schriftstellerin Annette von Droste-Hülshoff, des Malers und Kupferstechers Heinrich Aldegrevier und des Architekten Johann Konrad Schlaun. Eine reine Schrifttafel wurde dem Maler Konrad von Soest gewidmet. Die Reliefs konnten zu Beginn des Jahres 1935 im sogenannten Ehrenraum angebracht werden.²⁵

Am 22. Juni 1934 wurde das Haus der Kunst feierlich mit einer »Großen Westfälischen Kunstausstellung« eröffnet. Der inzwischen zum Oberbürgermeister ernannte Schüler hatte sich zuvor intensiv darum bemüht, den Reichsminister für Volksaufklärung- und Propaganda, Josef Goebbels, für die Einweihungsrede und als Protektor der Ausstellung zu gewinnen. In einem Brief an Goebbels schrieb er: »Falls Sie persönlich die Eröffnung vornehmen würden, so wäre dadurch natürlich die eindrucksvollste und wirksamste Form

gefunden, mit der diese nationalsozialistische Leistung der Öffentlichkeit übergeben würde.«²⁶ Goebbels erschien nicht, sondern schickte eine Grußadresse und wies die Reichskammer der bildenden Künste an, für 2000 RM Kunstwerke aus der »Großen Westfälischen Kunststellung« anzukaufen.²⁷ Beim Festakt im alten Rathaus sprachen stattdessen – musikalisch gerahmt von einer Mozartsinfonie sowie dem Deutschland- und dem Horst-Wessel-Lied – der Gauleiter, Staatsrat Josef Wagner aus Bochum, der Leiter der Landesstelle Westfalen-Ruhr der Reichskammer der bildenden Künste, W. Kelter aus Essen, und für die Stadt Dortmund Bürgermeister Fluhr. Kelter wies auf den Führerauftrag zur Förderung einer neuen Kunst hin und stellte den Bezug zum Haus der deutschen Kunst in München her. Seine Ausführungen zu den »künstlerischen Energien« der nationalsozialistischen Bewegung zitierte die Presse wie folgt: »Der Führer selbst hat durch die Grundsteinlegung des Hauses der Kunst in München solches durch die Tat bewiesen. Das Dortmunder Haus der Kunst, durch Initiative der Behörden und Privatpersonen entstanden, sei ein treffliches Beispiel für den neuen aufbauwilligen Geist, die systematische Arbeit, durch die das Reich die bildenden Künstler organisieren und fördern, bald auch durch ein Berufsgesetz schützen will. Im alten Parteienstaat hätte die Eröffnung des Hauses noch lange auf sich warten lassen müssen.«²⁸

Für das Haus der Kunst übernahm die Stadt das freie Verfügungsrecht, nicht aber die finanziellen Verpflichtungen. Ausschließlich für die Werbung wurden öffentliche Mittel zur Verfügung gestellt. Verwaltungstechnisch wurde das Haus der Kunst dem Verkehrs- und Wirtschaftsamt unterstellt, das später umbenannt wurde in Fremdenverkehrs- und Werbamt. Das Amt organisierte den Vorverkauf von Eintrittskarten und war vor allem für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig. Es sorgte für regelmäßige Pressemitteilungen, für die Herstellung von Katalogbroschüren sowie für die Plakatwerbung.²⁹ Zur Finanzierung des Ausstellungsbetriebs war bereits im November 1933 festgelegt worden, »... daß die Verwendungsmöglichkeit des Hauses nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten ausgesucht wird, damit sich künftig das Ausstellungshaus und der Betrieb des Ausstellungshauses selbständig trägt.«³⁰ Ökonomisch ging die Rechnung auf. Es liegen Zahlen für die Jahre 1934–1938 vor, die belegen, daß das Haus der Kunst durch Eintrittsgelder und Mieten Gewinn erwirtschaften konnte. Einen Höchststand erreichten die Einnahmen 1935 mit 7882 RM, denen Ausgaben in Höhe von 4015 RM gegenüberstanden. Zum Vergleich: das Städtische Museum für Kunst und Gewerbe kam im gleichen Jahr durch den Verkauf von Eintrittskarten, Ausstellungsverzeichnissen und Garderobenmarken lediglich auf einen Betrag von 1553 RM. Rein quantitativ betrachtet hatte das Haus der Kunst dem Museum den Rang abgelassen. Die Kunst hat davon wenig profitiert. In der Besucherstatistik erwiesen sich die sogenannten kulturell wertvollen Ausstellungen, d. h. die nichtkünstlerischen Ausstellungen, als Publikumsattraktionen. Im Zeitraum von der Eröffnung bis zum 1. März 1939 besuchten insgesamt 276326 Personen das Haus der Kunst. Davon kamen gut 93000 zu den 20 Kunstausstellungen. Dem standen neun Ausstellungen nichtkünstlerischer Natur gegenüber mit einer Besucherzahl von mehr als 182000 Personen.³¹ In dem Rechenschaftsbericht, dem diese Zahlen entnommen sind, wurde die Entscheidung für die nichtkünstlerischen Ausstellungen mit der Struktur der Dortmunder Bevölkerung begründet – was bedeutet, daß der Leitung des Hauses von vornherein klar war, daß bei den »Volksgenossen aus dem Arbeiterstand« nur mit einem begrenzten Interesse an der Kunst zu rechnen war. Im Text heißt es: »Wenn die Reihe der Kunstausstellungen ... durch die Veranstaltung von anderen kulturell-wertvol-

Haus der Kunst Dortmund,
Grundrisse vom Erd- und
Obergeschoß, 1934.
(Stadtarchiv Dortmund)



len Inhalts unterbrochen worden ist, so war hierbei massgebend, möglichst jeder Ausstellung einen Besuchererfolg zu sichern. In Hinblick auf die Struktur der Dortmunder Bevölkerung wird es nach der Erfahrung anderer Institute nicht möglich sein, ständig nur reine Kunstausstellungen im »Haus der Kunst« erfolgreich zu veranstalten.³² Einem Verzeichnis der Ausstellungen im Haus der Kunst zufolge waren bis März 1939 die größten Publikumsrenner: die Ausstellung »Schönheit der Arbeit« im Herbst 1936, die von der Deutschen Arbeitsfront organisiert wurde, und die Ausstellung »Vierjahresplan und Schule«, die der NS-Lehrerbund im Januar 1939 zeigte.³³ Auf einer weiteren Ebene spielte die Ökonomie bei einem Teil der Kunstausstellungen ebenfalls eine Rolle: Die alljährlich stattfindende »Große Westfälische Kunstausstellung« und die Ausstellungen Dortmunder Künstler, die vorzugsweise in die Vorweih-



Haus der Kunst Dortmund,
1934. (Stadtarchiv Dortmund)

nachtszeit gelegt wurden, waren Verkaufsausstellungen. Damit übernahm das Haus der Kunst die Funktion einer Kunstgalerie. Als Vermittler zwischen Künstler und Käufer begann es, den Kunstmarkt zu dirigieren. Die Auswahljury entschied auch über die Verkaufschancen der Künstler. Inwieweit das Haus der Kunst den privatwirtschaftlichen Kunsthandlungen Konkurrenz machte und eventuell deren Einnahmen schmälerte, konnte nicht geklärt werden. Zur Verkaufswerbung bediente sich das Haus der Kunst der Presse. In den Ausstellungsrezensionen wurde aufgerufen, die lokalen Künstler aktiv durch den Kauf ihrer Werke zu unterstützen.³⁴

In der ersten Zeit von der Eröffnung bis zum Herbst 1935 dominierten Traditionalismus und Regionalismus das Bild. Darüber hinaus präsentierte sich das Haus der Kunst als neues Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit den Museen Dortmunds. Mit der Einweihung des Hauses der Kunst hatte die Stadt die Eröffnung der Städtischen Gemäldegalerie und des neuen Naturwissenschaftlichen Museums zu einem kulturellen Großereignis verbunden. Der Direktor des Städtischen Museums Fritz war bereits zuvor in die Auswahljury für die »Große Westfälische Kunstausstellung« bestellt worden, mit der das Haus der Kunst seinen Ausstellungsbetrieb begann.³⁵ Vergleicht man den Katalog der ersten »Großen Westfälischen Kunstausstellung« von 1926 mit der Auswahl, die 1934 getroffen wurde, so ergibt sich ein Bild von Kontinuität. Viele Künstler, die 1926 gezeigt wurden, waren auch 1934 wieder vertreten. Vorherrschend war in beiden Ausstellungen die Landschaftsmalerei, gefolgt von Genredarstellungen, Porträts und Tierbildern. Die größte Differenz bestand darin, daß 1934 nur Malerei und Plastik sowie Kunsthandwerk gezeigt wurden, während 1926 auch die Architektur mit Entwürfen und Fotos präsentiert worden war. Die Entscheidung für diese Einschränkung scheint aber rein pragmatisch und nicht politisch begründet gewesen zu sein. An der Ausstellung von 1926 im Reinoldushof nahmen 115 Künstler teil, die der 1921 gegründeten »Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde« angehörten. Die Leitung der Vereinigung war damals schon völkisch-deutschnational eingestellt. Im Vorwort des Katalogs von 1926 findet sich genau die Blut-und-Boden-Diktion, die nach 1933 offiziell gefordert war. Darin erklärte der Autor, Studienrat Leichter aus Recklinghausen den »...Volkscharakter, bedingt durch Stammeseigenart, durch die Landschaft und die schaffende Arbeit ihrer Bewohner« zur Grundlage der kreativen Kräfte. Die sich hier abzeichnende Rassenlehre der Kunst machte es möglich, ungebrochene Kontinuitäten vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu entdecken: »... Westfalen (hat) vor allem von Soester und Münsteraner Meistern ein mittelalterliches Malgut aufzuweisen, das zwar nicht die Phantasie, den künstlerischen Schwung und die formgestaltende Kraft des reichen Oberdeutschland hat, aber unbewußt die starken Kräfte des Heimatbodens in sich aufgenommen hat und so fortlebend die schlichte Gesinnung, die stille, einfache, aber durchaus ehrliche Denkweise unserer niederdeutschen Volksgenossen ausströmt.«³⁶ Hier fand sich die Gesinnung, an die nach der sogenannten Machtergreifung problemlos angeschlossen werden konnte.

Die »Große Westfälische Kunstausstellung« von 1934, an der 89 Künstler teilnahmen, wurde von der Reichskammer der bildenden Künste zusammen mit der Stadt Dortmund durchgeführt. Die auswählende Jury bestand aus drei Künstlern der Reichskammer – Schoedder, Hagemeister und Waldow – sowie dem Museumsdirektor und einem Vertreter der Stadt.³⁷ Bemerkenswerter als die Kontinuitäten in den biedermeierlich-harmlosen und bodenständigen Kunstrichtungen, ist die Tatsache, daß in Dortmund 1934 noch gemäßigt moderne Tendenzen ebenso wie 1926 zu sehen waren. Erstaunlich ist vor allem, daß einer der profiliertesten Vertreter der malerischen Moderne in Westfalen, der in Hagen lebende Christian Rohlf, bei der Eröffnungsausstellung 1934 mit vier Arbeiten gezeigt wurde. 1926 hatte Rohlf mit seinem Temperabild »Ecce homo«, das auch im Katalog abgebildet war, eine der Arbeiten vorgestellt, in denen er seine Eindrücke vom Ersten Weltkrieg verarbeitet hatte. Die duldende Christusfigur, deren Peiniger Wehrmachtshelme tragen, als Sinnbild der unter dem Krieg leidenden Bevölkerung paßte so gar nicht in das nationalsozialistische Weltbild mit seinen strahlenden Kriegshel-

den.³⁸ Trotzdem war Rohlf's 1934 wieder dabei. Das kritische und innovative Potential des Expressionismus wurde innerhalb der NSDAP bis 1936 unterschiedlich bewertet. Während Alfred Rosenberg, der Leiter der NS-Kulturgemeinde, im deutschen Expressionismus Primitivität und ein ungesundes Menschenbild sah, setzte sich vor allem der Berliner NS-Studentenbund – verdeckt unterstützt von Goebbels – für die expressionistischen Künstler ein. Die Studenten hielten die Malerei von Kirchner, Nolde, Pechstein und auch Rohlf's für den Beginn einer »nordisch-arischen« Kulturrevolution. Die Debatte endete in Berlin mit dem Verdikt gegen den Expressionismus.³⁹ Auf der Münchner Ausstellung 1937 wurde Rohlf's als »entarteter Künstler« gebrandmarkt und erhielt Ausstellungsverbot. 412 Werke von ihm aus Museumsbesitz wurden beschlagnahmt.⁴⁰ In Dortmund, wo man in kultureller Hinsicht häufig hinter der Zeit her war, wurde Rohlf's bereits 1935 von der Teilnahme an der »Großen Westfälischen Kunstausstellung« ausgeschlossen.

Den größten Publikumserfolg in der Anfangsphase hatte die stadgeschichtliche Ausstellung »Dortmund, die freie Reichs- und Hansestadt« im Frühjahr 1935. Für diese Ausstellung wurden umfangreiche Vorarbeiten geleistet. Für eine wissenschaftliche Grundlage sorgten die Direktorin des Stadtarchivs, Luise von Winterfeld, deren Buch »Geschichte der freien Reichs- und

»Die Jury bei der Arbeit«,
National-Zeitung Essen,
28. September 1935.
(Stadtarchiv Dortmund)



Hansestadt Dortmund« 1934 erschien, der Direktor des Städtischen Museums, Fritz und der Leiter des Naturwissenschaftlichen Museums, Scholtz. Die Ausstellung sollte in anschaulicher und leicht verständlicher Form einen Überblick über die Stadtentwicklung von den Anfängen bis zum Beginn der Industrialisierung geben. Den Vorschlägen der Wissenschaftler folgend wurde sie in vier Abteilungen gegliedert: 1. von der Frühgeschichte bis zum frühen Mittelalter, 2. das Mittelalter: von der Hanse bis zur Reformation, 3. Humanismus und Reformation und 4. von der Zeit der Not bis zur erwachenden Industriegroßstadt. Ziel der Ausstellung war es, Kenntnisse über die Stadtgeschichte nicht nur einem breiten erwachsenen Publikum zu vermitteln, sondern auch den Kindern und Jugendlichen. Aus diesem Grund rückte die Didaktik in einem Ausmaß in den Vordergrund, daß es für die Wissenschaftler bedenklich wurde. So wurden in der Ausstellung nicht nur originale Dokumente aus dem Städtischen Museum und Faksimiles aus dem Stadtarchiv zusammen mit Modellen gezeigt, sondern Materiallücken auch durch frei nachempfundene Rekonstruktionen geschlossen. Für die illustrative Wirkung wurden von der Seite der historischen Wahrheit Opfer gebracht. Die Ausstellung fand den bis dahin größten Zuspruch in der Bevölkerung. Sie wurde von knapp 25000 Besuchern gesehen.⁴¹ Sie übertraf damit nicht nur alle Kunstausstellun-

gen des Zeitraums, sondern auch eine »Spielzeug- und Krippenschau« der Vorweihnachtszeit 1934. Sie hat sicherlich dazu beigetragen, daß die Hemmschwelle vor dem Musentempel gesenkt wurde.

Auf die Phase der Popularisierung folgte diejenige der offensiven Politisierung nicht nur des Ausstellungsbetriebs, sondern der Kunst selbst. Den Wendepunkt markieren drei aufeinander folgende und aufeinander bezogene Ausstellungen 1935/36: Die »Große Westfälische Kunstausstellung« von 1935, die Sonderschau »Entartete Kunst« und die »Frontbilderausstellung Vorn«. Im Herbst 1935 gewann die NS-Kulturgemeinde mit ihrer radikal antimodernen Kunstauffassung Einfluß auf die Ausstellungspolitik im Dortmunder Haus der Kunst. Als treibende Kräfte, den bisher relativ liberalen Kurs aufzugeben, können der Kreiskulturleiter der NS-Kulturgemeinde, Paul Marquart, zusammen mit dem künstlerischen Leiter des Hauses, Paulhermann Schoedder, und dem neuen Oberbürgermeister Banike gesehen werden. Die Wende begann mit einer Säuberungsaktion gegen Tendenzen der Moderne bei den westfälischen Künstlern. Zusammen mit Christian Rohlf's verschwanden unter anderem auch Gustav Hilbert, Albert Kranz und Franz Marten, die Elemente der Abstrakten bzw. der Neuen Sachlichkeit in ihre Arbeiten aufgenommen hatten. Über die Tätigkeit der Auswahljury berichtete die Essener Nationalzeitung in einem neuen Tonfall: »All dies Unzulängliche unter den eingesandten Arbeiten wird erbarmungslos ausgeschieden. Wir sind heute weit von der Auffassung einer überwundenen Zeit entfernt, die in den Kritzeleien von Geisteskranken oder den Schmierereien von Schmutzfinken künstlerischen Ausdruck sehen wollte.«⁴² Auch Marquart suchte im Vorwort zum Katalog der Ausstellung die Künstler der Region auf Parteilinie zu bringen. Im Aufbau erinnert sein Beitrag an die kunstpolitischen Reden Hitlers von 1933. Er war in erster Linie ein Angriff auf alles, was als nicht »deutsch« empfunden wurde. Gleichmaßen kopierte Marquart den Stil: das wutentbrannte Toben, den Gestus eines großen Kampfes gegen einen vermeintlichen Angreifer. Im Gegensatz zu seinem Führer ging er allerdings nicht gegen bestimmte Stilrichtungen der Moderne vor, sondern gegen ihre kritische und aufklärerische Haltung, die er verschwommen generalisierend als das »Fremde« und das »Dunkle« bezeichnete. An die Künstler der Region richtete er die Forderung: »Geht weg von der Darstellung des Fremden. ... Deutsch sein aber heißt: Stolz und aufrecht dieses Leben klar und rein zu formen, heldisch das Dunkle durch das Helle, Strahlende zu besiegen. Alle, die im Dunklen kleben bleiben, sind nicht stolz, nicht stark, nicht deutsch genug. Mögen andere die Erde ein Jammertal schimpfen, mögen sie jeden Schmutz in den »engen, öden Gassen« registrieren und besingen, für uns ist das Leben eine gestellte Aufgabe, die nur gelöst wird durch den Kampf gegen das Dunkle und für das Reine und Klare.«⁴³ In Dortmund richtete sich der erste Angriff gegen angeblich undeutsche Kunst gegen diejenigen Künstler, die die Schattenseiten der Gesellschaft thematisierten. In dieser Stadt, wo durch den Industriedreieck der Preis des Fortschritts auf Schritt und Tritt zu erkennen war, wurde der Kunst die heile Welt dekretiert. In einem bisher nicht gekannten Umfang stimmte die Presse in die Künstlerschelte ein. Im Zentrum der Kritik stand der Vorwurf, daß keine Kunstwerke zu sehen seien, »deren Wesenhaftigkeit sich mit der nationalsozialistischen Linie der Erneuerung und Erhebung deckt.«⁴⁵ In der Sache hatten die Kritiker sogar recht. Von den teilnehmenden Künstlern hatte sich bisher – von einer Ausnahme abgesehen – keiner berufen gefühlt, Parteikunst zu produzieren. Die zugelassenen Künstler zeigten politisch harmlose Themen in konventioneller Ausführung. Die einzige Ausnahme bildete der junge Plastiker Hans Rich-

ard Flotgraf, der bereits 1934 eine Arbeit mit dem Titel »Sturmbannführer Sch.« eingereicht und ausgestellt hatte. Es gab in dem Kanon der noch nicht gleichgeschalteten, aber gehorsamen Presse nur eine einzige Stimme, die es wagte, die neue Politik im Haus der Kunst zu kritisieren. Ein mit »von Borries« unterzeichneter Artikel, der erstaunlicherweise in der National-Zeitung

Zeitungsanzeige »Sonder-schau »Entartete Kunst«, 1935. (Stadtarchiv Dortmund)



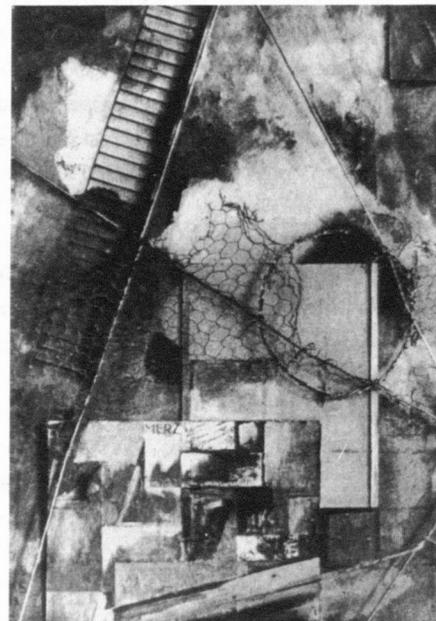
erschien, beklagte die Auswahl und wies kritisch auf das Fehlen von Rohlf's hin.⁴⁶ Die Initiative, die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« nach Dortmund zu holen, ging von Oberbürgermeister Banike aus. Am 12. September 1935 schrieb er an das Dresdner Stadtmuseum: »Wie ich aus Pressemeldungen entnehme, ist die von Ihnen veranstaltete Sonderausstellung »Entartete Kunst«, die vom Führer und Reichskanzler selbst besichtigt wurde, inzwischen als Wanderausstellung in Nürnberg eröffnet worden. Ich schließe daraus, daß Sie diese Sonderausstellung auch anderen Städten überlassen werden.«⁴⁷ Die Ausstellung »Entartete Kunst«, wurde in Dresden erstmals im Herbst 1933 im Lichthof des Neuen Rathauses gezeigt. Sie bestand aus Gemälden, Plastiken und Graphiken, die bereits im April aus den Präsentationsräumen der Staatlichen Sammlungen und des Stadtmuseums entfernt worden waren. Ähnlich wie andere Bilderstürme des Jahres 1933 richtete sich die Dresdner Säuberungsaktion und Diffamierungsausstellung gegen die Vertreter der Modernen Kunst am Ort. Den Angriffspunkt der Aktionen bildeten die Ausbildung an den Kunstakademien und/oder die Sammlungspolitik von Museums- und Kunsthallenleitern. Beispiele dafür waren die sogenannten »Schandausstellungen« von 1933: die Ausstellung »Kulturbolschewistische Bilder« in Mannheim, die Ausstellung »Regierungskunst 1918–1933« in Karlsruhe, die Ausstellung »Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung« in Stuttgart und andere.⁴⁸ Die Ausstellung »Entartete Kunst« enthielt die Werke von Mitgliedern expressionistischer und sozialkritisch-realistischer Künstlervereinigungen in Dresden: der »Brücke«, der »Dresdner Sezession Gruppe 1919« und der Dresdner Ortsgruppe der »Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands«. Ein großer Teil der Künstler war außerdem an der Dresdner Akademie als Lehrer oder Schüler tätig gewesen.⁴⁹ Allen diesen Ausstellungen war die politische Zielrichtung gegen die liberalen und linken Künstler gemeinsam, die als »jüdi-

Kurt Schwitters: »Merzbild«, 1919. Aus: Westfälischer Kurier, 12. November 1935. (Stadtarchiv Dortmund)

sche Kulturbolschewisten« diffamiert werden sollten. Die Dresdner Ausstellung führte darüber hinaus über den Begriff »entartet« die Verknüpfung von moderner Kunst mit biologischen Defekten und psychischer Krankheit ein.⁵⁰ Die politisch mißliebigen Künstler wurden pathologisiert und zu »Geisteskranken« erklärt. Das war das Ende jeder Möglichkeit, sich noch rational auseinanderzusetzen. An ihre Stelle trat die emotionale Abwehr, die sich mit den bestehenden Vorurteilen gegenüber der schwer verstehbaren modernen Kunst verbinden konnte.⁵¹

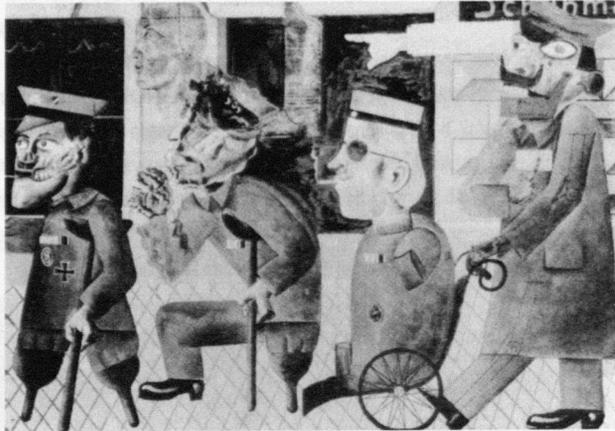
Im Oktober 1935 kam die Zusage aus Dresden. In dem Schreiben heißt es: »Der Herr Oberbürgermeister der Stadt Dresden hat s. Zt. diesen Entschluß gefaßt, weil der Führer und Reichskanzler bei einer im Jahre 1934 stattgefundenen Besichtigung der Gemäldesammlung der Stadt Dresden diese Bilder aus der Systemzeit besichtigt und dabei dem Wunsche Ausdruck gegeben hatte, daß jede sich bietende Gelegenheit wahrgenommen werden müßte, diese entartete Kunst dem Volke zu zeigen. Die Ausstellung ist in Dresden als politische Veranstaltung aufgezogen worden und im gleichen Sinne während des diesjährigen Reichsparteitags der Stadt Nürnberg.«⁵² Dortmund wurde damit die vierte Station der Ausstellung. 1934 war eine Auswahl der Dresdner Werke bereits in Hagen unter dem Titel »Kunst zweier Welten« präsentiert worden, bei der der Moderne angeblich »gute« arische Kunst von den Frühen Niederländern bis zur Gegenwart gegenübergestellt wurde. Nach einer zwischenzeitlichen Aufstellung in Dresden, wo sie wahrscheinlich von Hitler, Goebbels und Göring besucht wurde, wanderte die Ausstellung 1935 zum Reichsparteitag nach Nürnberg. Hier wurde sie zusammen mit der antisemitischen Hetzschau »Judenspiegel« gezeigt.⁵³

In der Planungsphase war bereits deutlich, daß es auch in Dortmund um politische Propaganda und nicht um die Kunst gehen sollte. Die Vorgesprechungen fanden zwischen dem Städtischen Verkehrs- und Wirtschaftsamt, Oberbürgermeister Banike, Stadtrat Schüler, NSDAP-Kreisleiter Hesseldieck und Propagandaleiter Tillmann statt. Im Mittelpunkt stand die Öffentlichkeitsarbeit, für die im Vorfeld schon Materialien aus Dresden erbeten wurden. Zur Ausstellung wurde ein Textplakat gedruckt. In der Presse erschienen Werbeanzeigen mit dem Plakatmotiv und ein Aufruf an die Bevölke-



nung von Banike und Hesseldieck, in dem es hieß: »Es soll mit der jüdisch-bolschewistischen Kunstvergiftung endgültig abgerechnet werden! Diese Veranstaltung ist ein geeignetes Mittel zur politischen Schulung und zur Festigung der Überzeugung, wie dringend notwendig der Kampf des Nationalsozialismus gegen artfremdes Denken ist. Es ist daher Pflicht jedes deutschen Volksgenossen, an dem durch diese Ausstellung vermittelten Anschauungsunterricht teilzunehmen.«⁵⁴ Diese Kampfklärung der Kunst- und Menschenverächter galt den hervorragendsten Werken moderner Kunst, die bis dahin in Dortmund je zu sehen waren. Es ist die Tragik der Dortmunder Ausstellungsgeschichte, daß mit der ersten Veranstaltung, die wirklich den provinziellen Rahmen sprengte und die in höchstem Maße qualitätvolle Werke der Avantgarde präsentierte, die Kulturzerstörung mit dem Mittel der Ausstellungen

Otto Dix: »Kriegskrüppel«, 1920. Aus: Tremonia, 12. November 1935. (Stadtarchiv Dortmund)



begann. Zu sehen waren in Dortmund 95 Gemälde, Plastiken und graphische Arbeiten, von denen 35 zwei Jahre später in München an den Pranger gestellt wurden: Heinrich Campendok »Badende/Meerweibchen«, Otto Dix »Kriegskrüppel«, »Sappenkopf«, Pol Cassel »Männliches Bildnis«, Lionell Feininger »Gelmeroda«, George Grosz »Menschen«, »Abenteurer«, Hans Grundig »Knaube mit gebrochenem Arm«, Guido Herbert »Mein Bruder«, »Selbstbildnis«, Erich Heckel »Sitzender Mann«, »Zwei Akte im Atelier«, Eugen Hoffmann »Adam und Eva«, »Mädchen mit blauem Haar«, »Weiblicher Akt«, Eric Johansson »Fabrik«, Ernst Ludwig Kirchner »Berglandschaft«, »Straßenszene«, Paul Klee »Um den Fisch«, Oskar Kokoschka »Die Heiden«, Otto Lange »Tschun der Katzenfreund«, Conrad Felixmüller »Selbstbildnis«, »Paar«, Otto Müller »Liebespaar«, Emil Nolde »Frauenkopf«, Karl Schmidt-Rottluff »Zwei Akte«, »Bildnis«, »Stilleben (Krug mit Maske)«, »Frauenbildnis«, Otto Schubert »Verkündigung«, Kurt Schwitters »Merzbild«, Christoph Voll »Schwangere Frau«, »Sitzender Akt am Ofen«, »Kopf«. Hinzu kamen Arbeiten von Willy Heckrott, Walter Jacob, Walter Kurau, Oskar Lüthy, C. Mitschke-Collande, Max Pechstein, Walter Rudolph, Lasar Segall, Fritz Skade und Johann Tietz⁵⁵ Ein großer Teil dieser Werke ist heute verschollen. Ob sie verbrannt wurden, ist nach wie vor nicht geklärt. Viele dieser Künstler emigrierten. Ernst Ludwig Kirchner nahm sich ein Jahr nach der Münchner Ausstellung das Leben.⁵⁶ In der für die Nationalsozialisten typischen Verdrehung von Täter und Opfer wurden diese Künstler zu Verbrechern und gemeingefährlichen Geisteskranken erklärt. Im Geleitwort zur Dortmunder Ausstellung hieß es: »Der Schmutz und Unrat, das Kranke und Degenerierte, das Dunkle und Trostlose, roher Geschlechtssadismus, traurige Verirrung und Entartung: das alles war der Inhalt

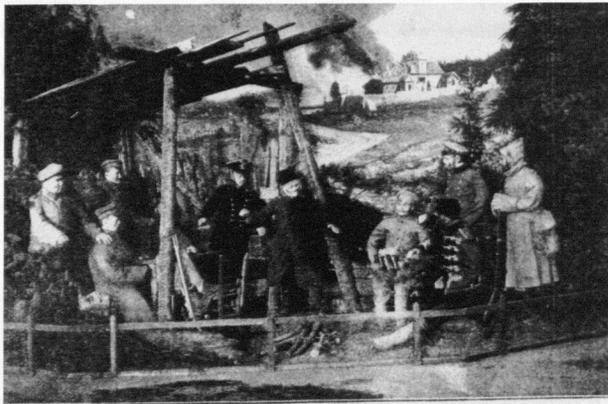
Otto Engelhard-Kyffhäuser: »Soldatenporträt«, 1917. Aus: Tremonia, 15. März 1936. (Stadtarchiv Dortmund)

der Machwerke und Schmierigkeiten solcher verbrecherischen oder idiotischen Menschen. Einen kleinen Ausschnitt aus solchen »Werken« zeigen wir in unserer Ausstellung »Entartete Kunst«. Diese Ausstellung soll unsern Volksgenossen eine eindringliche Mahnung sein, wie notwendig der Kampf des Nationalsozialismus gegen artfremdes Denken war und ist. Und sie soll Jeden zum fanatischen Kämpfer für die kulturelle Erneuerung im Deutschland Adolf Hitlers entflammen.«⁵⁷ Im gleichen Jahr, als in Dortmund die erste große Luftschutzübung durchgeführt wurde, begannen die Stadtverwaltung und die Partei damit, im Haus der Kunst die psychologische »Heimatfront« aufzubauen. In der Ausstellung konnte der Feind am Werk und im Werk erlebt werden. Jeder Besucher durfte sich in einen imaginären Kämpfer verwandeln: Bildbetrachtung wurde zur Aggressionsentladung freigegeben. Die Ausstellung, die am 11. November 1935 eröffnet wurde, war als Gegenüberstellung von angeblich »undeutscher Kunst« mit »rassisch und national vorbildlichen« Arbeiten konzipiert. Über den modernen Werken im Erdgeschoß des Hauses der Kunst bildete im Obergeschoß ein Hitlerbildnis Rütters aus der Reichskanzlei den Mittelpunkt einer Schau von Kunstdrucken, die die Galerie Utermann besorgt hatte. Gezeigt wurden Reproduktionen nach Werken von Riemenschneider, C. D. Friedrich, Leibl, Thoma, Kobell und anderen Malern des 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Begleitet wurde die Ausstellung, die ursprünglich nur 14 Tage gezeigt werden sollte, dann aber auf die doppelte Zeit verlängert wurde, von einer intensiven Öffentlichkeitsarbeit. Die Presse berichtete laufend und wiederholte einstimmig die Propagandainhalte. Vom Propagandaleiter Tillmann erging ein Aufruf zum Ausstellungsbesuch an die NSDAP-Ortsgruppen Dortmund und die Gliederungen der Partei. In der Ausstellung wurden Führungen angeboten. In vier Wochen sollen 21668 Personen die Ausstellung besucht haben. Direkte Resonanzen aus dem Publikum sind nicht bekannt. Es muß jedoch Kritik an der Ausstellung gegeben haben, da sich Marquart bei der Verlängerung genötigt sah zu »Einwürfen und Fragen« noch einmal Stellung zu nehmen. Auf der anderen Seite scheint die hohe Besucherzahl – soweit die Zahl verlässlich ist – darauf hinzudeuten, daß ein wahrer Kern in der Äußerung steckt, » ... daß diese Veranstaltung einem wirklichen Bedürfnis aller Volksgenossen entsprochen hat.«⁵⁹

So war es wirklich!



Bei der »Sonderschau »Entartete Kunst« ließ sich die Dortmunder Presse erstmals ohne einen Widerspruch in den Dienst der Propaganda stellen. Auffällig an den Artikeln ist, daß überhaupt nicht mehr der Versuch unternommen wurde, einzelne Werke zu beschreiben. Umgekehrt wurde ein feststehender Satz von Diffamierungen beliebig und etikettenhaft an einige wenige Kunstwerke angeheftet. Die Pressekampagne rankte sich um lediglich drei Namen: Otto Dix, George Grosz und Kurt Schwitters. Dabei wurden die Arbeiten von Dix und Grosz mitunter verwechselt: ein eindeutiges Zeichen, daß es nicht auf das Kunstwerk ankam. Die in der Ausstellung reich vertretenen expressionistischen Künstler dagegen wurden kaum erwähnt. Die propagandistischen Formeln enthielten folgende Verurteilungen, die alle unter den Generalnennen des »Kulturbolschewismus« fielen: »Volksverhetzung«, vor allem im Sinne der Wehrkraftzersetzung, »Gotteslästerung«, Pornographie: »Darstellung der deutschen Mutter als Hure«, »sexuelle Perversität« und



Gruppe IV: Russische Nachzügler am Lagerfeuer.

»Geisteskrankheit«. Diesen Unterstellungen entsprechend war die Ausstellung Jugendlichen unter 18 Jahren nicht zugänglich. Sämtliche Diffamierungen liefen auf eine Konsequenz hinaus: den »tödlichen Haß«. So schrieb die Dortmunder Zeitung: »Nach des Führers Willen muß jeder Deutsche diese Schau gesehen haben zur Festigung seines Glaubens, zur Schärfung unseres Blickes für das, was unserer nationalsozialistischen Weltanschauung nicht entspricht. Liebe zu unserer Zeit kann uns nur tödlichen Haß eingeben gegen die Entartung solchen volksfremden Empfindens.«⁶⁰ Die Hetzparolen, die Übereinstimmungen mit der antisemitischen Propaganda aufweisen, gingen ebenso wie die 35 Bilder der Ausstellung in Wolfgang Willrichs und Walter Hansens Konzeption der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« ein.⁶¹ In Dortmund lag das Schwergewicht der Diffamierungen auf der Pathologisierung der Künstler, vor allem Kurt Schwitters, als »Verrückte« und der Abwehr menschlichen Leids als Kriegsfolge. Im Zentrum der Aufmerksamkeit standen Otto Dix' kritische Arbeiten: seine »Kriegskrüppel« und der »Streichholzhändler«. Die Abwehr der Erinnerung an die Schrecken des Ersten Weltkriegs bildete die psychologische Brücke zu der Ausstellung, die direkt auf die »Sonderschau »Entartete Kunst« folgte.

Die »Frontbilderausstellung Vorn« war ebenfalls eine Wanderausstellung, die seit Mitte 1933 durch das Reich reiste. Sie zeigte 288 Skizzen und Gemälde des Görlitzer Malers Otto Engelhardt-Kyffhäuser, der als Oberjäger und Kriegsmaler bei der kämpfenden Truppe am Ersten Weltkrieg teilgenommen hatte. Die Tournee begann in Görlitz und führte u. a. über Naumburg,

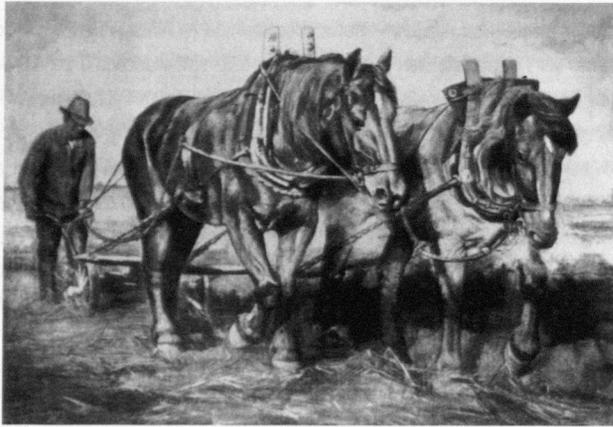
Berlin, Bochum und Mülheim-Ruhr. Nach Dortmund wurde sie bewußt als Gegenbild zur bekämpften Moderne geholt. So schrieb die Westfälische Landeszeitung zur Eröffnung im Februar 1936: »Ihr Erscheinen in Dortmund hat aber eine besondere Bedeutung, denn an der Stelle, an der sie gezeigt wird, hingen vor noch nicht langer Zeit jene Bilder aus dem Bereich der entarteten Kunst, die das Fronterlebnis durch die Brille der Gehässigkeit und Niedertracht sahen und das schicksalsmäßige Wagnis deutscher Männer während vier blutiger Jahre, ihren Opfertod im Dienste einer höheren Idee mit den übelsten malerischen Mitteln verunglimpften.«⁶² Die Bilder Engelhardt-Kyffhäusers zeigen durch Rauch und Wolken stimmungsvoll überhöhte Kampfszenen, in denen Soldaten vorwärts stürmen oder vom Feld zurückkehren, Ruhelager und einzelne Porträts. Das Spektrum der Arbeiten reichte von harmloser Idylle bis zu sakraler Verklärung des Kriegs in einem Triptychon. Das Bezeichnendste an diesen Bildern ist, was sie nicht zeigen: die Greuel, die Qual, die Schmerzen, die körperlichen und seelischen Wunden, die zeretzten Körper – alles das, was Otto Dix vor Augen geführt hatte und was bekämpft, vergessen und verdrängt werden sollte. An die Stelle von Bildern des Leids und des Protestes dagegen setzte die Ausstellungspolitik das Bild vom letztlich unverwundbaren Helden. Nachdem im März 1935 die allgemeine Wehrpflicht wieder eingeführt worden war, wurden die Ausstellungen in Dortmund propagandistisch zur Belebung des Wehrwillens der Jugend eingesetzt. Im Vorwort des Ausstellungsführers heißt es: »Die Ausstellung ist gewidmet dem ehrenden Gedenken der alten Armee und der geistigen Ertüchtigung der Jugend im Sinne soldatisch-heroischer Lebensauffassung.«⁶³ In ihren Eröffnungsreden stellten Oberbürgermeister Banike und der Kreisleiter der NS-Kriegsopferversorgung, Olmes, die Arbeiten Engelhardt-Kyffhäusers als authentische Abbilder der Realität dar. Olmes betonte ihre angebliche Wirklichkeitsnähe und Lebensechtheit. Zur propagandistischen Ausschachtung wurde jedes Kunstwerk – das ideologisch passende ebenso wie die bekämpfte Moderne – auf den Charakter eines Abziehbildes reduziert. Gegenüber den vorangehenden Veranstaltungen wurde die Organisation der Besuche bei der »Frontbilderausstellung Vorn« noch intensiver betrieben. In einem Schreiben an sämtliche Stadtämter ließ der Oberbürgermeister wissen: »Ich lege besonderen Wert darauf, daß diese Ausstellung von allen bei der Stadt Dortmund tätigen Arbeitern, Angestellten und Beamten besucht wird.« In einer Liste waren nicht nur die öffentlichen Ämter, sondern auch die Berufsverbände und Parteiorganisationen, von der SA-Standarte bis zum »Bund deutscher Mädel« erfaßt, die in Gruppen zur Besichtigung antreten sollten. Es wurden 20.865 Besucher verzeichnet.⁶⁴



Inszenierung in der Kriegsausstellung im Friedenbaum-saal, 1917. Aus: Katalog Kriegsausstellung 1917. (Stadtarchiv Dortmund)

Dr. Ley, Leiter der Deutschen Arbeitsfront, betritt die Ausstellung »Gesundheit und Arbeit im Bergbau«, 1938. Aus: Tremonia, 21. Januar 1938. (Stadtarchiv Dortmund)

Franz Gerwin: »Feldarbeit in der Morgenfrühe«. Aus: Katalog: Große Westfälische Kunstausstellung Dortmund 1938. (Stadtarchiv Dortmund)



Die »Frontbilderausstellung Vorn« knüpfte an frühere Erfahrungen mit Kriegsausstellungen in Dortmund während des Ersten Weltkriegs an. 1915 zeigte das Städtische Kunst- und Gewerbemuseum drei Monate lang eine »Kulturhistorische Ausstellung Kriegsausrüstung«, bei der Waffen und Kriegsgeschütz von der Steinzeit bis zur Gegenwart präsentiert wurden. Ergänzend dazu führte das Kupferstichkabinett Graphiken zum Thema Krieg vor.⁶⁵ Im Sommer 1917 wurde dann eine große »Kriegsausstellung« im Fredenbaum veranstaltet. Ihren Hauptteil bildete eine Kriegsbeutewanderausstellung, die das Rote Kreuz in Zusammenarbeit mit dem Königlichen Kriegsministerium zusammengestellt hatte. Neben den erbeuteten Waffen und Geräten stellten eine Reihe von Figurengruppen die Attraktion der Ausstellung dar: Inszenierungen, die »Lebensnähe« suggerierten und teilnehmendes Erleben beim Betrachter fördern sollten. In einem zweiten Teil, der vom Dortmunder »Kriegsliebdesdienst« organisiert wurde, war die Kriegsarbeit der Stadt Dortmund zu besichtigen: Kriegsfriedhöfe, die geplante Kriegsehrenplatzanlage »Kohle und Schwert« sowie »Plastische Arbeiten und Kriegsbilder« von Dortmunder Künstlern. Es handelte sich dabei um Plastiken von Bagdons, Horstmar und Andensell und um Kriegsbilder und Lithographien, die die Kunsthandlungen May und Utermann zur Verfügung gestellt hatten.⁶⁶ Die Reihe der Dortmunder Kriegs- und Kriegsbilderausstellungen wurde mit Beginn des Zweiten Weltkriegs vom Museum für Kunst und Kulturgeschichte fortgesetzt. Am 1. September 1939 begann der deutsche Angriff auf Polen. Im Oktober und November zeigte das Museum Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg von Fritz Rhein aus Berlin. Anfang des Jahres 1940 präsentierte schließlich das Haus der Kunst unter dem Titel »Maler sehen den Krieg« Arbeiten von Theodor Rocholl, Josef Arens und dem Kriegsmaler Wilhelm Sauter.⁶⁷ Die Ausstellungspolitik der Jahre 1936–39 wirkte im doppelten Sinne als psychologische Kriegsvorbereitung: durch die Gewöhnung an militärische Erscheinungsformen und durch Verharmlosung und Idyllisierung der Realität. Verdrängung der realen Gefahren, Steigerung der Leistungsbereitschaft und Akzeptanz gegenüber autoritären Entscheidungen – als »Schicksal« uminterpretiert – wurden hier gefördert. So wurden die Aktivitäten im Haus der Kunst mit dem Kriegsbeginn nicht eingeschränkt, sondern vielmehr noch verstärkt. Wie der stellvertretende Gauleiter Vetter zur Eröffnung der »Großen Westfälischen Kunstausstellung« 1941 ausführte, war es das Ziel der NS-Kunstpolitik, aus den angeblichen Fehlern des Ersten Weltkriegs zu lernen und die Kriegsbereitschaft mit Hilfe der Kunst psychologisch zu stützen: »Der furchtbare Niedergang, den das deutsche Volk in den vier Jahren des Weltkriegs habe erleben müssen, sei nur denkbar, weil es damals an den Kräften gefehlt habe, die der deutschen See-

SS-Obersturmbannführer Witt, Holzschnitt von Erich Palmowski. Aus: Katalog: Große Westfälische Kunstausstellung Dortmund 1942. (Stadtarchiv Dortmund)



resplan erfüllen zu können, brauchen wir eine Leistungssteigerung, d. h. die Erhaltung des schaffenden Menschen auf weite Sicht. Es ist ein Unding, daß bei einem Durchschnittsalter von 67 Jahren 17 bis 18 Jahre der Ausbildung dienen, der Bergmann 20 bis 25 Jahre, also nur in der Zeit seiner höchsten Leistungsfähigkeit, schafft und die restlichen 20 und mehr Jahre dem Volk zur Last fällt.«⁶⁹ Im gleichen Haus wurde mit Kunstausstellungen von dieser Realität abgelenkt. Die Ausstellung »Hermann Kästelhöhn« zeigte wenig später Bilder aus dem Bergbau. Die Propaganda dazu verkitschte die Arbeit unter Tage zur Selbstverwirklichung im Heimatboden fernab von Rüstungsindustrie und

Vierjahresplan, außerhalb der Zeit, damals wie heute: »Hier lebte der Mensch wahrhaft in Einheit mit der Natur, die kleinste Krume Kohle und Erde war lebendig für ihn und barg unendliche Schätze.«⁷⁰ Solche Idyllik fand sich verstärkt in den Ausstellungen zum Thema »Heimat«. Mit geradezu autoritärem Gestus war hier die Welt in Ordnung. Die beschworene Labsal für die deutsche Seele sollte in Dortmund in der Wanderausstellung »Der deutsche Wald« 1937 und in der Lichtbilderausstellung »Heimatfotografien« 1938 gefunden werden.

Die gleichen Tendenzen waren bei den alljährlichen »Großen Westfälischen Kunstausstellungen« zu finden. 1937 wechselte die künstlerische Leitung im Haus der Kunst von Paulhermann Schoedder zu Franz Gerwin. Unter dessen Leitung wurden die Auswahlkriterien der Jury nochmals im Sinne der Partei verschärft. In der Landschaftsmalerei wurden Werke ausgewählt, die eine heile Welt wie für die Ewigkeit eingefroren präsentierten. Außerdem bevorzugte die Jury Arbeiten, die die landwirtschaftliche Produktion auf dem Stand der Technik des 19. Jahrhunderts zeigte. Eine beruhigende Zeitlosigkeit, die suggerierte, daß alles immer so bleiben würde, wie es war, bestimmte gleichermaßen die Industriedarstellungen, mit denen der künstlerische Ausstellungsleiter selbst seit 1937 vertreten war. Die Industrielandschaften Franz

Gerwins, auf denen kein Mensch und kein Arbeitsprozeß zu erkennen sind, sondern nur monumentale Bauten und Rauch, wurden über die Grenzen Westfalens bekannt. Seit 1937 zeigten die »Großen Westfälischen Kunstausstellungen« auch die geforderte Parteikunst mit Porträts aktiver Nationalsozialisten und Soldatenbilder. Der Vorreiter dafür war Josef Arens gewesen, der bereits 1936 die Wende zum Kriegsmaler vollzog. 1937 war er mit drei Arbeiten zum Thema »Flack exerziert« vertreten. Daneben zeigte Hermann Bettermann das »Bildnis eines Hitlerjungen«, Curt Doehler eine Hitlerbüste und Büste Görings, Hans Richard Floitgraf ein Relief »Hitlerjugend«, Gottfried Lederer eine »Führerbüste« und Montenbruck das »Bildnis eines Hitlerjungen«. Dieser Themenkomplex gewann in den folgenden Jahren weiter an Gewicht.⁷¹ So zeigte beispielsweise der Abbildungsteil des Katalogs von 1942 zu einem Viertel Bilder zu Partei- und Kriegsthemen. Ein Teil der westfälischen Künstler war damit der Aufforderung von Gauleiter Alfred Meyer gefolgt, der unter Hinweis auf die Bedeutung der »inneren« Front zur Ausstellungseröffnung 1939 die Hoffnung geäußert hatte, die Kunst möge »... mehr und mehr auch die Kraft finden, das gewaltige Große unserer Zeit zu gestalten, jetzt im Kriege vor allem die heroische Leistung des deutschen Soldaten, die Kraft der nationalsozialistischen Bewegung und der von ihr geschaffenen Werke.«⁷²

Anmerkungen

¹ Brief des Reichskartells der bildenden Künste an Oberbürgermeister Schüler, 27. 9. 1933, Stadtarchiv Dortmund (im folgenden: StA Do) 113-29/1951-48, 80/81.

² Schindler, Edgar: Die Kunst im Volke, in: Süddeutsche Monatshefte, 33. Jg., Heft 3, Deutsche Kunst, Dezember 1935, S. 169.

³ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800 – 1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1984, S. 533 – 594. Als älteste und größte Kunsthandlung wird Utermann hier exemplarisch für den Dortmunder Kunsthandel genommen. Um die Jahrhundertwende entstanden weitere Geschäfte. 1895 gründete Heinrich Ruhfus die spätere Kunsthandlung E. Moritz May und um 1912 begann die Buch- und Kunsthandlung Lensing, kleinere Ausstellungen zu organisieren.

⁴ Führer durch die Sammlungen des Städtischen Kunst- und Gewerbemuseums zu Dortmund, bearbeitet von Albert Baum, Dortmund 1908, S. 11–17. Ausstellungskatalog, Kunst und Gewerbe. Das Dortmunder Museum 1892 – 1934, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 14. 10. – 27. 11. 1988, S. 9 – 14.

⁵ Dortmunder Zeitung vom 1. Mai 1904.

⁶ Hausbuch Utermann ohne Paginierung, 14. Seite. Friedrichs, Yvonne: Schwerpunkt Expressionisten. 125 Jahre Galerie W. Utermann, in: Weltkunst, Jg. 48, Heft 18, 1978, S. 1954/1955.

⁷ Zeitungsartikel ohne Datum und Herkunftsangabe, in: Hausbuch Utermann, 34. Seite.

⁸ Dortmunder General-Anzeiger vom 20. Februar 1904.

⁹ Möller, Robert: Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. IX, 1896, S. 220 – 222. Streicher, Gebhard: Unikat einer Kunstform. Zu Gebhard Fugels Panorama der Kreuzigung Christi in Altötting, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Bd. 35, 1982, S. 281 – 288.

¹⁰ Dortmunder Zeitung vom 1. Mai 1904. Appel, Heinrich: Die Düsseldorf-Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973. Börsch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760 – 1870, München 1988.

¹¹ 1. Grosse Westfälische Kunstausstellung der Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde, Dortmund, Reinoldshof 10. – 30. Januar 1926.

¹² Bauordnungsamt Dortmund. Grund- und Aufriß in der Hausakte Betenstraße 12 II.

¹³ Presseartikel zur Diskussion ohne Datum und Herkunftsangabe, in: Hausbuch Utermann, 23. – 30. Seite.

¹⁴ Freundliche Auskunft von Herrn Wilfried Utermann, Dortmund.

¹⁵ Zeitungsartikel ohne Datum und Herkunftsangabe von Wilhelm Utermann, in: Hausbuch Utermann, 34. Seite. Die Anklage, die 1933 gegen Betzler erhoben wurde, lautete: »Betzler hetzt gegen die NSDAP und den Führer. ...Betzler ist Anhänger der expressionistischen, internationalistischen, bolschewistischen artfremden Kunst.« Meyer, Hans: Emil Betzler. Ein Beitrag zum Expressionismus. Werkmonographie, Frankfurt a. M. 1968, S. 14. Rupp, Fritz: Emil Betzler, in: Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst, 5. Jg., Heft 44, Essen 1925, S. 800 – 803.

¹⁶ Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983. Bussmann, Georg (Hrsg.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt a. M. 1979. Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978. Wulf, Josef: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963. Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963.

¹⁷ Trocka-Hülken, Ingrid: Mit Volkskunst auf Hitlers Wunsch die »Aufgabe der Zeit« unterstützt. Das Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte von 1933 – 1945, in: Heimat Dortmund 1/92, 1922, S. 4 – 8. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda kündigte mit einem Schreiben vom 5. August 1937 dem Dortmunder Museum den Besuch von Adolf Ziegler an. Darin heißt es: »Ferner ersuche ich, alle gedruckten und geschriebenen Kataloge und Eingangs- bzw. Ankaufsbücher, soweit in ihnen Werke enthalten sind, durch deren Ankauf oder Verkauf der Bestand des Museums seit dem Jahr 1910 verändert wurde, namentlich aufzuführen und für den Herrn Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Professor Ziegler, bereitzuhalten.« StA Do 113 – 29/1951 – 12, 15.

¹⁸ Zuschlag, Christoph: Nationalsozialistische Ausstellungsstrategien. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung »Entartete Kunst« (1933 – 1941), Masch. Diss. Heidelberg 1991. Ders.: An »Educational Exhibition«. The Precursors of »Entartete Kunst« and its Individual Venues, in: Ausst. Kat., Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany, hrsg. von Stephanie Barron, Los Angeles County Museum of Art, 17. 2. – 12. 5. 1991, The Art Institute of Chicago, 22. 6. – 8. 9. 1991, New York 1991, S. 83 – 103. In der deutschen Ausgabe des Katalogs: »Es handelt sich um eine Schulungsausstellung«. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung »Entartete Kunst«, in: Ausst. Kat. »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Altes Museum Berlin 4. 3. – 31. 5. 1992, S. 83 – 106.

¹⁹ Allgemein zur Angstabwehr, Lähmung des kritische Bewußtseins und Störung in der Realitätswahrnehmung in der NS-Zeit: Schäfer, Hans Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933 – 1945, München, Wien 1981, S. 114 – 162.

²⁰ StA Do 113 – 29/1951 – 9, 45 und 48.

²¹ Liste der Stiftungen für das Haus der Kunst: StA Do 113 – 29/1951 – 9, 86.

²² StA Do 113 – 29/1951 – 12, 1, 3, 23.

²³ Bauordnungsamt Dortmund. Baubeschreibung zum Umbau des Hauses II, Kampfstraße 9, Hausakte II. Kampfstraße 9. Westfälische Landeszeitung Dortmund vom 9. 2. 1934, Tremonia vom 10. 2. 1934, Rheinisch-Westfälische Zeitung Essen, StA Do 113 – 29/1951 – 110, 7, 8, 18.

²⁴ Nationalzeitung Essen vom 14. 2. 1934, StA Do 113 – 29/1951 – 110, 11.

²⁵ Amtszeitung Dortmund-Lütgendortmund vom 7. 2. 1935, Westfälische Landeszeitung – Rote Erde – Dortmund vom 19. 3. 1935, StA Do 113 – 29/1951 – 110, 35, 39.

²⁶ Briefentwurf von Schüler an Josef Goebbels vom 2. 6. 1934, StA Do 113 – 29/1951 – 148, 159–160.

²⁷ Briefe des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda an den Dortmunder Oberbürgermeister vom 18. 6. und vom 23. 7. 1934, StA Do 113–29/1951–60, 59, 60.

²⁸ Programm des Festakts zur Eröffnung vom Haus der Kunst am 22. 6. 1934, StA Do 113–29/1951–12, 2. Dortmunder Zeitung vom 24. 6. 1934, StA Do, 113–29/1951–110, 28.

²⁹ StA Do 113–29/1951–12, 36–37.

³⁰ Papier der Stadt Dortmund zum »Umbau des Hauses II. Kampstraße 9 zu einem Ausstellungsgebäude«, StA Do 113-29/1951-9, 7.

³¹ Rechenschaftsbericht vom 14. März 1938, StA Do 113-29/1951-12, 36-37.

³² Ebd.

³³ Verzeichnis der Ausstellungen im Haus der Kunst, StA Do 113-29/1951-168, 15-16.

³⁴ Westfälische Landeszeitung – Rote Erde – Dortmund vom 10. 7. 1934, StA Do 113-29/1951-61, 36.

³⁵ Westfälische Landeszeitung – Rote Erde – Dortmund vom 23. 4. 1934; Tremonia vom 23. 4. 1934; Mittag, Düsseldorf vom 23./24. 4. 1934; Dortmunder Zeitung vom 23. 4. 1934; Amtszeitung Dortmund-Lütgendortmund vom 23./24. 4. 1934; Kölnische Zeitung vom 24. 4. 1934, StA Do 113-29/1951-110, 24, 26, 29, 30, 31, 32.

³⁶ Ausst. Kat. 1. Große Westfälische Kunstausstellung, a. a. O., Vorwort ohne Paginierung, 1. und 2. Seite.

³⁷ Zur »Großen Westfälischen Kunstausstellung von 1934 existiert kein Katalog, nur eine maschinenschriftliche Verkaufsliste, StA Do 113-29/1951-63, 1-4.

³⁸ Zur Geschichte des Bildes »Ecce homo« vgl.: Schulte, Birgit: ...eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt ... Die figürlichen Themen im Werk von Christian Rohlfis unter dem Eindruck des ersten Weltkriegs, in: Ausst. Kat., Christian Rohlfis, Gemälde, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 10. 12. 1989 – 11. 2. 1990, Kunstsammlungen Weimar, 8. 3. – 6. 5. 1990, Stuttgart 1989, S. 27-33.

³⁹ Zum »Expressionsmusstreit« 1933-1936 vgl. Merker, a. a. O., S. 131-137.

⁴⁰ Vogt, Paul: Christian Rohlfis. 1849-1938. Aquarelle, Wasser-temperablätter, Zeichnungen, Recklinghausen 1988. Ausst. Kat., Christian Rohlfis, Gemälde – Aquarelle, Kunsthalle zu Kiel, 9. 9. – 28. 10. 1979, Kiel 1979. Köcke, Ulrike: Christian Rohlfis. Oeuvre-Katalog der Gemälde, hrsg. von Paul Vogt, Recklinghausen 1978.

⁴¹ Protokolle zu den Stadien der Ausstellungskonzeption und -vorbereitung, StA Do 113-29/1951-145, 1, 2, 8, 9, 10, 20, 33-36, 111. Zeitungsartikel zur Ausstellung, StA Do 113-29/1951-59, 1, 8, 29, 60.

⁴² Nationalzeitung Essen, 28. 9. 1935, StA Do 113-29/1951-76, 8.

⁴³ Ausstellungskatalog, Große Westfälische Kunstausstellung 1935 im Haus der Kunst Dortmund, 4. 10. – 3. 11. 1935, S. 3. Hitler, Adolf: Mein Kampf, München 1927, S. 282-284 und S. 316-325. Ders.: Die deutsche Kunst als stolze Verteidigung des deutschen Volkes, Rede gehalten auf der Kulturtagung des Parteitag 1933, München 1934, S. 12/13. Beckes, Klaus: Adolf Hitlers Einfluß auf die Kulturpolitik des Dritten Reichs. Dargestellt am Beispiel der bildenden Künste, Diss. Heidelberg 1984.

⁴⁴ Rezensionen von Bleckmann, Nationalzeitung Essen vom 5. 10., 10. 10. und 19. 10. 1935, StA Do 113-29/1951-76, 4, 5 und 113-29/1951-113, 62. Weitere Artikel im gleichen Tenor: Dortmunder Zeitung vom 5. 10. 1935, Rheinisch-Westfälische Zeitung Essen vom 6. 10. 1935, Mittag Düsseldorf vom 6. 10. 1935, Westfälischer Kurier vom 12./13. 10. 1935, StA Do 113-29/1951-76, 17, 25, 28, 37.

⁴⁵ Nationalzeitung Essen vom 12. 10. 1935, StA Do 113-29/1951-76, 10.

⁴⁶ Brief von Oberbürgermeister Banike an das Dresdener Stadtmuseum vom 12. 9. 1935, StA Do 113-29/1951-116, 3.

⁴⁷ Zuschlag, Christoph: Ausst. Kat. a. a. O., S. 151-163. Ausst. Kat., Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, Staatsgalerie moderner Kunst München, 29. 11. 1987 – 31. 1. 1988, München 1987. Hille, Karoline: Chagall auf dem Handwagen. Die Vorläufer der Ausstellung »Entartete Kunst«, in: Ausst. Kat., Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, 1. 4. – 17. 5. 1987, Berlin 1987, S. 159-168 Hüneke, Andreas: Zum Ablauf der faschistischen Aktion »Entartete Kunst«. Feststellung einiger Fakten, in: Museum und Gegenwart. Zum Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Museum in der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts in Deutschland, Halle 1986, S. 33-38. Koch, Michael: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung »Regierungskunst 1919-1933«, in: Ausst. Kat., Kunst in Karlsruhe 1900-1950, Karlsruhe 1981, S. 102-128.

⁴⁸ Roh, Franz: »Entartete Kunst«. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 149-151. Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, neu hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin 1987, S. 53/54 und S. 94. Rave überlieferte die Dresdner Ausstellung fälschlicherweise unter dem Titel »Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst«. Vgl. dazu Zuschlag, Christoph: Ausstellungsstrategien, S. 151.

⁴⁹ Mattenkott, Gerd: Entartung. Max Nordaus Theorie kultureller Degeneration, in: Ausst. Kat., Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 11. 9. – 15. 11. 1987, Düsseldorf 1987, S. 25-31. Fischer, Jens Malte: »Entartete Kunst«. Zur Geschichte eines Begriffs, in: Merkur, 38. Jg., Heft 3, 1984, S. 346-352. Struwe, Marcel: Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktion eines Begriffs, in: Warnke, Martin (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973, S. 121-140.

⁵⁰ Bussmann sprach von einer »Abwehr des Unbegriffenen« der Moderne gegenüber, vornehmlich des Moments der Freiheit. Bussmann, Georg: »Entartete Kunst« – Blick auf einen nützlichen Mythos, in: Ausst. Kat., Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, hrsg. von Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Staatsgalerie Stuttgart 8. 2. – 27. 4. 1986, München 1986, S. 112.

⁵¹ Schreiben des Städtischen Verkehrs- und Wirtschaftsamt vom 25. 10. 1935, StA Do 113-29/1951-116, 11.

⁵² Zuschlag, Christoph, a. a. O., S. 163-189.

⁵³ Als Rundschreiben an die NSDAP-Kreisleitung: StA Do 113-29/1951-116, 33; als Presseaufwurf in der Nationalzeitung Essen vom 8. 11. 1935, StA Do 113-29/1951-115, 2.

⁵⁴ Von den Werken, die von Dresden nach Dortmund geschickt wurden, existieren zwei Listen, die geringfügige Differenzen aufweisen: »Inhalt der Dresdner Sammlung »Entartete Kunst«, StA Do 113-29/1951-126, 1-8, »Verzeichnis der Eingänge »Entartete Kunst«, StA Do 113-29/1951-126, 74-78. Lüttichau, Mario-Andreas von: Rekonstruktion der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 19. Juli – 30. November 1937, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«, München 1987, S. 120-181. Ausst. Kat., »Degenerate Art«, a. a. O.

⁵⁵ Bussmann, Georg, a. a. O. S. 110

⁵⁶ Geleitwort zu Ausstellung, in: Faltblatt zur »Sonderschau »Entartete Kunst«, StA Do 113-29/1951-126, 16.

⁵⁷ Dortmunder Zeitung vom 12. 11. 1935, StA Do 113-29/1951-115, 9.

⁵⁸ Angabe der Besucherzahl im »Verzeichnis der Ausstellungen im Haus der Kunst«, StA Do 113-29/1951-168, 15. Westfälische Landeszeitung – Rote Erde – Dortmund vom 26. 11. 1935; Nationalzeitung Essen vom 27. 11. 1935; Dortmunder Zeitung vom 11. 12. 1935; Tremonia vom 11. 12. 1935, StA Do 113-29/1951-115, 42, 44, 55, 57.

⁵⁹ Zitat: Dortmunder Zeitung vom 12. 11. 1935; vgl. ferner: Westfälische Landeszeitung 9. 11. 1935; Tremonia vom 12. 11. 1935; Nationalzeitung Essen vom 12. 11. 1935; Westfälische Landeszeitung vom 12. 11. 1935; Westfälischer Kurier vom 12. 11. 1935; Westfälische Landeszeitung vom 16. 11. 1935; Tremonia vom 22. 11. 1935; Westfälische Landeszeitung vom 22. 11. 1935; Nationalzeitung Essen vom 22. 11. 1935; Dortmunder Zeitung vom 11. 12. 1935; Tremonia vom 11. 12. 1935, StA Do 113-29/1951-115, 9, 11, 12, 14, 30, 36, 37, 41, 55, 57.

⁶⁰ Im Münchner »Ausstellungsführer« sind neun Rubriken von Gründen für die Verfemung genannt: formale Degeneration, Verletzung religiöser Gefühle, Aufruf zum Klassenkampf, Darstellung des Kriegsereignisses, Darstellung des moralischen Verfalls, Menschenbild ohne arisches Rassenideal, Verwandtschaft mit der Bilderei Geisteskranker, jüdische Künstler, »vollendeter Wahnsinn«. Lüttichau, Mario-Andreas von: a. a. O., S. 101.

⁶¹ Westfälische Landeszeitung vom 21. 2. 1936, StA Do 113-29/1951-13, 9.

⁶² Ausstellungsführer zur »Frontbilderausstellung Vorn« Haus der Kunst Dortmund, 20. 2. – 25. 3. 1936, StA Do 113-29/1951-46, 45.

⁶³ Schreiben von Oberbürgermeister Banike »An sämtliche Stadtdämter«, StA Do 113-29/1951-46, 26; Liste der Partei- und Berufsorganisationen, StA Do 113-29/1951-46, 29-30.

⁶⁴ Führer durch die Kulturhistorische Ausstellung »Kriegsausrüstung« im Städtischen Kunst- und Gewerbe-Museum zu Dortmund vom 13. März bis Anfang Juni 1915, bearbeitet von Albert Baum, Museumsdirektor, Dortmund 1915.

⁶⁵ Führer durch die Kriegsausstellung Dortmund 1917 im Freudenbaum, August-Oktober, bearbeitet und herausgegeben von Hans Strobel, Stadtbauamt, Ausstellungsleiter, Dortmund 1917, S. 88-91. Zur Tournee der Kriegsbeuteausstellung des Roten Kreuzes vgl.: Hoffmann, Detlef: Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums Frankfurt, in: Ein Krieg wird ausgestellt. Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums (1914-1918), Themen einer Ausstellung, Frankfurt 1976, S. 63-74.

⁶⁶ Veranstaltungen des Museums für Kunst und Kulturgeschichte, StA Do 113-29/1951-168, 21. Ausst. Kat., Gemälde-Ausstellung. Maler sehen den Krieg. Th. Rocholl, der Maler an sechs Fronten, W. Sauter, J. Arens, Haus der Kunst Dortmund, Am Königswall, 24. Februar – 25. März 1940, StA Do 113-29/1951-4, 156-160.

⁶⁷ Westfälischer Beobachter Gelsenkirchen vom 3. 11. 1941, StA Do 113-29/1951-64, 19.

⁶⁸ Dortmunder Zeitung vom 2. 3. 1938, StA Do 113-29/1951-87, 42. Führer durch die Ausstellung Arbeit und Gesundheit im Bergbau in Dortmund, Haus der Kunst, Königswall vom 20. Januar bis 20. Februar 1938, StA Do 113-29/1951-87, 20. Die Ausstellung wurde verlängert bis zum 6. 3. 1938.

⁶⁹ Westfälische Landeszeitung vom 1. 5. 1938, StA Do 113-29/1951-102, 48. Ausst. Kat., Sonder-Ausstellung Hermann Kästelhöhn, Haus der Kunst Dortmund, 3. – 24. April 1938, StA Do 113-29/1951-101, 20.

⁷⁰ Ausst. Kat., Grosse Westfälische Kunstausstellung Dortmund 1937, im Haus der Kunst am Königswall vom 6. – 31. Oktober 1937, Malerei. Graphik. Plastik. Ausst. Kat., Große Westfälische Kunstausstellung 1938, im Haus der Kunst zu Dortmund, 8. Oktober bis 17. November 1938. Zur Partei- und Kriegsikonographie vgl.: Hinz, Bertold: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974.

⁷¹ Westfälischer Kurier vom 4. 12. 1939, StA Do 113-29/1951-109, 32.

Die Autorin dankt: Wilfried Utermann, Dortmund; Dr. Christoph Zuschlag, Heidelberg.