



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sonja Hnilica
(Dortmund)

Das Dortmunder Museum am Ostwall von Leonie Reygers

Umbau einer Kriegsruiene zum Ort für Gegenwartskunst

In der europäischen Museumslandschaft der Nachkriegszeit war das Museum am Ostwall in Dortmund eine feste Größe. Gründungsdirektorin Leonie Reygers holte die weite Welt in die vom Bombenkrieg verwüstete Industriestadt. Sie übernahm 1947 ein ruinöses Haus, das bereits Resultat eines Umbaus war: das 1872–75 errichtete Königliche Oberbergamt war 1911 zum Museum für Kunst und Gewerbe umgebaut worden.

Reygers entwickelte die Kriegsruiene als Direktorin und gestaltende Bauherrin zu einem Museum der Gegenwartskunst weiter und strebte danach, in der Kombination von Alt und Neu eine „harmonische Atmosphäre“ entstehen zu lassen. Unter ihrer Regie wurden die verschiedenen historischen Schichten zu einer neuen Einheit verschmolzen. Das aus heutiger Perspektive eher unscheinbar wirkende Haus ist eines der ganz wenigen Zeugnisse eines Museumsbaus der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland und zudem ein exemplarisches Beispiel für die architektonische Strategie des Einfügens im Umgang mit Kriegsruienen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42462
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 139-155



„Eins der schönsten westdeutschen Museen“ entstehe derzeit in Dortmund, befand ein Rezensent im Jahr 1953.¹ Die legendäre Gründungsdirektorin Leonie Reygers (1905-1985) sollte das Museum am Ostwall unter der tatkräftigen Mithilfe von Dortmunder Bürgern in den folgenden Jahren zu einem international beachteten Haus für Gegenwartskunst machen. Aufmerksamkeit erregte dabei nicht nur die Kunst selbst, sondern auch das kleine und bescheidene Haus, das diese Kunst beherbergte.² (Abb. 1, 2)

Es war das erste neue Museum für Gegenwartskunst, das nach dem Krieg seine Pforten öffnete: Seit Januar 1949 wurden Ausstellungen in der provisorisch hergerichteten Ruine gezeigt, der fertiggestellte Bau eröffnete im Dezember 1956.³ Der Grad der Einflussnahme der Museumsleiterin auf die Gestaltung des Baus ist außergewöhnlich. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, schuf sie ohne einen berufenen Architekten als Gegenüber in Kooperation mit dem städtischen Hochbauamt unter schwierigsten Bedingungen Raum

für ihre innovativen Museumskonzepte. Die Leistungen der „Trümmerfrau“⁴ Leonie Reygers wurden von Zeitgenossen vielfach gewürdigt. Gisela Framke hat 2003 erstmals deren Nachlass ausgewertet und die Aufbauleistung von Reygers umrissen.⁵

Um die Bedeutung des Dortmunder Baus zu ermessen, muss man sich vergegenwärtigen, dass die absolute Zahl der Museumsneubauten in den 1950er Jahren äußerst gering war und kaum ein Dutzend erreichte.⁶ Innerhalb des Architekturschaffens fristete der Museumsbau in den Nachkriegsjahren ein Schattendasein. In der jungen Bundesrepublik errichtete man vielmehr zunächst Schulen und Theater, denen man eine wichtige Rolle bei der Entnazifizierung beimaß. Mitte der 1970er Jahre begann der Museumsbau in Deutschland regelrecht zu boomen, und mit dem Einzug der Postmoderne in den Museumsbau änderten sich die Ansprüche grundlegend.⁷

2005 beschloss man, das Museum zu vergrößern und in den neu ausgebauten Turm des „Dortmunder U“ zu verlegen. Ein Nachnutzer für den Altbau schien bald gefunden: die jüdische Kultusgemeinde erwog, das Haus zur Synagoge mit einem Gemeindezentrum umzubauen. Doch als das Museum 2010 auszog, wurde das Scheitern dieser Pläne bekannt. Ein von Wolfgang Sonne und Klaus Fehleemann lancierter Vorschlag, am Ostwall ein Architekturarchiv anzusiedeln, fand zunächst keine Mehrheiten. Man sah keine andere Möglichkeit, als das leerstehende alte Haus auf Abriss zu verkaufen – woraufhin sich Widerstand regte. Eine im Sommer 2013 initiierte Online-Petition mobilisierte in kürzester Zeit 8500 Unterstützer, woraus eine Bürgerinitiative entstand.⁸ Die überregionale Presse interessierte sich mit einem Mal für den Fall, und auch der Dortmunder Oberbürgermeister begann sich zu engagieren. Ende 2014 entschied der Rat der Stadt, das Haus zu erhalten und dort das Baukunstarchiv NRW einzurichten.⁹

Bereits 1986 hatte Hannelore Schubert das Museum am Ostwall als ein zu wenig geschätztes „Denkmal der Bauge-sinnung unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und Zeugnis ei-

Abb. 1, 2. Das Alte Museum am Ostwall, Ansicht vom Wallring, Foto: Detlef Podehl, 2013, Technische Universität Dortmund (oben), Das Alte Museum am Ostwall, Ansicht von der Gartenseite, Foto: Detlef Podehl, 2013, Technische Universität Dortmund (unten).



Abb. 3. Museum für Kunst und Gewerbe im alten Oberbergamtsgebäude, um 1911, historische Postkarte. Nur die vergrößerten Fenster im zweiten Obergeschoss unterscheiden den Kullrichschen Umbau vom alten Oberbergamt.



ner ersten Bürgerinitiative für moderne Kunst“ bezeichnet.¹⁰ Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Hauses, die im Folgenden dargestellt werden, unterstrichen seine historische Bedeutung. Die öffentliche Wahrnehmung hat sich in der Folge binnen weniger Jahre völlig verändert: Das gerade noch als unbedeutend eingestufte Haus wurde zum „Juwel der Baukunst“ umgedeutet.¹¹ Ungeachtet dessen ist es bis heute nicht in die Denkmalliste aufgenommen worden.

Die Metamorphosen des Hauses am Ostwall

Das Alte Museum am Ostwall ist ein sehr gutes Beispiel für das kontinuierliche Fortschreiben eines Bauwerks: Der 1875 eröffnete Verwaltungsbau wurde schon nach wenigen Jahren aufgestockt und kurz darauf umgenutzt; zu diesem Zweck wurden neue Räume implantiert. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus teilweise zerstört, brannte aus und wurde ausgebeutet. Später wurden Teile erneuert, die obere Hälfte wurde abgetragen, der Grundriss erweitert und neu ummantelt. Mit der aktuell anstehenden Umnutzung sollen hingegen keine größeren baulichen Veränderungen einhergehen.

Unter den an der lebhaften Baugeschichte des Hauses beteiligten Akteuren, zu denen der Berliner Architekt Gustav Knoblauch und der Dortmunder Stadtbaumeister Friedrich Kullrich zählen, kommt dem Wirken Leonie Reygers die größte Bedeutung zu.

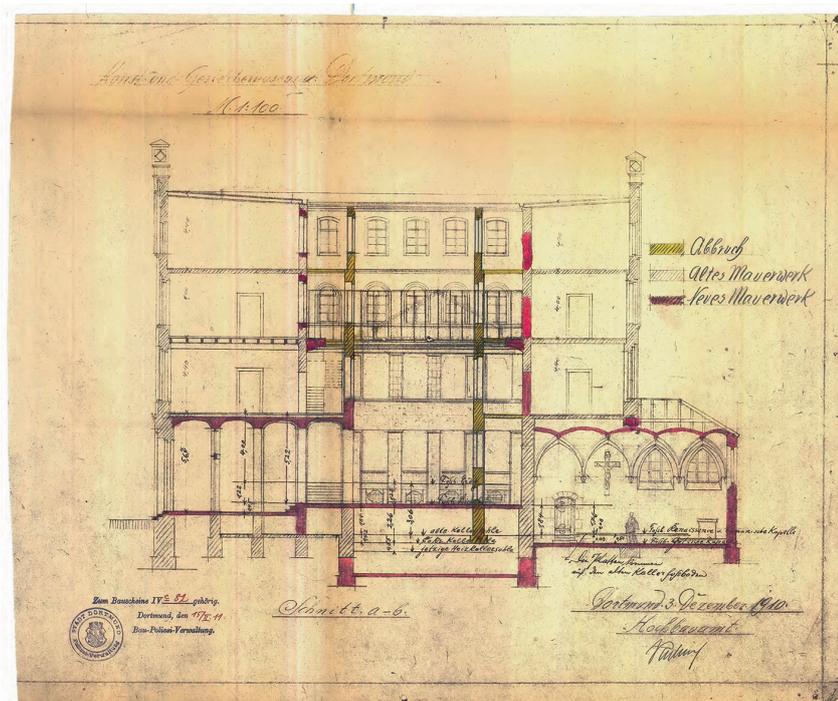
Die verschiedenen historischen Schichten des Bauwerks lassen sich ohne ergänzendes Aktenstudium heute nicht mehr entziffern, so sehr sind sie zu einer neuen Einheitlichkeit verschmolzen; wie überzeugend dies gelungen ist, zeigt auf zweifelhafte Weise eine im Museumspark aufgestellte Erläuterungstafel, auf der fälschlicherweise behauptet wird, der Bau sei „1947 anstelle des im Krieg zerstörten Museums errichtet“ worden.

Der erste Umbau: Vom Königlichen Landesoberbergamt zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum

Die Baugeschichte des Alten Museums am Ostwall führt zurück in die Zeit, als das Ruhrgebiet seinen großen Aufschwung erlebte, in die stürmische Entwicklung der Montanindustrie. Sie ist kompliziert und vor allem viel länger, als es zunächst den Anschein hat. Denn seine Mauern stammen bis heute in weiten Teilen von einem monumentalen Verwaltungsbau, dem Oberbergamt für die westfälischen Provinzen, der zwischen 1872 und 1875 nach Plänen des Berliner Architekten Gustav Knoblauch (1833-1916) errichtet wurde.¹² (Abb. 3) Von dieser zentralen Behörde wurde die Wirtschaftstätigkeit der aufstrebenden Industrieregion verwaltet, und ihr oblag Berghoheit, also die Gesetzgebungs- und Polizeigewalt im Bergbau.¹³

Der Solitärbau am neu angelegten Dortmunder Wallring besaß eine stattliche Frontbreite von 49,20 Metern.¹⁴ Die 13-achsige Fassade war mit Sicht-

Abb. 4. Friedrich Kullrich, Umbau des Landesoberbergamts zum städtischen Museum für Kunst und Gewerbe, Schnitt, Bauantrag 1911, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01. Abzubrechende Mauerteile sind gelb, neu errichtende rot angelegt.



ziegeln verblendet und strukturiert – ein typischer Bau der späten Schinkelschule. In der Mittelachse zierte ein Medaillon mit dem bergmännischen Symbol „Hammer und Schlegel“ das Attikageschoss. Der Grundriss hatte, bedingt durch den Verlauf der seitlich angrenzenden Straßen, von denen heute nur noch eine existiert, einen konischen Zuschnitt. Der dreigeschossige Verwaltungsbau, dem 1892 ein ausgebauter Attikageschoss hinzugefügt wurde, war rund um einen Innenhof organisiert.

Das stattliche Haus, das dem Oberbergamt schon bald wieder zu klein geworden war, ging 1907 in städtischen Besitz über. Bald kam man auf die Idee, hier das 1883 gegründete Städtische Kunst- und Gewerbemuseum einzuziehen zu lassen.¹⁵ Die *Dortmunder Zeitung* forderte 1909: „Darum wird der Stadt nichts anderes übrig bleiben, als dem Museum das alte Oberbergamtsgebäude zur Verfügung zu stellen [...]. Mit geringen Umbauten und ganz bescheidenen Ausstattungsmitteln ist dieser Bau herzurichten.“¹⁶ Die angeregten Umbauten wurden unter der Ägide des Stadtbaurats Friedrich Kullrich (1859-1934) in der Tat durchgeführt,¹⁷ und schon 1911 konnte das Museum nach einer kurzen Umbauphase sein neues Haus beziehen. (Abb. 4) Kullrichs Umbau ist vermutlich das erste Beispiel für die Umnutzung eines Industriedenkmal für kulturelle Zwecke

im Ruhrgebiet. Nach dem Niedergang der Montanindustrie sollte diese Idee zu einem Grundpfeiler für die Neudefinition einer ganzen Region werden.

Kullrich schilderte die „Metamorphose“ des Oberbergamts in seiner Eröffnungsrede: „Der Grundriß des alten Hauses hat sich [...] als sehr geeignet für das neue Bauprogramm erwiesen.“¹⁸ Das neue Museum sei keine freie Neuschöpfung, „hier galt es nur, in einem gegebenen Baukörper vorhandene Räume bescheiden auszubauen und den neuen Verwendungszwecken tunlichst anzupassen.“ Kullrich erklärte, dass er im Äußeren bewusst Zurückhaltung geübt habe: „Ohne wesentliche Änderungen oder Zutaten ließ sich schließlich auch das Äußere des Gebäudes mit seiner der Schinkelschen Schule entstammenden reizvollen Behandlung des Ziegelrohbaus und seinem vornehmen Terrakottenschmuck weiter verwerten und dadurch das alte Oberbergamt als denkmalwertes Gebäude pietätvoll im Stadtbilde erhalten. [Hervorhebung S. H.]“ Mit seinem Hinweis auf die Pietät zitierte Kullrich einen zentralen, von Georg Dehio 1905 formulierten denkmalpflegerischen Grundsatz.¹⁹

Während Kullrich das Äußere unberührt ließ, fügte er im Inneren einen zweigeschossigen Lichthof mit Galerie ein. Er vergrößerte dafür den ehemals offenen Innenhof des Oberberg-

amts, indem er diesem die Gänge zuschlug. Der Saal wurde zum neuen Herz des Hauses, dessen Raumeindruck maßgeblich von einer filigranen Lichtdecke geprägt ist. Dieser architektonische Kunstgriff verwandelte den Verwaltungsbau in ein repräsentatives Museumsgebäude, das auf den klassischen Typus des Kunstmuseums verweist. Kullrichs zweites Implantat ist indessen nicht erhalten: eine aus der rückwärtigen Fassade herausragende gotische Kapelle, die als „Stimmungsraum“ für die Präsentation kirchlicher Kunstwerke diente.

Der zweite Umbau: Gegenwartskunst in der Kriegsrüne

Mit dem Zweiten Weltkrieg begann ein neues Kapitel für das Haus, das seit den 1930er Jahren „Museum für Kunst und Kulturgeschichte“ hieß. Leonie Reygers führte es durch die Kriegsjahre, nachdem der frühere Direktor Rolf Fritz 1940 zum Kriegsdienst eingezogen worden war. Reygers stammte aus einer Bocholter Textilunternehmerfamilie und hatte in München, Greifswald und Kopenhagen Kunstgeschichte studiert, bevor sie 1931 über nordische Backsteingotik promovierte. Nach ausgedehnten Reisen volontierte sie an den staatlichen Museen zu Berlin, um 1937 als Museumsassistentin und Mittelalterspezialistin nach Dortmund zu kommen.²⁰

Fritz' Stellvertreterin erwarb sich in den Kriegsjahren große Verdienste, denn unter größtem persönlichem Einsatz organisierte sie die Auslagerung der Museumsbestände. Bald galt ihr Engagement auch der Sicherung des kirchlichen und privaten Dortmunder Kunstbesitzes, für den sie in Sparkassentresoren und umliegenden Schlössern und Klöstern schützende Quartiere fand.²¹ Das Museumsgebäude selbst wurde in drei Luftangriffen schwer getroffen und brannte schließlich völlig aus.

„O signore, werden wir eines Tages ein neues Museum bauen?“, schrieb Reygers im Mai 1944 ihrem Vorgesetzten an die Front.²² Ein neues Museum, das schien zunächst utopisch. Dortmund war zu Kriegsende ein riesiges Trümmerfeld: In der Innenstadt waren 90 Prozent der Gebäude zer-

stört oder schwerst beschädigt, 1945 wurden dort nur noch 2.200 Bewohner gezählt (statt 27.400 im Jahr 1939). Der außergewöhnlich kalte Winter 1946/47 sollte die chronisch unterernährte Bevölkerung hart treffen. Es gab weder Elektrizität noch Kanalisation, Telefonnetz oder öffentliche Verkehrsmittel. Die Straßen waren unter den Trümmerbergen unpassierbar, bis Ende 1950 räumte man über 3,5 Millionen Kubikmeter Schutt.²³

Alle Dortmunder Kulturinstitutionen waren heimatlos geworden. Die Museumsbestände waren eingelagert, zentrale Bestände der Landesbibliothek vernichtet, die städtischen Bühnen hatten im Frühjahr 1945 ihr gesamtes Personal entlassen, das Orchester war bereits seit 1943 ohne Instrumente. Im Stadtzentrum gab es keinen größeren Raum mit einer Bühne für Veranstaltungen mehr.²⁴ Doch ausgerechnet der Lichthof des Museums am Ostwall mit seinem filigranen Glasdach hatte das Bombardement relativ unbeschadet überstanden und war damit der einzige einigermaßen erhaltene öffentliche Saal der Innenstadt. Schon kurz nach Kriegsende richtete man ihn als Veranstaltungsraum provisorisch wieder her.

1947 erhielt Leonie Reygers den Auftrag, für das nach Schloss Cappenberg ausgelagerte Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Dortmund kleinere Ausstellungen zu veranstalten.²⁵ Dafür musste sie zunächst Räume notdürftig instandsetzen. Im August 1947 wurde ihr eine erste Baugenehmigung erteilt – allerdings unter der Voraussetzung, das Baumaterial und die Arbeitskräfte selbst zu beschaffen. „In dieser Lage appellierte Dr. Reygers an die Bürger der Stadt. Nun kam ihr die Arbeit während der Kriegsjahre zugute: man kannte sie, schätzte sie – und half“, würdigten Reygers' Nachfolger Eugen Thiemann und ihre Mitarbeiterin Annemarie Göers das bürgerschaftliche Engagement.²⁶ Die Dortmunder spendeten Baumaterial, Arbeitskraft, Werkzeuge und sogar die Verpflegung für die Arbeiter.²⁷ Ende 1948 konnten der Lichthof und eine Raumflucht kleiner Kabinette an der Nordseite des Erdgeschosses wiederhergestellt werden.

Abb. 5, 6. Neues Museum mit alter Fassade, Einladungskarte, Dezember 1950, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 482 (links), Der wiederhergestellte Lichthof: Zurückhaltend moderne Gestaltung mit einem Fries aus Schallschutzplatten und Leuchtstoffröhren, dazu der schwer versehrte Marmorboden. Ausstellung „Französische Plastik der Gegenwart“, 1959. Foto: Romain Urhausen, 1959, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (rechts).



Anfang 1949 fand mit Arbeiten des Dortmunder Künstlerbundes die erste Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Am 11. November 1949 wurde das „Haus am Ostwall“ eine selbständige Institution mit Reygers als Direktorin. Das Ausstellungshaus wurde zu einem der ersten Orte in Deutschland, an denen die von den Nationalsozialisten gebrandmarkte Gegenwartskunst wieder zu erleben war. Bereits während der Bauarbeiten präsentierte Reygers unter anderem Alexander Calder, Alexej von Jawlenski und Wassily Kandinski. Zu den als „entartet“ stigmatisierten Künstlern, denen Reygers Einzelausstellungen widmete, zählen unter anderem Eberhard Viegener, Bernhard Hoetger und Christian Rohlf. Aus Reygers' Freundschaft mit Daniel-Henry Kahnweiler erwachsen Ausstellungen zu Fernand Léger, Pablo Picasso und Juan Gris, um nur einige Beispiele herauszugreifen.²⁸ In einem Brief an den Dortmunder Kulturdezernenten Karl Hansmeyer betonte Reygers, dass einem Museum für zeitgenössische Kunst wichtige politische Aufgaben zufielen, da „die Jahre des tausendjährigen Reiches mit ihrer Verfemung der modernen Kunst, die als entartet betrachtet und ins Ausland verkauft wurde, im Urteil der Menschen einen bis heute nachwirkenden Schaden verursacht haben. Es ist also ganz klar, dass das Museum am Ostwall eine der Stellen ist, wo besonders aktiv und wirkungsvoll an der Überwindung der nationalsozialistischen Ideen gearbeitet werden kann.“²⁹

Dieser moralische Neuanfang spiegelte sich im Äußeren des Gebäudes zunächst noch nicht wider, denn bis Mitte der 1950er Jahre standen die Fassaden des alten Oberbergamts zum Ostwall hin aufrecht. Im Jahr 1954 schilderte ein Rezensent seine Eindrücke vom Außenbau folgendermaßen: „Wer vor der mürrischen Fassade des Museumshauses am Ostwall steht, die in ihren Obergeschossen noch die leeren Fensterhöhlen der Kriegeruine zeigt, vermutet hinter ihr kaum eine Heimstatt der Musen“.³⁰ (Abb. 5, 6)

Beim Anblick der mit bescheidensten Mitteln wiederhergestellten Räume im Inneren konnten sich Besucher indes an die eindringlichen Worte von Otto Bartning erinnert fühlen, der 1946 im Angesicht der zerstörten Frankfurter Altstadt einen moralischen Neubeginn gefordert hatte: Es haben „die Bomben gesprochen. [...] Sollen wir das eingestürzte Museum da unten wieder aufbauen, um sonntags, wie einst von Saal zu Saal durch feierliche Hallen zu schlurfen und schließlich mit müdgerecktem Hals und stumpfen Augen die Marmortreppe hinabzusteigen [...] und satt, das heißt leer, auf der Straße zu stehen zwischen all den Fassaden historischer Ratlosigkeit? Nein. Vielleicht können wir dort in den Trümmern des Museums einen Raum herstellen und darin in klugem Wechsel sechs Meisterwerke zeigen. Es würde ein Wallfahrtsort.“³¹

Während Reygers in den folgenden Jahren Schritt für Schritt ihr Museum auf- und ausbaute, veranstaltete sie kontinuierlich Ausstellungen auf laufender Baustelle und trieb den Aufbau einer eigenen Sammlung voran. 1952 konnten neue Räume im wiedererrichteten Erdgeschoss des stark zerstörten Südflügels eröffnet werden. Zudem machte eine Bibliothek Kunstliteratur und aktuelle Zeitungen jedermann zugänglich. Aufsehen erregte Reygers' avancierte Innenraumgestaltung, bei der sie Kunstwerke mit modernen Sitzmöbeln und Leuchten, farbigen Wänden, Vorhängen und Zimmerpflanzen kombinierte.³² Die Erinnerung an die „Ära Reygers“ am Ostwall ist bis heute durch die vielfach publizierten Fotografien eben dieser Räume geprägt, auf denen der Fotograf Albert Renger-Patzsch den Flair der 1950er Jahre beispielhaft eingefangen hat.³³ (Abb. 7)

Die Wiederherstellung des Gebäudes war zunächst stückweise erfolgt, ohne dass ein stimmiges Gesamtkonzept entwickelt worden wäre. Nominell war das städtische Hochbau-Entwurfsamt für die Planung des Museums zuständig, doch ging vom zuständigen Leiter, Oberbaurat Friedrich Wilhelm Boehme, keinerlei Initiative aus. Da-

bei suchte Reygers dringend einen kreativen Konterpart, um ihre neuartige Vision eines offenen Museums als demokratische, allen Menschen zugängliche Kultur- und Bildungsinstitution in Architektur zu übersetzen.

Reygers war überzeugt, dass „*Sehen etwas ist, was gelernt werden muss.*“³⁴ Schon in der Kindheit müsse das Auge geöffnet werden für die Kunst, ihre Sprache in Form und Farbe. Doch ihre Anregungen, einen Wettbewerb auszuschreiben oder Architekten einzuladen, wurden von städtischer Seite wiederholt abgelehnt.³⁵

So formulierte Reygers ihre Vorstellungen notgedrungen selbst in Text und Skizzen – keine leichte Aufgabe für eine im Zeichnen ungeübte Kunsthistorikerin. (Abb. 8) Sie schickte diese im Juni 1953 an Bürgermeister Ewald Görshop. In ihrem Brief ist das gesamte Bauprogramm bis hin zur Ziegelfarbe bereits umrissen.³⁶ An der stark zerstörten Rückseite des Gebäudes wollte Reygers einen Vortragssaal einbauen und diesen über eine Terrasse zu einem Skulpturenpark hin öffnen, der entlang der Straßen durch Pavillons räumlich gefasst werden sollte. Letztere bezeichnete sie programmatisch als „*lebendige Schaulen-*

Abb. 7. Leseraum im Museum am Ostwall, eingerichtet von Leonie Reygers 1952, Foto: Alfred Renger-Patzsch, 1952, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund.



ster“, die den Stadtbürgern jederzeit Einblick in das Museum gewähren sollten.

Unterstützer für ihr ambitioniertes Vorhaben fand Reygers in Architekten, die ihre Visionen in Entwurfszeichnungen übersetzten. Die Zeichnungen nutzte sie, um Druck auf das Hochbau-Entwurfsamt auszuüben. Es folgte ein jahrelanges zähes Ringen um Fassadengestaltungen und Grundrisse, Dachformen und Bodenbeläge, Ziegelverbände und Farben, Fensterformate und Sprossenteilungen; es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, die Details des Bauablaufs in den Jahren zwischen 1947 und 1956 im Einzelnen zu schildern. Die in den Akten dokumentierten Planungsstufen, Protokolle und Briefwechsel machen jedenfalls deutlich, dass die Museumsdirektorin in diesem konfliktreichen Prozess die gestaltende Kraft war.³⁷ Offensichtlich hatten die Architekten des Hochbauamts für die besonderen künstlerischen Fragen des Museumsbaus kein Verständnis und empfanden die fortwährenden Einlassungen der eigensinnigen Direktorin als Störung. Zeitgenossen kommentierten Reygers' Rolle so: „Mit zähem bisweilen listigem Einsatz ging es zunächst an die Wiederherstellung des Gebäudes, dessen Planung Leonie Reygers bis zur letzten Durchgestaltung der Fassade persönlich überwachte.“³⁸

Am 9. Dezember 1956 schließlich wurde das fertig gestellte Haus feierlich eröffnet. (Abb. 9) Das Ereignis wurde

international wahrgenommen, die *Tagesschau* berichtete mit einem Filmbeitrag.³⁹ Das neue Museum verfügte neben Lichthof, Kabinetten und Bibliothek zudem über einen Vortragssaal mit Terrasse, ein Graphik-Kabinett, einen großen Gartensaal mit Seitenlicht und vier Oberlichtsäle. Nur Reygers' Pläne für das Gartenfoyer blieben Papier. Immerhin wurde der Park verwirklicht, für dessen Entstehung zwei Stadtblöcke zusammengelegt und von Bebauung freigehalten wurden.

Balancieren zwischen Alt und Neu

1962 erläuterte Reygers in einem Artikel in der von der UNESCO herausgegebenen Zeitschrift *Museum Quarterly*, dass es ein Hauptproblem für sie gewesen war, Alt und Neu zu kombinieren. Zunächst hatte sie die Ruine gezwungenermaßen annehmen müssen, wie sie diese vorgefunden hatte, und rückblickend betonte sie die fast unüberwindbaren Schwierigkeiten, mit denen sie in den entbehrungsreichen Anfangsjahren konfrontiert gewesen war: „out of the material and spiritual ruins of the post-war period, from the rubble of a burnt-out building [...] arose a new edifice in the town's history – a Museum of Modern Art.“⁴⁰

In ganz Deutschland lagen die alten Museen in vielerlei Hinsicht in Trümmern. Die Häuser waren zerstört, zentrale Teile der Sammlungen moderner Kunst waren als „entartet“ gebrandmarkt worden, verkauft oder verschollen, viele Akteure hatten sich entweder

Abb. 8. Leonie Reygers, Konzeptgrundriss für das erweiterte Museum am Ostwall mit Skulpturenpark, Handskizze, Mai 1953, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 482.

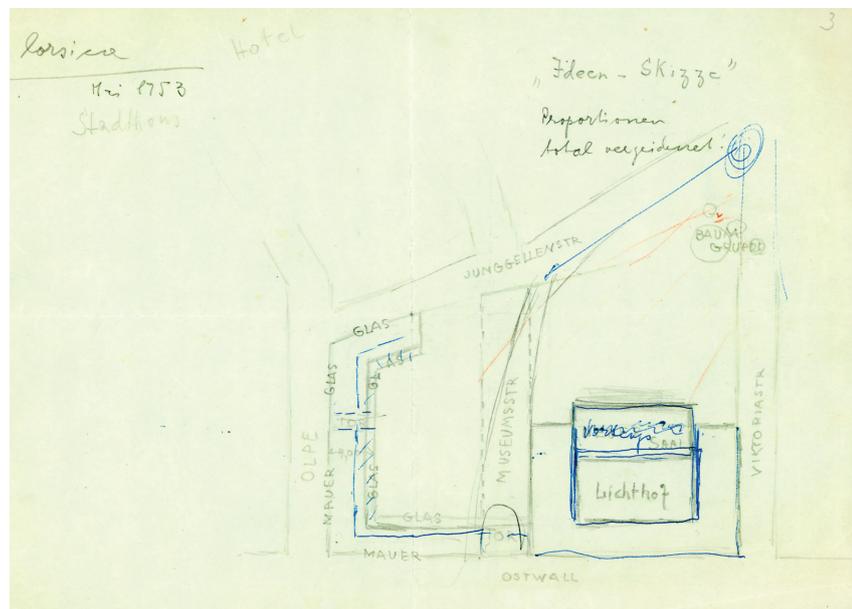




Abb. 9. Fassade des fertiggestellten Museums am Ostwall, 1957, Quelle: Aloï 1962.

selbst schuldig gemacht, oder waren von jahrelanger Verfolgung gezeichnet. „Es wird sich noch zeigen müssen, ob wir dieser Umwelt standzuhalten vermögen, ob wir noch fähig sind, uns innerlich so umzustellen, dass sich diese Fragmente wieder zu etwas Ganzem, Einheitlichen und Organischen zusammenfügen,“ schrieb der versierte Museumsmann Kurt Martin 1948 in der ersten Ausgabe der *Kunstchronik*.⁴¹ Unter diesen Umständen eine Neugründung zu wagen, wie Reygers es tat, muss als geradezu verwegen bezeichnet werden.

Auch mit Blick auf ihr Haus war Reygers mit einem schwierigen Erbe konfrontiert: einem riesigen ausgebrannten Bau nämlich, von dem ein schöner Lichthof erhalten geblieben war, der aber ansonsten ihren Ansprüchen an ein Museum nicht genügte. Statt vieler kleiner Räume auf insgesamt vier Etagen stellte sich Reygers Oberlichtsäle und Säle vor, die sich über Glasfassaden nach Außen hin öffneten.

Der schwierigen Ausgangslage ist es wohl geschuldet, dass es nie ernsthaft in Erwägung gezogen wurde, das Gebäude einfach abzureißen. Im benachbarten Essen hatte man genau das getan und sich für eine *tabula rasa* entschieden. Die Kriegsruine des alten Folkwang-Museums wurde abgetragen und durch einen Neubau ersetzt (Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy 1952-60), obwohl man zuvor wie in Dortmund bereits einen

Teil des Ensembles wiederhergestellt und provisorisch bespielt hatte. In Dortmund nahm Reygers die Ruine an und versuchte, aus den verschiedenen Teilen ein einheitliches neues Ganzes zu erschaffen. Die Notwendigkeit, erhebliche Teile des Altbaus zu integrieren, statt auf einer *tabula rasa* zu beginnen, führte ihr zufolge im Endergebnis zu einer „*atmosphere of harmony*“.⁴²

Wie sah die von Reygers betonte Harmonie nun im Detail aus? Im Grundriss, der sich seit 1875 in seiner Grundstruktur nur wenig verändert hat, überwiegt die Kontinuität. Auf der Gartenseite fügte die Direktorin anstelle des Kullrichschen Kapellenanbaus große Säle ein, die sich über eine verglaste Rasterfassade zum Garten öffnen. Dafür verlegte sie die ohnehin schwer in Mitleidenschaft gezogene Fassade vier Meter nach außen. (Abb. 10) Unverändert blieb das Herz des Hauses, der Lichthof von 1911, dessen Oberlichtkonstruktion die Bombardements des Zweiten Weltkriegs überstanden hatte. Dank sensibler Reparaturen ist die Konstruktion von 1911 bis heute überliefert. (Abb. 11)

Das neue Museum war ein glatter, zweigeschossiger Kubus. Die beiden oberen Geschosse des ehemals deutlich voluminöseren Bauwerks waren abgetragen worden, so dass der Bau wie die meisten neuen Kunstmuseen der 1950er Jahre niedrig war. Reygers begründete die-

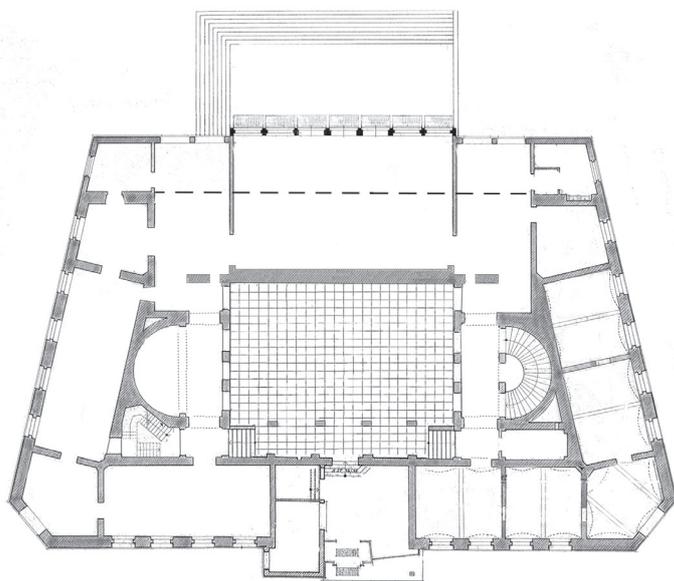
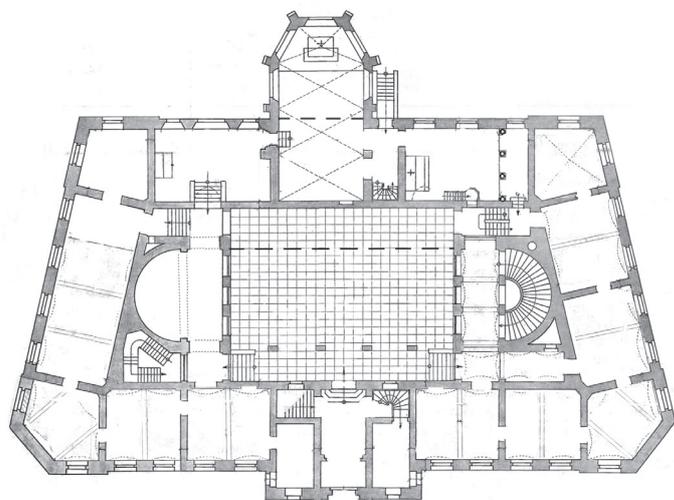
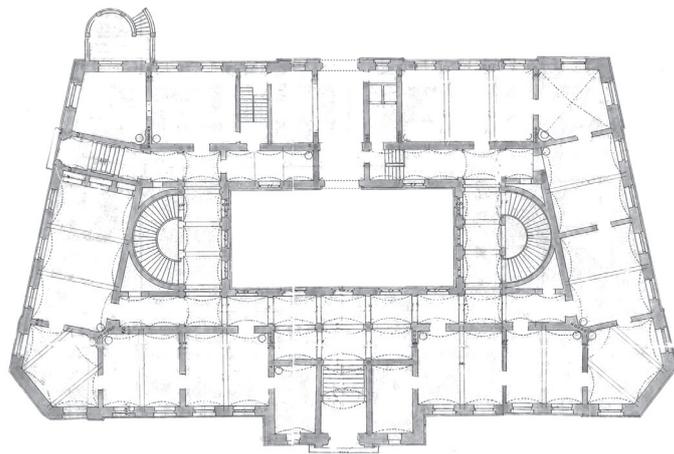


Abb. 10. Weiterbauten: Grundrisse 1875, 1911 und 1956 im Vergleich, Zeichnungen: Sonja Hnilica, Technische Universität Dortmund.

sen Eingriff damit, dass man Oberlichtsäle nicht stapeln könne.⁴³ Die Fassaden vereinheitlichten den Bau mittels einer Klinkerverblendung. Die Fenster im Obergeschoss wurden zugemauert, um Oberlichtsäle zu schaffen. Im Kontrast dazu wurde der Mittelrisalit vollständig geöffnet, doch deu-

ten Zitate auf den alten Kern hin. So hatte Reygers es durchgesetzt, dass die Segmentbögen der alten Fenster im Erdgeschoss erhalten wurden.⁴⁴ Albert Schulze-Vellinghausen lobte 1959 in der Zeitschrift *baukunst und werkform* die „individuell gestimmte und gehandhabte Architektur, die auf alle Gebärden des Modernismus weise verzichtet. Eine leichte Verschiebung der Mittelachse vermeidet einfältige Symmetrie, ohne ins Pathos der Willkür zu fallen. Die Fenster wahren, vom alten Baukern, einen Hauch Unregelmäßigkeit; noble, aber nicht zu aufwendige Ziegel besorgen, lebendig gefügt, den Außenmauern besondere Spannung. Es ist ein straffes, klares Gewand – weder zu nüchtern, noch verspielt.“⁴⁵ (Abb. 12)

Die alten Oberflächen kaschierte Reygers auch im Inneren fast vollständig. Ein abgestimmtes Farbkonzept bezog Wände, Böden, Decken, Vorhänge und Türen ein, wozu Schulze-Vellinghausen bemerkte: „Das Innere hat mehrere kühn in Schwarz verklammerte Oberlichtsäle und zwei durch den Wechsel einfarbiger Vorhänge nachdrücklich instrumentierte Seitenlichtsäle von wohl-tuend karger Festlichkeit.“⁴⁶ Für einige Säle entwarf der Künstler und Designer Arnold Bode, der Gründer der Kasseler *documenta*, blau und grün gemusterte Linoleumböden. Über einen Ersatz für den stark beschädigten Marmorboden des Lichthofs konnte man sich nicht einigen, er verblieb dort bis in die 1970er Jahre. Der Waschbeton-Bodenbelag in den Kabinetten an der Nordostseite ist hingegen als Zitat des Altbaus bewusst gesetzt, wie Reygers betonte.⁴⁷ Dieses Balancieren zwischen Alt und Neu würdigte der Direktor des Amsterdamer Stedelijk Museums, Willem Sandberg, mit dem Reygers eine langjährige Kooperation pflegte, als eine der Hauptleistungen ihres Um- und Ausbaus.⁴⁸ (Abb. 13)

Kriegsruinen und Wiederaufbau

Die harmonische Ergänzung des Alten durch Neues ist bekanntermaßen nur eine Möglichkeit des Weiterbauens. Dem Einfügen steht als architektonische Strategie das Abheben gegenüber, ein bewusstes Distanzieren vom Alten. Beide Strategien wurden im Wiederaufbau in Westdeutschland angewendet, wie die Stadtkerne von Dort-

mund und Münster exemplarisch vorführen. Viele Architekten waren jedoch überzeugt, dass man nach dem Untergang des „Dritten Reichs“ unmöglich nahtlos an die bauliche Tradition anschließen könne, denn die selbstverschuldete Katastrophe dürfe man nicht verleugnen. Otto Bartning hatte in seinem oben bereits zitierten Artikel einen moralischen und architektonischen Neuanfang gefordert: *„Wiederaufbau? Technisch, geldlich nicht möglich, sage ich Ihnen; was sage ich? – seelisch unmöglich!“*⁴⁹ Der wiedergegründete *Deutsche Werkbund* veröffentlichte 1947 im ersten Heft der neugegründeten Zeitschrift *baukunst und werkform* einen „Aufruf“, den neben Bartning auch Rudolf Schwarz, Egon Eiermann, Lilly Reich, Hans Schwippert und Heinrich Tessenow unterzeichnet hatten. Darin forderten

sie: *„Heute [...] erkennen wir, wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck unserer geistigen Zerrüttung ist [...]. Wir sind auf den Grund der Dinge verwiesen, und von da aus muß die Aufgabe in aller Einfachheit neu begriffen werden.“*⁵⁰

Dem Problem des angemessenen Umgangs mit einer Museumsruine stellte sich auch Hans Döllgast (1891-1974) bei seinem berühmten Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München. Seinem leidenschaftlichen Einsatz ist es zu verdanken, dass der Bau Leo von Klenzes erhalten wurde, denn der Museumsdirektor Eberhard Hanfstaengl wollte den bombengeschädigten und in museologischer Hinsicht nicht mehr zeitgemäßen Bau eigentlich abreißen lassen.⁵¹ Gegen starke Widerstände begann der Wiederaufbau des Hauses



Abb. 11. Im Vergleich:
a) Der Lichthof im Jahr 1911,
Museum für Kunst und
Kulturgeschichte Dortmund
b) Der Lichthof im Jahr 2014,
Foto: Detlef Podehl, 2014, Tech-
nische Universität Dortmund.



Abb. 12, 13. Fassade des Museum am Ostwall 1911 und 1957 in der Überlagerung, Montage: Sonja Hnilica, unter Verwendung von Plänen aus dem Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01 (oben), Ausstellung „Französische Plastik der Gegenwart“ im lichtdurchfluteten Gartensaal, Foto: Romain Urhausen, 1959, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (unten).

im Jahr 1952, und er dauerte in mehreren Etappen bis zum Juni 1957; erste Ausstellungen in der provisorisch hergerichteten Ruine fanden 1954 statt.

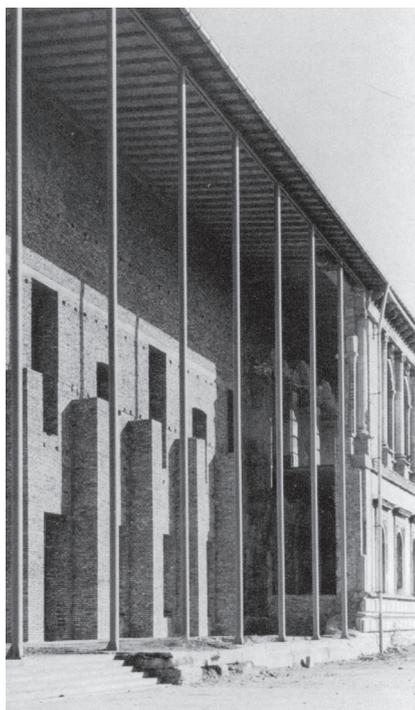
Döllgasts schöpferischer Wiederaufbau inspiriert bis heute, doch zu seiner Zeit fand er keineswegs nur Beifall: „Für alle konservativen Gemüter ist die wiedererstandene Pinakothek ein Triumph“, urteilte etwa Juliane Roh 1957.⁵² Der große klassizistische Bau, dessen Erschließung Döllgast mit dem großen neuen Treppenhaus radikal neu organisierte, wurde trotz bewusst karger Materialwahl als unangemessen monumental empfunden. Das bekannteste Element des Wiederaufbaus ist heute die Schließung der großen Lücke in der Südfassade mit Trümmerziegeln, bei der die Fassade harmonisch ergänzt wurde, die Kriegsversehrung aber weiterhin ablesbar blieb. (Abb. 14) Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Döllgast auch andere Varianten erwogen hatte, die von einer leichten Verglasung bis zum völligen Offenlassen der „Wunde“ reichten.⁵³ Um das richtige Verhältnis zwischen Alt und Neu hatte man also – wohlgermerkt bei einem ungleich mehr wertgeschätzten Ausgangsgebäude als dem Museum am Ostwall – auch in München lange gerungen.

Unter ähnlichen Bedingungen veranstaltete Arnold Bode 1955 die erste *documenta* in dem vom Bombenkrieg verwüsteten Kassel. Bode bespielte die leerstehende Bauruine des Fridericianums, das zwischen 1769 und 1779 als eines der ersten öffentlichen Museen Europas von Simon Louis du Ry errichtet worden war. Das im Krieg ausgebrannte Haus war zum Zeitpunkt der ersten *documenta* außen rekonstruiert und im Inneren entkernt worden. Bode inszenierte die Versehrtheit des Bauwerks geradezu, indem er alte Mauerflächen und neu eingezogene Betondecken unverputzt beließ und diese mit Paravents und Vorhängen aus Industriematerialien kombinierte.⁵⁴ (Abb. 15)

Reygers konnte Bode, wie oben erwähnt, zur Mitarbeit am Umbau des Museums am Ostwall gewinnen. Jürg Steiner zufolge, der das Haus in den 1990er Jahren sanierte, zeugt dies „von einer Wahlverwandtschaft, die sich zum einen in der innovativen Behandlung von Ruinen zeigt, zum andern im Überwinden des Gestern und in der engagierten Haltung, mit der beide das Ausstellungswesen zelebrierten“.⁵⁵ Dem ist hinzuzufügen, dass Reygers und Bode mit „ihren“ Ruinen bei aller Wertschätzung, die sie ihnen entgegenbrachten, kaum gegensätzlicher hätten verfahren können. Reygers lag es fern, das Ruinöse mahnend zur Schau zu stellen. Ja sie setzte ihre Hinzufügungen in keiner Weise vom Bestehen ab, sondern verschmolz Alt und Neu.

Denkmalpflegerische Grundsätze werden durch diese Haltung herausgefordert. Versteht man Bauwerke gemäß der Charta von Venedig (1964) als „authentische Urkunden“, so ist es wichtig, Hinzufügungen als solche kenntlich zu machen, um „den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument“ nicht zu verfälschen. Tatsächlich befand das Denkmalamt des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) den Bau jüngst für nicht denkmalwert. Landeskonservator Markus Harzenetter begründete dies folgendermaßen: „Die Hülle ist in ihrer Aussage sehr heterogen, an das jeweilige Original gibt es nur noch pasticciohafte Anklänge“, und so sei der Bau für keine der drei Zeiten wirklich bedeu-

Abb. 14. Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München von Hans Döllgast, provisorisch überdachter Mittelteil mit schlanken Stahlrohrstützen 1954/55; die Stützen stehen bis heute vor der Fassade, Quelle: Technische Universität München 1987.



Schluss

Das inzwischen marode gewordene Haus wurde zwischen 1990 und 1993 erneut saniert. Jürg Steiners einfühlsame Überarbeitung, die mit geringen Mitteln und unter großem Zeitdruck erfolgte, muss als Glücksfall für das Haus bewertet werden. Steiner reparierte die Oberlichter und baute eine Cafeteria und einen Lastenaufzug ein. Außerdem entdeckte er historische Bodenbeläge, die er als Zitate vergangener Baustufen freilegte, um so die Geschichte des Hauses ablesbar zu machen. So wandeln Besucher seither über ein Arrangement aus sechs verschiedenen Böden: Den von Reygers freigelegten Kieselboden von 1875, farbige Villeroy & Boch-Bodenfliesen von 1911, Solnhofer Platten und Bruchsteine aus den 1950er Jahren, Marmor aus den frühen 1970er Jahren und Linoleum von 1990. (Abb. 16)

Abb. 15. Die Verschrtheit zur Schau gestellt: Von Arnold Bode gestalteter Plastik-Saal der *documenta* 1 im ausgebrannten Museum Fredericianum, Foto: Günther Becker, 1955, Quelle: Kasseler Fotoforum 2009.

tend.⁵⁶ Damit übersieht Harzenetter, was das Bauwerk so besonders macht, nämlich Reygers' im Kontext der frühen schöpferischen Museumswiederaufbauten einzigartige Entscheidung, das Alte und das Neue zu verschmelzen, statt das Hinzugefügte demonstrativ als neue Schicht abzusetzen. Reygers hat damit in letzter Konsequenz einen Umformungsprozess fortgeführt, den Kullrich im Jahr 1911 begonnen hatte.

In kongenialer Weiterführung brach Steiner neue Fenster in die bis dahin vollständig geschlossene Rückwand des Lichthofs und zog dahinter eine neue Trennwand zum oberen Gartensaal ein, wodurch die Räume im Obergeschoss stärker in Bezug zueinander gesetzt worden sind. Dieser kleine und präzise architektonische Eingriff fügt sich derart selbstverständlich in das



Abb. 16. Historische Böden:

- a) Solnhofer Platten aus den 1950er Jahren
- b) Unterboden aus Waschbeton von 1875, freigelegt von Leonie Reygers nach dem Krieg
- c) Farbige Bodenfliesen von 1911, freigelegt von Jürg Steiner 1990
- d) Marmorboden im Lichthof aus den 1970er Jahren
- e) Bruchsteinboden im Foyer aus den 1950er Jahren, alle Fotos: Detlef Podehl, 2014, Technische Universität Dortmund.



Vorhandene ein, dass er selbst von aufmerksamen Beobachtern nicht als solcher wahrgenommen werden kann.

Derzeit erlebt das „Weiterbauen“, wie Kullrich, Reygers und zuletzt Steiner es betrieben, eine Renaissance. Muck Petzet plädierte in seinem vielbeachteten Beitrag für die Biennale in Venedig 2012 *Reduce/Reuse/Recycle* für eine „grundsätzlich affirmative Haltung gegenüber dem Vorhandenen“.⁵⁷ Wenn das Weiterbauen vom Ausnahmefall zur Regel wird, muss es viele Möglichkeiten des Fortschreibens, Rück-

bauens, Umbauens, Einfügens, Renovierens, Runderneuerns und der Resteverwertung geben. Ablesbarkeit der sogenannten historischen „Schichten“, die man im Sinne des Urkundenwerts eines Denkmals herausseziert, kann nicht die einzige architektonische Strategie sein.⁵⁸

Die Hinwendung zum Weiterbauen mag in Deutschland wie ein Umbruch erscheinen, de facto ist es eher die Rückkehr zur Normalität. Gerade große Werke der Baukunst, Kathedralen und Schlösser etwa, wurden von einer Vielzahl unterschiedlicher Akteure über Generationen hinweg errichtet, um- und rückgebaut. Das das Museum am Ostwall in dieser Debatte ein Vorbild sein kann, erkannte auch Tim Rieniets von der Landesinitiative *StadtBauKultur NRW 2020*, der das Dortmunder Museum um den Jahreswechsel 2014/15 in Kooperation mit Muck Petzet und der Verfasserin zum Ort und zum Thema einer Ausstellung zur Umbaukultur machte.⁵⁹

Gemäß der klassischen Definition ist ein Kunstwerk nach der Vision eines einzigen Autors geformt – ein vollendetes Objekt, das sich nicht mehr in einem Prozess der Veränderung befindet. Leon Battista Alberti formulierte als Bedingung der perfekten Harmonie, dass jede kleinste Änderung uns als Änderung zum Schlechteren vorkäme.⁶⁰ Er knüpfte damit an Aristoteles an, der definiert hatte: „Man pflegt daher beim Anblick vollendeter Kunstwerke zu urteilen: ‚hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen‘, erkennt also an, dass ein Zuviel und ein Zuwenig die Harmonie zerstört.“⁶¹ Es ergibt jedoch bei nüchterner Betrachtung nur in Ausnahmefällen Sinn, ein Bauwerk als organische Einheit im Aristotelischen Sinne aufzufassen. Wenn man Architektur als etwas in Veränderung Befindliches begreift, so birgt ein Bau(kunst)werk, das zu einem bestimmten Zeitpunkt ein stimmiges und in sich abgeschlossenes Werk darstellt, grundsätzlich die Möglichkeit zu weiterer Vervollständigung und Umwandlung zu einem neuen Ganzen. Das Haus am Ostwall in Dortmund ist dafür ein Musterbeispiel.

Anmerkungen

- 1 Rolf Wieselmann: Rezension der Ausstellung „Neues Bauen in Holland.“ Westdeutscher Rundfunk, 23.3.1953. Zitiert nach einer Abschrift des Beitrags im Nachlass Reygers, Stadtarchiv Dortmund (im Folgenden NL Reygers), Bestand 482.
- 2 W[en]d[F]ischer: „Blick in den Leseraum des Kunstmuseums am Ostwall Dortmund.“ In: *Werk und Zeit* (1953), H. 16, S. 1; Otto Königsberger: „Bewegung und Ordnung. Dortmunds Museum am Ostwall.“ In: *Westfälenspiegel*, März 1953, S. 43-45; Anton Henze: „Vorbildliche Museumsräume. Museum am Ostwall in Dortmund.“ In: *Innenarchitektur* (1954), März, S. 17-19; Albert Schulze-Vellinghausen: „Altes Spielzeug in neuer Sicht. Im neuen ‚Museum am Ostwall‘.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.1.1957, S. 8; Albert Schulze-Vellinghausen: „Das Dortmunder ‚Museum am Ostwall‘.“ In: *baukunst und werkform* (1959), H. 4, S. 206-209. Die Zahl der Rezensionen beeindruckt angesichts der Tatsache, dass in der deutschen Fachpresse in den 1950er Jahren praktisch keine Museumsbauten rezensiert wurden; dazu ausführlicher: Sonja Hnilica: *Das Alte Museum am Ostwall. Das Haus und seine Geschichte*. Essen 2014, S. 94-95. Neben prominenten internationalen Beispielen steht das Ostwallmuseum in: Roberto Aloi: *Musei. Architectura – Tecnica*. Mailand 1962, S. 101-108.
- 3 Als der erste neue Museumsbau gilt gemeinhin der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, für den 1951 ein Wettbewerb ausgerichtet wurde; vgl. Hannelore Schubert: „Das erste Museum der Nachkriegszeit. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln.“ In: *baukunst und werkform* (1958), H. 1, S. 5-9. Das Haus eröffnete allerdings erst ein halbes Jahr nach dem Dortmunder Museum, im Mai 1957. Die von Karl Band für das Schnütgen-Museum umgebaute romanische Kirche St. Cäcilien in Köln hingegen eröffnete bereits im Mai 1956. Die Eröffnung der von Hans Döllgast wiederaufgebauten Alten Pinakothek in München folgte im Juni 1957. Etwa gleichzeitig mit dem Dortmunder Museum gebaut wurde außerdem der Neubau des Folkwang Museums in Essen (Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Wettbewerb 1952, Fertigstellung 1960). Eine frühe, allerdings auf einen Vorgänger aus der Zwischenkriegszeit zurückblickende Gründung ist institutionell gesehen die „Galerie des 20. Jahrhunderts“ im April 1948 in Groß-Berlin durch Ludwig Justi, allerdings wurden Justis Bemühungen durch die Teilung der Stadt im Juni 1948 zunichte gemacht; während Justi in Ost-Berlin blieb, gründete Adolf Jannasch in West-Berlin die Institution neu und konnte 1954 ein erstes provisorisches Domizil beziehen; siehe dazu Adolf Jannasch: *Die Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin 1945-1968*. Berlin 1968, S. 7-31.
- 4 Zitat nach: jüpo: „Erinnerungen an die ‚Kunsthistorikerin als Trümmerfrau‘.“ In: *Westfälische Rundschau*, 15.1.2005.
- 5 Vgl. Gisela Framke: „Kunst als Leben. Leonie Reygers und das Museum am Ostwall.“ In: dies. (Hg.): *Das Neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren*. Dortmund 2002, S. 145-173.
- 6 Zum Museumsbau der 1950er vgl. Heinz Spielmann: „Neue deutsche Museumsbauten.“ In: *Kunstwerk* (1958), H. 3, S. 22-24; Hannelore Schubert: *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Stuttgart 1986.
- 7 Vgl. etwa Peter J. Tange: „Museologie und Architektur. ‚Neuer‘ Museumsbau in Deutschland.“ In: *Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund 1979, o. S. Zu dieser Entwicklung siehe auch Schubert 1986 (vgl. Anm. 6).
- 8 Die von Sabine Schwalbert initiierte Online-Petition: www.openpetition.de/petition/online/rettet-das-dortmunder-museumsgebaeude-am-ostwall. Die Bürgerinitiative entwickelte sich zum Verein weiter: <http://rettet-das-ostwall-museum.jimdo.com>.
- 9 Vgl. Andreas Rossmann: „Baukunstarchiv. Neuer Zweck für Museum am Ostwall.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.9.2012; Oliver Volmerich: „Der letzte Aufruf. Zehn internationale Star-Architekten werben in Offenem Brief für Erhalt des alten Museums.“ In: *Ruhr Nachrichten*, 19.2.2014; Tilmann Abegg: „Übergabe der Unterschriften für Erhalt des ehemaligen Museums am Ostwall.“ In: *Westfälische Rundschau*, 20.3.2014; Georg Imdahl: „Mehr als nur Borussia.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.3.2014; Andreas Rossmann: „Rettung in letzter Minute?“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2014; Gaby Kolle: „Alt und Neu aus einem Guss. Architekturbuch deckt versteckte Geschichten des alten Museums am Ostwall auf.“ In: *Ruhr Nachrichten*, 1.10.2014; Andreas Rossmann: „Dortmund gewinnt. Museum wird Baukunstarchiv NRW.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.12.2014.
- 10 Schubert 1986 (vgl. Anm. 6), S. 179.
- 11 Gaby Kolle: „Juwel der Baukunst erhalten. City-Ring-Kaufleute machen sich für altes Museum am Ostwall stark.“ In: *Ruhr Nachrichten*, 6.12.2014. Zu den neuen Erkenntnissen über die Baugeschichte siehe Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2).

- 12** Zum umfangreichen Œuvre des Privatbaumeisters und Unternehmers Gustav Knoblauch, der nach einer Maurerlehre an der Berliner Bauakademie ausgebildet worden war, gehören Schulen, Krankenhäuser und Verwaltungsbauten in Berlin und in den preußischen Provinzen sowie zahlreiche Villen, Fabriken, Wohn- und Geschäftshäuser für private Bauherren. Zu Leben und Werk vgl. Andreas Teltow: „Gustav Knoblauch 1833-1916.“ In: Märkisches Museum Berlin (Hg.): *Drei Architekten in Berlin. Eduard Knoblauch 1801-1865, Gustav Knoblauch 1833-1916, Arnold Knoblauch 1879-1963.* Berlin 1993, S. 24-37.
- 13** Zur Institutionsgeschichte vgl. Helmut Schelter: „Historische Entwicklung des Landesoberbergamts Nordrhein-Westfalen.“ In: *Festschrift zum 200jährigen Jubiläum des Landesoberbergamts Nordrhein-Westfalen am 26. Juni 1992.* Essen 1992, S. 15-20, hier S. 15-19.
- 14** Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01; Technische Universität Berlin, Architekturmuseum, Inv. Nr. GK 408,001-011.
- 15** Zur Institutionengeschichte vgl. Ingrid Trocka-Hülsken: *Kunst und Gewerbe. Das Dortmunder Museum von 1892-1934.* Dortmund 1988, S. 9-26; Gisela Weiß: *Sinnstiftung in der Provinz. Westfälische Museen im Kaiserreich.* Paderborn u.a. 2005, S. 93-112 und S. 371-379.
- 16** Zitiert nach Ulrike Gärtner/Christiane Althoff: „Der Dortmunder Museumsverein und das städtische Kunst- und Gewerbemuseum.“ In: Harald Walter (Hg.): *präsent. Zur Geschichte eines Fördervereins und seines Museums in Dortmund.* Dortmund 1998, S. 115-162, hier S. 122-123.
- 17** Friedrich Kullrich, der an der TH Charlottenburg studiert hatte, errichtete als Stadtbaumeister von Dortmund zwischen 1899 und 1923 zahlreiche öffentliche Bauten. Sein besonderes Engagement für die Denkmalpflege bezeugt die 1899 vollendete Erneuerung des mittelalterlichen Rathauses, dessen frei rekonstruierende Regotisierung man harsch kritisierte – wobei mitunter übersehen wird, dass der verwehrte und seit langem ruinöse Bau als Schandfleck galt und ohne Kullrichs Engagement sicher abgerissen worden wäre. Zu Leben und Werk vgl. Oskar Jünger: „... stets das Beste gewollt“. *Ein historisches Lesebuch zur Erinnerung an den Dortmunder Stadtbaurat Friedrich Kullrich.* Essen 1999.
- 18** N.N.: „Einweihung des Dortmunder Kunst- und Gewerbemuseums.“ In: *Dortmunder Zeitung*, 16.12.1911. Folgende Zitate ebd.
- 19** „Denkmäler schützen heißt [...] Pietät üben.“ Georg Dehio: „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zum Geburtstag seiner Majestät des Kaisers am 27. Januar 1905.“ In: ders.: *Kunsthistorische Aufsätze.* München, Berlin 1914, S. 261-282, hier S. 268.
- 20** Vgl. Freunde Neuer Kunst (Hg.): *Für Leonie Reygers. Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund von 1949 bis 1966.* Dortmund 1975.
- 21** Vgl. Gisela Framke: „Dr. Leonie Reygers und die Notjahre des Museums.“ In: *Heimat Dortmund* (2008), H. 3, S. 25-29.
- 22** Leonie Reygers an Rolf Fritz, 27.5.1944. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, StA „Allgemeines“.
- 23** Vgl. Wilhelm Delfs: „Eine Halbmillionenstadt baut auf.“ In: Verkehrs- und Presseamt Stadt Dortmund (Hg.): *Fünf Jahre Wiederaufbau in Dortmund.* Dortmund 1951, S. 25-27; Günther Högl: *Dortmund im Wiederaufbau 1945-1960.* Dortmund 1985, S. 45-50.
- 24** Vgl. Walter Wenzel: „Kulturleben einer Industriegroßstadt.“ In: Verkehrs- und Presseamt Stadt Dortmund 1951 (vgl. Anm. 23), S. 244-250.
- 25** Leonie Reygers an den Kulturausschuss, „Bericht zur Wiedereröffnung der Ausstellungsräume im Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Ostwall 7“, 12.1.1949, NL Reygers, Bestand 482.
- 26** Eugen Thiemann/Annamarie Göers: „Der Aufbau des Museums am Ostwall 1947 bis 1966.“ In: *Freunde Neuer Kunst* 1975 (vgl. Anm. 20).
- 27** Vgl. Leonie Reygers: „The Museum am Ostwall.“ In: *Museum Quarterly* 15 (1962), H. 3, S. 152-157, hier S. 152.
- 28** Vgl. Tayfun Belgin: „Museum am Ostwall. Ausstellungen und Ankäufe der fünfziger Jahre.“ In: Framke 2002 (vgl. Anm. 5), S. 167-173.
- 29** Leonie Reygers an den Kulturdezernenten Hansmeyer, 7.9.1956, NL Reygers, Bestand 482.
- 30** Henze 1954 (vgl. Anm. 2), S. 17-18.
- 31** Otto Bartning: „Ketzerische Gedanken am Rande der Trümmerhaufen.“ In: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik* (1946), H. 1, S. 63-72, hier S. 70.
- 32** Vgl. Fischer 1953 (vgl. Anm. 2), S. 1.
- 33** Die Fotos von Renger-Patzsch wurden u.a. publiziert in: Fischer 1953 (vgl. Anm. 2); Henze 1954 (vgl. Anm. 2); Alois 1962 (vgl. Anm. 2); Reygers 1962 (vgl. Anm. 25); Schubert 1986 (vgl. Anm. 6); Framke 2002

- (vgl. Anm. 5).
- 34** Leonie Reygers: „Vorwort.“ In: Museum am Ostwall Dortmund (Hg.): *Katalog zur Sammlung Gröppel*. Dortmund, o.J. [1958], o. S. Vgl. Freunde Neuer Kunst: „Denkschrift zum Ausbau des Ostwallmuseums“, Mai 1951, NL Reygers, Bestand 482.
- 35** Vgl. Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2), S. 86-87.
- 36** Leonie Reygers: „Ideen-Skizze“, vier Blatt, Mai 1953, und „Anmerkungen zur Ideenskizze“ sowie Brief Leonie Reygers an Bürgermeister Görshop, 8.6.1953, NL Reygers, Bestand 482. Zitat im Folgenden ebd.
- 37** Vgl. Leonie Reygers: „Wiederaufbau Museum am Ostwall“ (Chronik 1952-1955 mit 46 Anlagen), o.J. [1956], NL Reygers, Bestand 45/4. Zum Planungsverlauf siehe Framke 2002 (vgl. Anm. 5); Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2), S. 66-92.
- 38** Werner Warsinsky: „Heimstatt für die Zeitgenossen. Dr. Leonie Reygers nimmt Abschied vom Museum.“ In: *Westfälische Rundschau*, 20.8.1966.
- 39** Vgl. u.a. N.N.: „Spielzeug vor der Fernsehkamera.“ In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 11.12.1956; Schulze-Vellinghausen 1957 (vgl. Anm. 2).
- 40** Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 152. Folgende Zitate ebd.
- 41** Kurt Martin: „Die Situation der deutschen Museen nach dem Kriege.“ In: *Kunstchronik* (1948), H. 1, S. 2-4, hier S. 3.
- 42** Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 152.
- 43** Ebd.
- 44** Ebd.
- 45** Schulze-Vellinghausen 1959 (vgl. Anm. 2), S. 206.
- 46** *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1957 (vgl. Anm. 2).
- 47** Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 155.
- 48** „als ich vor etwa 25 jahren / in dortmund nach dem museum suchte / fand ich eine ruine – / ruinen können interessanter sein / als unverwundete gebäude / aber das war hier nicht der fall – / jedenfalls musste vieles geschehen um das ganze / wieder brauchbar zu machen / und das geschah / von besuch zu besuch sah man das innere wachsen / keineswegs wurde versucht zu restaurieren / nein: im alten gerippe entstand langsam / eine neue wohnung für die kunst von heute [...] es tat wohl zu beobachten / wie das museum so ausgebaut wurde / dass allmählich ein lebendiges ganzes entstand“ Willem Sandberg, „gute erinnerungen an das museum am ostwall.“ In: Freunde Neuer Kunst 1975 (vgl. Anm. 20).
- 49** Bartning 1946 (vgl. Anm. 31), S. 64.
- 50** Otto Bartning u.a.: „Ein Aufruf. Grundsätzliche Forderungen.“ In: *baukunst und werkform* (1947), H. 1, S. 29.
- 51** Vgl. Erich Altenhöfer: „Hans Döllgast und die Alte Pinakothek.“ In: Technische Universität München (Hg.): *Hans Döllgast 1891-1974*. München 1987, S. 45-91.
- 52** Juliane Roh: „Münchner Kunstereignisse.“ In: *Kunstwerk* 2 (1957/58), H. 1, S. 39.
- 53** Vgl. Altenhöfer 1987 (vgl. Anm. 51), S. 51-62.
- 54** Vgl. Alfred Nemeček: „Archäologie im documenta-Urgestein. Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode.“ In: Marianne Heinz (Hg.): *Arnold Bode (1900-1977). Leben und Werk*. Kassel 2000, S. 12-23.
- 55** Jürg Steiner: „Der Blick voraus. Ausstellungen und Gestalter der 1950er Jahre.“ In: Framke 2002 (vgl. Anm. 5), S. 199-207, hier S. 203.
- 56** Zitiert in: Andreas Rossmann: „Rettung in letzter Minute?“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2014.
- 57** Muck Petzet: *Reduce Reuse Recycle. Ressource Architektur*. Ostfildern 2012, S. 9. Die Ausstellung wurde vom 6. Dezember 2014 bis zum 1. Februar 2015 im Museum am Ostwall gezeigt.
- 58** Vgl. Sonja Hnilica/Markus Jager: „Die Moderne weiterdenken. Konzepte zum intelligenten Umgang mit der Architektur der Nachkriegszeit.“ In: Sonja Hnilica/Markus Jager/Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den Zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*. Bielefeld 2010, S. 90-114.
- 59** Muck Petzet zeigte seine Biennale-Ausstellung von 2012 mit Fotos von Erica Overmeer und fügte dieser das Haus am Ostwall als neues Beispiel hinzu. Der andere Ausstellungsteil „Ostwall 7, Dortmund“, der von Karen Jung, Christine Kämmerer und Tim Rieniets unter wissenschaftlicher Begleitung von Sonja Hnilica kuratiert wurde, machte das Haus selbst zum Exponat. Forschungsergebnisse zur Baugeschichte wurden als Parcours aufbereitet, gewissermaßen als eine Anleitung zum Neu-Sehen. Siehe dazu www.reuse-ostwall.de.
- 60** Vgl. Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Darmstadt 1991, VI, 2.
- 61** Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Stuttgart 2001, 1106b 10-15.