

## Musik der Diaspora Aspekte der Synagogen- musik zwischen Tradition und Moderne

Veranstaltungsreihe  
vom 13. bis 26. November 1995

Montag, 13. November, 18.00 Uhr:  
Vortrag „Frauen und synagogale Musik“  
Frau Prof. Dr. Pnina Navé-Levinson, Jerusalem  
Hochschule für Musik und Theater,  
Hörsaal 202

Montag, 13. November, 19.00 Uhr:  
Vortrag „Synagoga et Opera: Aspekte  
jüdisch-liturgischer Musik“  
Andor Izsák, Hannover  
Hochschule für Musik und Theater,  
Hörsaal 202

Dienstag, 14. November 19.30 Uhr:  
Vortrag mit Musikbeispielen an der Orgel  
„Die Entstehung der zeitgenössischen Syna-  
gogenmusik in den USA“  
Prof. Dr. Hermann Berlinski, Washington D.C.  
Hochschule für Musik und Theater,  
Konzert- und Theatersaal

Sonntag, 26. November, 11.15 Uhr:  
„Musik der Diaspora – Musik der europäischen  
Synagoge“. Kommentierte Konzertmatinee  
mit Oberkantor Moshe Stern, Jerusalem, und  
dem Kammerchor der Fachakademie für  
Evangelische Kirchenmusik Bayreuth unter  
der Leitung von Andor Izsák  
Kuppelhalle des Niedersächsischen Landes-  
museums Hannover

Eintritt zu allen Veranstaltungen frei

Veranstaltungsorte:  
Hochschule für Musik und Theater  
Emmichplatz 1  
30175 Hannover  
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover  
Am Maschpark 5  
30169 Hannover

Europäisches Zentrum für Jüdische Musik  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Niedersächsische Landesgalerie

# Musik der Diaspora

Vorträge

Aspekte der Synagogenmusik  
zwischen Tradition  
und Moderne

in der  
Kuppelhalle für Musik und Theater Hannover  
am 13. und 14. November 1995

Konzert

Musik der europäischen  
Synagoge

in der  
Kuppelhalle des Niedersächsischen  
Landesmuseums Hannover  
am 26. November 1995

Die dieser Skizze vorangestellte Frage ist dem Motto „Deutsch sein, heißt klar sein“ entlehnt, unter das Hitler seine Rede auf dem Parteitag der NSDAP des Jahres 1934 stellte.<sup>1</sup> In ihr verkündete er zentrale Positionen der Kultur- und Kunstpolitik. Im folgenden soll für den Architekten und Bildhauer Bernhard Hoetger (Hörde/Dortmund 1874–1949 Beatenberg/Interlaken), der darüber hinaus als Maler, Zeichner, Kunsthandwerker und Designer tätig war, der Versuch unternommen werden, seine Position im „Dritten Reich“ zu bestimmen. Es wird sich zeigen, daß die Position dieses Künstlers, der mit Werken in der Kuppelhalle des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover vertreten ist, die nicht der nationalsozialistischen Hetze ausgesetzt waren, alles andere als „klar“ ist.

Hoetger war kein Nazikünstler: Er war wegen einer Reihe von Werken, die während der Weimarer Republik entstanden, seit 1933 zum Teil massiven Angriffen der gleichgeschalteten Presse ausgesetzt. 1933 wurden drei seiner prominenten Werke von den Nationalsozialisten zerstört. Im selben Jahr war eine seiner Papierarbeiten zumindest in Breslau auf

einer der frühen diffamierenden Kunstausstellungen vertreten.<sup>2</sup> Im Zuge der „Säuberungen“ wurden 1937 Werke von ihm aus deutschen Museen entfernt. Sein Name war in der Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ vertreten, die 1937 in München und dann in weiteren deutschen Städten gezeigt wurde.<sup>3</sup> Die Jahre danach verbrachte Bernhard Hoetger im künstlerischen und persönlichen Abseits.

Doch hegte der Künstler Sympathien für das totalitäre System und sein Gedankengut und hat wiederholt versucht, sich den Machthabern als Bildhauer und Architekt zu empfehlen: Hoetger wurde 1934 Mitglied der „Auslandsorganisation der NSDAP“. Seit 1934 war er Mitglied der Reichskammer der Bildenden Künste als Maler (Nr. M. 9484) und Bildhauer (Nr. B. 1664)<sup>4</sup>; 1939 wurde er auch als Architekt aufgenommen. 1935/36 legte er zusammen mit dem befreundeten Architekten Herbert Helfrich zwei Entwürfe für ein „Deutsches Forum“ vor, in dessen Mitte sich ein „Kultbau“ über hakenkreuzförmigem Grundriß erheben sollte (Abb. 2) und für dessen skulpturalen Schmuck er noch 1941 Entwürfe machte.

Unter dem Druck der Angriffe, ersetzte er seine ursprünglich expressiv-ungegenständliche Fassadengestaltung über dem Eingang der Bremer Böttcherstraße durch das Relief „Lichtbringer“, das er als Verherrlichung Adolf Hitlers und der „Bewegung“ verstanden hat (Abb. 7). In jenen Jahren entstanden Porträts des „Führers“ und wohl auch von Hermann Göring<sup>5</sup>, und noch 1942 wollte Hoetger im Münchner Haus der Deutschen Kunst, dem nationalsozialistischen Kunsttempel also, ausstellen.

Diffamiert wurde Bernhard Hoetger nicht – wie abermillionen Menschen – wegen seiner Herkunft, Rasse oder Religion: er war Westfale, „Arier“ im Sinne des Nationalsozialismus, Katholik. Vielmehr geriet er wegen seiner Zugehörigkeit zur kulturellen Elite Deutschlands in die propagandistische Schußlinie. Dabei stand er gewiß nicht im Zentrum der Angriffe, mit denen die totalitäre Propaganda moderne deutsche Kunst von internationalem Rang, „das ganze Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw. ...“<sup>6</sup>, in den Schmutz zog, die Künstler verfolgte und kaltstellte. Auch war Hoet-



7 Eingang zur Böttcherstraße, Bremen (1924–1927), mit Relief „Lichtbringer“ (1936)

gers persönliches Los während der Jahre des „Dritten Reiches“ nicht durch wirkliche Verfolgung und Berufsverbot bestimmt. Er lebte jahrelang im Ausland, ohne daß er dazu gezwungen worden wäre, hielt sich 1934–1936 und 1938–1943 in Berlin auf, wo er sich 1938 ein Wohnhaus mit Atelier baute.

Bernhard Hoetgers Lebenswerk prägt eine außerordentliche stilistische Heterogenität. Sie ist selbst für die



ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, die eine große Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten kannten, ungewöhnlich. Bei aller künstlerischen Vielgestaltigkeit gibt es in Hoetgers Denken inhaltliche Konstanten, denen der Künstler formal unterschiedliche Gestalt verleiht: Die wichtigste ist zweifellos die Hinwendung zur Sonne als eine mögliche Ausdrucksform für die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, Kreativität und nach Gottnähe, die sich in einer immer deutlicher zutage tretenden Tendenz zum Irrationalen und Vergeistigten äußert. Hoetger versteht sich und sein Tun eingebettet in eine weltumfassende Geistigkeit, in der schöpferische Intuition deutlichen Vorrang vor der Realität hat. Allerdings verschließt er sich dieser nicht immer, gerade wenn es um die Sicherung seines hohen Lebensstandards geht. Kunst und Künstler kommen in dieser Weltsicht zentrale, geradezu sakrale Aufgaben zu: „Kunst ist Welt, ist umfassend, ist Ganzheit, ist Gott. Der Künstler ist Läuterungsgefäß schönster und grauenhaftester Erlebnisse, erschreckender Ästhetiker, Tänzer auf Totenfeldern, ein Filter, ein Entgifter. Die Kunst schafft das ethische Gehirn, wird Kraft, ist Gesundheitsäußerung der Menschheit, wird geliebt, gehaßt, bekämpft, dennoch wird sie ewig leben. Die Bildhauerei als

Kunst ist monumental, dient höherem Zweck, wird Träger eines Gefühls, ist Kulturträger. Wir, ich, du, viele werden sich im steten Ringen hoffnungsfroh verzehren und mit feucht glänzendem Blick die Bindung zwischen Vergangenen und Zukünftigem, mit Gott und den Menschen glücklich sterbend finden.“<sup>7</sup>

Diese Zeilen schreibt Hoetger nach dem Ersten Weltkrieg und während der Konstituierung der Weimarer Republik mit ihrer von gescheiterter Revolution, Morden und Putschversuchen geprägten Vorgeschichte. Er ist in Worpsswede ansässig, wo revolutionäres Gedankengut durch Heinrich Vogeler und dessen „Kommune Barkenhoff“ Eingang gefunden hat, darüber hinaus ist er Mitglied der linksgerichteten „Novembergruppe“ und Gründungsmitglied des mit ihr personell eng verbundenen „Arbeitsrates für Kunst“ in Berlin. Beide Vereinigungen, denen führende Persönlichkeiten des fortschrittlichen deutschen Geisteslebens angehören<sup>8</sup>, treten unter dem Eindruck der desolaten politischen und wirtschaftlichen Lage für den Aufbau einer besseren, klassenlosen Gesellschaftsordnung ein, bei der gegensätzliche Weltanschauungen unter der Führung des „Geistes“ verbrüderert werden, verfolgen das Ziel, eine von staatli-

cher und historischer Bevormundung freie Kunst dem Volk nahezubringen, sie in ihm zu verankern. Der unmittelbare Kontakt mit dieser Avantgarde, deren Utopien und Ziele sich mit Hoetgers eigenen berühren, findet bei ihm nur für kurze Zeit Niederschlag. Schon 1920 schreibt er: „Was nützen uns die kleinen nichtssagenenden Experimente, Kultur zu züchten, was bringen uns die kommunistischen Ideale? Sind die Resultate von Bedeutung für die Kultur eines Volkes? – Vielleicht ist es nichts wie Ausdruck von Sehnsucht, jedenfalls aber alle spekulativ und somit unmöglich und dem Untergang geweiht.“<sup>9</sup> Dennoch wird ihm diese „Episode“ von 1933 an schwer schaden, denn nationalsozialistische Politik ist auch wider den November-Geist gerichtet.

In dieser Phase entwirft Hoetger eine seiner wichtigsten Großskulpturen, das „Revolutionsdenkmal“ auf dem Waller Friedhof zum Gedenken an die gefallenen Arbeiter des Bremer Novemberaufstandes (Abb. 3).<sup>10</sup> Das Denkmal wird 1933 von den Nationalsozialisten zerstört. Deutlich läßt dieses Werk ägyptisierende Formen erkennen, die – bei Hoetger seit 1912 nachzuweisen (vgl. Abb. 5) – hier im Sinne der subjektiven und doch „weltumspannenden“ Ausdruckskunst expressiv gesteigert sind. So ist die Bremer „Pietà“ Zeug-

nis einerseits für Hoetgers kurzzeitige Hinwendung zu einer volksnahen, an kommunistischen Ideen orientierten Kunst, andererseits für eine Neuorientierung in formaler Hinsicht. Denn expressionistische Formvorstellungen und Ausdrucksmöglichkeiten bleiben in Hoetgers Schaffen von nun an bis in die Zeit des „Dritten Reiches“ hinein vorherrschend – auch das ein Grund für die Angriffe ab 1933.

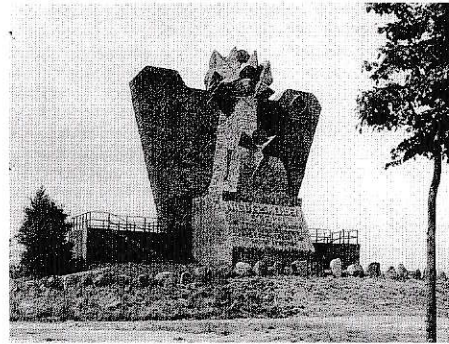
Das „Revolutionsdenkmal“ von 1919 ist nicht das erste vom Expressionismus beeinflusste Werk Hoetgers. Vielmehr haben sich hier Tendenzen verdichtet, die bereits 1916 angelegt sind und seit 1917 bei der Planung der sogenannten TET-Stadt im Auftrag des Keksfabrikanten Hermann Bahlsen<sup>11</sup> (Abb. 6) klar zu Tage treten: Hoetgers Kenntnis von kubistisch-expressiver Kunst verrät das erste, 1916 geschaffene, heute verlorene Gipsmodell<sup>12</sup> zu dem architektonisch-figürlichen Denkmal, das ursprünglich als Siegesmal für die im Weltkrieg gefallenen Soldaten aus Worpsswede gedacht war. Nach mehreren grundlegenden formalen und inhaltlichen Veränderungen wird es seit 1921 als „Niedersachsenstein“ (Abb. 8) zu einem Ehrenmal für die gefallenen Krieger. Bei den zwischen 1917 und 1919 angefertigten Entwürfen und Modellen zu der nie realisierten TET-Stadt, einer aus mo-



derner Fabrikanlage und großzügigen Wohn- und Erholungsquartieren für die Beschäftigten bestehenden Idealstadtplanung vor den Toren Hannovers<sup>13</sup>, geht Hoetger noch einen Schritt weiter, indem er ägyptische, babylonische, assyrische und romanische, im Sinne von deutschen Formen miteinander kombiniert und folgendermaßen kommentiert: Gemeinsam seien ihnen die vertikale Gliederung, die durch „die Sehnsucht nach der Sonne bedingt“ ist, und „das Dreieck als Urform“ – das auch dem niedersächsischen Bauernhaus eigen sei! 1919 weist Hoetger den Bauten folgende Bezeichnungen zu: „eigenartige moderne nordische Architektur“, „primitiv und monumental“, „löscht endlich den falsch angebrachten akademischen griechischen Geist aus und setzt an die Stelle unser germanisches Empfinden.“ „Der nordische Mensch hat ganz vergessen, daß auch seine Rasse einst eine starke Kultur hervorgebracht hat, er ist beleidigt, wenn ein Künstler in sich Urzellen entdeckt, die eine erinnernde Form zeugen – er weiß nicht, daß er sich selbst bekämpft, hat vergessen, daß er einige hundert Jahre vor der Kultur des Westens gelebt, hat vergessen, daß in ihm der vertikale Sinn lebt, der Sinn hinauf zur Sonne ...“<sup>14</sup>

Für Hoetger sind diese Formen „nordisch“, „bodenständig“, „von ger-

manischem Empfinden“, spezifisch für einen nicht näher bestimmten nördlichen Kulturkreis, an dessen gemeinsame Wurzeln, vor allem die Verehrung der Sonne, sie erinnern.



8 Worpswede-Weyersberg, „Niedersachsenstein“ (Ziegel, 1915–1922)

Wenn Hoetger 1920 schreibt: „Die weiße Rasse zerstört alles, was Kultur ist. ... Der Fuß der weißen Rasse, Europas Fuß ... zerstört ... alle Kulturen der gewesenen Zeiten.“ oder „Wenn der Europäer krank ist ...“<sup>15</sup>, so ist deutlich, daß der Künstler die Begriffe „nordisch“, „bodenständig“, „germanisch“ nicht auf das durch Abstammung, Blut und Boden oder gar Rasse determinierte Volksdeutsche verengt, wie es einflußreiche (ultra-)konservative Gruppierungen bereits in jener Zeit tun<sup>16</sup>, wohl aber von Überlegenheit des Nordischen spricht. Mit seiner Auffassung

steht Hoetger der Bestimmung der Eigenart deutscher Formung nahe, die Henry Thode als Mitbegründer des Werdandi-Bundes um die Jahrhundertwende gegeben hat: reines Gefühlsleben, weltumfassende Geistigkeit, reiche innere Vorstellungskraft, Naturtreue und handwerkliche Tüchtigkeit. Diese Auffassung sollte sich der Nationalsozialismus im wesentlichen zu eigen machen.<sup>17</sup>

Vor allem die Begriffe des „Nordischen“ und „Germanischen“, zu denen das „Hinauf zur Sonne“ unlöslich gehört, bringen Hoetger schließlich in unmittelbare Nähe nationalsozialistischen Gedankengutes. Hierbei ist entscheidend festzuhalten, daß weder der Künstler noch nationalsozialistische Theoretiker mit diesen Begriffen eindeutigen Inhalt verbinden. Symptomatisch hierfür ist eine Passage aus Hitlers Rede anlässlich der Eröffnung der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im neu erbauten Haus der Deutschen Kunst zu München am 18.7.1937. Der „Führer“ fühlt sich bemüßigt, seine eigene, am 5.9.1934 auf dem Reichsparteitag gegebene Definition, was denn das Deutsche ausmache, kommentierend aufzugreifen: „Es ist oft die Frage gestellt worden, was denn nun ‘deutsch sein’ eigentlich heiße. Unter allen Definitionen, ..., scheint mir jene wohl am würdigsten zu

sein, die es überhaupt nicht versucht, in erster Linie eine Erklärung abzugeben als vielmehr ein Gesetz aufzustellen. Das schönste Gesetz aber, das ich mir für mein Volk auf dieser Welt als Aufgabe seines Lebens vorzustellen vermag, hat schon ein großer Deutscher einst ausgesprochen: ‘Deutsch sein, heißt klar sein.’ Das aber würde besagen, daß deutsch sein damit logisch und vor allem auch wahr sein heißt. ... Aus diesem Gesetz heraus finden wir dann auch einen allgemein gültigen Maßstab für das richtige, weil dem Lebensgesetz unseres Volkes entsprechende Wesen unserer Kunst.“<sup>18</sup> Die SS-Zeitschrift „Das Schwarze Korps“ macht die definitorische Problematik 1935 bezüglich der von Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger wiedererrichteten Bremer Böttcherstraße deutlich, wo „wieder versucht wird, durch Jonglieren mit den Worten ‘nordisch, bodenständig, niedersächsisch’ die gesunde Urteilskraft des unverbildeten Beschauers unsicher zu machen ... wir [müssen] schärfstens Protest erheben ... gegen den Versuch, diese Schandwerke mit dem künstlerischen Wollen des Nationalsozialismus in Zusammenhang zu bringen.“<sup>19</sup> Das Dilemma ist offensichtlich.

Im Verlauf seiner bis weit in die 30er Jahre hinein dauernden, künstlerisch, finanziell und persönlich engen Ver-

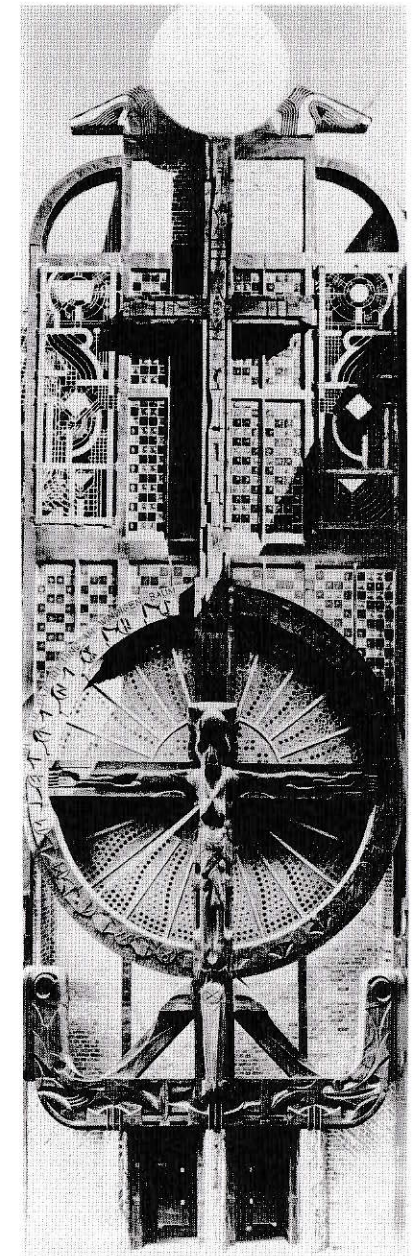


bindung zu Ludwig Roselius erfährt Hoetgers eigentlich unpolitische, vielmehr egozentrische und letztlich romantische Haltung insofern eine neue Färbung, als der Inhaber der internationalen Kaffeehandelsgesellschaft HAG im völkischen Sinne national, reaktionär denkt und handelt. In diesem Kontext begreift er auch seine Sammlungen und die Förderung Worpstedter Künstler. Seit 1923 ist er mit Hitler persönlich bekannt, der ihn um 1930 vergeblich drängt, seine Sammlung zur Finanzierung der Machtübernahme zu veräußern. „Die Machtübernahme wäre dann bestimmt 2 Jahre früher eingetreten, und dem deutschen Volk wäre viel Leid erspart.“<sup>20</sup> Dennoch ist Roselius 1937 zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Münchner Haus der Deutschen Kunst als Ehrengast geladen.<sup>21</sup>

Das große Vorhaben, das Hoetger mit Roselius bis 1931 und darüber hinaus verbindet, ist die Bremer Böttcherstraße: „Ich [Roselius] will versinnbildlichen, daß aus Verfall und Schmutz ein reines und starkes Deutschtum entstehen muß, wenn Tradition sich mit Wahrheit und kühner Schöpfung paart.“<sup>22</sup> „Die Wiedererrichtung der Böttcherstraße ist ein Versuch, deutsch zu denken. Das was nach dem Kriege bei uns an starken Heimatsgedanken in der

Luft lag, sollte dort festgehalten werden ...“<sup>23</sup> „Wir müssen wissen, daß es letzten Endes der ‘deutsche Geist’ ist, den unsere Feinde bekämpfen, weil sie ihn nicht verstehen. ... Wir müssen uns deshalb in unserem eigenen Volkstum verankern und den ‘deutschen Geist’ unzerstörbar machen.“<sup>24</sup> Wichtiger Antrieb für Roselius’ Vorhaben ist die Unterbringung seiner prähistorischen Sammlung, das „Väterkunde-Museum“: „Ziel und Aufgabe dieses Museums ist, die Herkunft und Entwicklung des nordischen Menschen aufzuzeigen, darzutun, daß wir das älteste Volk der Erde sind, das seit 15000 bis 20000 Jahren immer noch in seinem ursprünglichen Sitze wohnt.“<sup>25</sup> „Ich führe ... durch praktische Beweise dem Beschauer vor, daß die Kunst der ganzen Welt in Abhängigkeit steht von der weit älteren germanischen Kultur.“<sup>26</sup> Zunächst ist die Sammlung in dem „Väterkunde-Saal“ des 1927 vollendeten Paula Becker-Modersohn-Hauses untergebracht. Für Roselius ist die Sammlung bedeutend, weil sie „doch in der von mir gedachten Form ein Belehrungs- und Propaganda-Instrument allerersten Ranges“<sup>27</sup> ist, so daß er sie großzügiger und konzeptionell umfassender in einem eigenen Bau präsentieren möchte, was er 1927 in Angriff nimmt: „Die Sammlung Väterkunde ... soll den

Grundstock bilden für das Haus der Väter, welches die Geschichte der germanischen Menschheit darstellen soll. ... Dann werde ich dort ein Haus errichten, das der Böttcherstraße den richtigen Abschluß gibt, weil es aus der Vergangenheit unseres Volkes von der Urzeit an berichten soll.“<sup>28</sup> Hierbei handelt es sich um das von Hoetger 1931 vollendete „Haus Atlantis“. Aussage und Ikonographie der 1944 zerstörten Fassade sind maßgeblich durch nationalistische Glaubensbewegungen bestimmt, die das Christentum als eine mißverständene Abwandlung einer mit der Sonne verbundenen „urnordischen“ Heilsbringerlehre sehen. Besonderen Einfluß auf das „Haus Atlantis“ übte der holländische Altertumsforscher Herman Wirth mit seiner Atlantis-Lehre aus.<sup>29</sup> Nach Fertigstellung des Gebäudes veröffentlicht Ludwig Roselius eine kleine Schrift, die das Fassadenprogramm (Abb. 9) interpretiert und seine Intention erklärt: „Das Atlantis-Haus soll jeden Deutschen zum Nachdenken anregen und ihm die Frage vorlegen: ‘Was weißt Du von der stolzen Vergangenheit Deiner Vorfahren, hast Du überhaupt jemals über die Zeiten Roms, Griechenlands und Ägyptens



9 Böttcherstraße Bremen, Fassade „Haus Atlantis“ (1927–1931) (zerstört)



hinaus nachgedacht; weißt Du, daß diese drei großen Kulturen entstanden sind durch Männer des Nordens, die Deine Vorväter gewesen sind? Weißt Du, daß in der norddeutschen Tiefebene, an den Gestaden der Ost- und Nordsee, Kulturen begraben liegen, die Deine heutige Welt übertreffen, die nur darauf warten, zum Licht erweckt zu werden?“<sup>30</sup> Solchen am Beginn der Planungen noch eindeutiger rassistisch-völkisch formulierten Religionsauffassungen Roselius' und Wirths widersetzt sich Hoetger: „Jedenfalls verzichte ich lieber auf irgendeine Mitarbeit und habe lieber materielle Verluste, als daß ich ein Werk zu schaffen übernehme, wofür ich keine Verantwortung zu tragen in der Lage bin.“<sup>31</sup> Er bekennt aber dann kompromißbereit: „Meine Christlichkeit verstehe ich genau so, wie es die christliche Form der produktiven Heiden durch Verschmelzung beider Welten zeigt.“<sup>32</sup> Dies zeigt, daß Hoetger mit Einschränkungen bereit ist, national-chauvinistischer, völkisch-rassistischer „Propaganda“ Form zu geben.

Gewiß deckt sich Hoetgers Weltanschauung am Vorabend der Machtergreifung nicht mit der kultur- und menschenverachtenden Radikalität des Nationalsozialismus. Daß Hoetger jedoch eindeutige Sympathien für die „Bewegung“ hegt, ist evident:

„Man hat in Bremen begonnen, meine Plastiken am Gewerkschaftshaus abzutragen, und eine größere Plastik auf dem Friedhof [Abb. 3] soll noch abgetragen werden. Später wird wohl der Rest meiner Tätigkeit vernichtet werden. – Mich regen diese Eingriffe nicht auf, denn ich weiß, daß bei so großen politischen Umwälzungen immer Irrtümer vorkommen – und daß ich ihr Opfer bin, kann mich nicht abschrecken, an den guten Willen der Aufbauenden zu glauben. ... Ich trage gern die im Gesamtbild kleinen Opfer, wenn ich weiß; daß damit der Auftrag gefördert wird. ... Ich glaube an das zukünftige Deutschland.“<sup>33</sup> Ob schon jetzt im Ausland lebend, hält Hoetger mit Deutschland Kontakt. Im Frühjahr 1934 lernt er den wie er selbst in Rom lebenden, aber in Deutschland tätigen Architekten Herbert Helfrich kennen, mit dem ihn eine jahrelange Freundschaft verbinden wird. So weiß Hoetger von Hitlers Rede am 5.9.1934 auf dem Reichsparteitag. Der „Führer“ zieht unter dem Leitsatz „Deutsch sein, heißt klar sein“ gegen zwei „Gefahren“ für Deutschland zu Felde: „Erstens, daß die bisherigen Kunstverderber versuchen, sich in sie einzuschleichen. Das ganze Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw. ist weder rassistisch begründet noch völkisch

erträglich.“ Hitler verspricht, „daß die vielleicht größte kulturelle und künstlerische Auftragserteilung aller Zeiten über sie so zur Tagesordnung hinweggehen wird, als ob sie nie existiert hätten.“ „Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine teutsche Kunst aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen“ wieder beleben zu dürfen.<sup>34</sup> Gerade Hoetger, der ohne Aufgaben und ohne Mäzen sein architektonisches und bildhauerisches Schaffen nicht fortsetzen kann und einen großbürgerlich aufwendigen Lebensstil gewohnt ist, muß Hitlers Versprechen riesiger Staatsaufträge hellhörig gemacht haben.<sup>35</sup> Als Künstler, der sich selbst als „nordisch, bodenständig, germanisch“ empfindet und der mit seiner Tätigkeit für Ludwig Roselius scheinbar ideologiekonform gearbeitet hat, kann er hoffen, an der „Auftragserteilung“ teilzuhaben. Nicht bewußt ist ihm, daß Hitler mit „Rückwärtse“ Künstler wie ihn meint. Auf Anregung Helfrichs tritt Hoetger jedenfalls in Rom am 1.10.1934 – knapp drei Wochen nach der Parteitagsrede Hitlers – der „Auslandsorganisation der NSDAP“ bei.<sup>36</sup>

Unmittelbar nach der Übersiedlung in die Reichshauptstadt machen sich Helfrich und Hoetger daran, das

„Deutsche Forum“ oder „Europäische Kraftfeld“ zu planen, dessen erste Fassung Ende 1935 in der Bremer Böttcherstraße öffentlich ausgestellt wird.<sup>37</sup> Seine erweiterte zweite Fassung ist Anfang 1936 in der Kunsthalle Nürnberg zu sehen. Die Initiative hierzu geht von Ludwig Roselius aus, der am 21.12.1935 dem fränkischen Gauleiter Julius Streicher das „Modell eines Thingplatzes oder eines Forums“ vermittelt. Zentrum beider Fassungen ist der von Hoetger entworfene „Kultbau“, der sich über hakenkreuzförmigem Grundriß erhebt (Abb. 2) und dessen Formenrepertoire auf die TET-Stadt-Entwürfe sowie das Haus Atlantis zurückgeht. Anlässlich der Ausstellung in Nürnberg erscheint eine Faltkarte mit erklärendem Text, der von Helfrich und Hoetger unterzeichnet ist: „Die Formgestaltung beendeten wir 1935 in Deutschland unter der praktischen Auswirkung der nationalsozialistischen Neuordnung. ... Beherrscht wird die Gesamtanlage durch den Kultbau, der sich inmitten des Geländes auf einem Hügel erhebt. ... Das Herz der Anlage, der Kultbau, mußte nach unserer Überzeugung auf dem symbolischen Zeichen erbaut werden, in dem die Bewegung gesiegt hat, auf dem Zeichen der Sonne. In diesem Bau muß der Idee nach alles enthalten sein, was die Neugestaltung unseres Volkes



angeht.“ Der „Kultbau“ hat symbolhaften Charakter bezüglich Hoetgers Verhältnis zum Nationalsozialismus: Für ihn als ein an archaischen Kulturen interessierter, seiner Selbsteinschätzung nach nordischer, bodenständiger, germanischer und christlicher Künstler ist das Hakenkreuz als Swastika uraltes, weitverbreitetes Sonnensymbol mit vielfältigen Bezügen. Das Hakenkreuz, das die NSDAP sich auf die Fahnen geschrieben hat, ist für ihn also ein positives Zeichen, in dem sich seine persönliche Verehrung der Sonne genauso wie Germanentum und Christentum wiederfinden. In der gleichgeschalteten Presse wird die Beteiligung Hoetgers an der Planung des „Deutschen Forums“ 1936 jedoch als opportunistischer Versuch, sich der „Bewegung“ anzudienen, angeprangert.<sup>38</sup>

Ist Hoetger 1936 massiven Attacken ausgesetzt, kann er in den ersten Jahren nach der Machtergreifung noch positive Kritiken seines Schaffens verbuchen, was ihn gewiß im Glauben beläßt, erfolgreich werden zu können: „Hoetgers Bauten in Worpswede und Bremen sind in diesem Jahrhundert die einzigen, für die 'Blut und Boden' kein gestelztes Schlagwort ist ... Wir müssen, um Hoetger zu verstehen, den Abstieg zu den völkischen Urgewalten wagen, den verbauten Weg in das

triebbestimmte beständige Reich der Mütter zurückzufinden.“<sup>39</sup> Mit der fortschreitenden „Gleichschaltung“ der Kunst und ihrer Durchsetzung auf administrativer Ebene, die nach dem Streit um die Kompetenzaufteilung zwischen Goebbels' „Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ und Rosenbergs „Amt zur Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ im Laufe des Jahres 1935 die von den Nationalsozialisten gewünschte Effizienz erhält<sup>40</sup>, gerät Hoetger immer mehr unter Druck. Er wird jedoch nicht aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen, deren Aufgabe es ist, „die Schaffenden auf allen Gebieten unter der Führung des Reiches zu einer einheitlichen Willensgestaltung zusammenzufassen“ und die einen Künstler ablehnen oder ausschließen kann, wenn er „die erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.“<sup>41</sup>

Da Hoetgers expressive Arbeiten der zwar nie definierten, dennoch aber rigoros durchgesetzten offiziellen nationalsozialistischen Ästhetik nicht entsprechen, fallen die „Besprechungen“ in der Folgezeit ausschließlich negativ aus. Die Angriffslust der Presse wird dadurch gesteigert, daß sich Hoetger gegen die in seinen Augen ungerechtfertigten Vorwürfe

öffentlich wehrt und politisch argumentiert. Das signifikanteste Beispiel hierfür bilden die acht Bronzefiguren, die 1933 von der Fassade des Bremer Gewerkschaftshauses entfernt wurden. Diese 1928 entstandenen



10 „Junge Dirne“ (Bronze, 1924), Niedersächsische Landesgalerie, Leihgabe Museum am Ostwall, Dortmund

Plastiken stellten in expressiver Deformation Menschen des ländlichen und städtischen Proletariats dar und sind in ihrer Gestaltung dem 1924 entstandenen „Kopf der Jungen Dirne“ verwandt (Abb. 10).<sup>42</sup> „Das Schwarze Korps“ vom 26.6.1936 bezieht Hoetgers Erklärung, warum er die Figuren des Bremer Volkshauses gemacht habe, in den Artikel

ein: „Die fraglichen Figuren ... sind entstanden, weil ich [Hoetger], mit den damals bestehenden Verhältnissen unzufrieden, gegen das herrschende System einen plastischen Beweis erbringen wollte“, worauf der Verfasser des Artikels fragt: „... haben Sie nur aus Protest gegen das damals herrschende System von den S.P.D.-Leuten das fürstliche Honorar von 30000 RM für Ihre 'nordischen Gestaltungen' eingesteckt? Wir glauben, daß selbst in einer verjudeten Zeit ein Plastiker seine Ablehnung gegen das System anders hätte ausdrücken müssen als Sie, Herr Hoetger, es sich bei jenen Jammergestalten am Bremer Volkshaus geleistet haben. ... Sie dürfen aber nicht erwarten, Herr Hoetger, daß Ihre rassistisch minderwertigen verkrüppelten Gestalten am Bremer Volkshaus und andere Plastiken deutscher Frauen [wohl auch die „Junge Dirne“ gemeint] und Arbeiter unsere Sehnsucht nach gesunden, geistig und körperlich hochwertigen Menschen erfüllen können ... Und Sie, Herr Hoetger, wollen doch nicht etwa ernsthaft behaupten, daß Ihre Bauten bodenständig und Ihre Bildwerke nordisch sind? Ihre der Südseekunst entlehnten Bauten (vgl. Männerhäuser auf Yap und Palau) wie Ihre Plastiken (z.B. die götzenhafte Odinsfigur am Weltenrad des Atlantishauses in der Böttcherstraße)



werden wir niemals als nordisch und bodenständig ansehen. Unser deutsches Volk und gerade einfache deutsche Volksgenossen haben dafür ein recht feines Urteilsvermögen, das für uns wertvoller ist als das l'art-pour-l'art Kunstempfinden degenerierter 'besserer Kreise' (größtenteils Juden und Freimaurer). ... Wir glauben auch, daß Paris nicht gut als niedersächsischer Boden angesprochen werden kann, weil wir eben wissen, daß viele der hoffnungsvollsten Künstler dort ihr Deutschtum preisgegeben haben und rettungslos dem Banne internationaler Kunstschaffender verfallen sind."<sup>43</sup>

Um weiteren Angriffen wie dem eben zitierten, der sämtliche Topoi nationalsozialistischer Polemik gegen nicht linientreue Kunst und welterfahrene Künstler enthält, und mit denen immer auch Ludwig Roselius als Initiator und Eigentümer der Böttcherstraße gemeint ist, die Spitze abzubreaken, beschließen Roselius und Hoetger eine Umgestaltung der Überbrückung über dem Eingang zur Böttcherstraße: im April 1936 wird das von Hoetger geschaffene Relief „Lichtbringer“ (Abb. 7) angebracht: „Wie gern hätten wir [d.h. Ludwig Roselius und Hoetger] auf das Relief die Jahreszahl 1933 eingeschnitten, ... Die Form des Reliefs sollte eigentlich beweisen, daß sie mit höchster

Kraft die Idee des Führers weiterträgt.“<sup>44</sup> Diese „Verbeugung“ vor den Machthabern verhindert nicht Hitlers Verdikt in seiner zügellosen Rede auf dem Reichsparteitag vom 8./9.9.1936: „Wir haben nichts zu tun mit jenen Elementen, die den Nationalsozialismus nur vom Hören und Sagen her kennen und ihn daher nur zu leicht verwechseln mit undefinierbaren nordischen Phrasen, und die nur in irgendeinem sagenhaften atlantischen Kulturkreis ihre Motivforschungen beginnen. Der Nationalsozialismus lehnt diese Art von Böttcherstraßen-Kultur schärfstens ab.“<sup>45</sup> Darauf Hoetger an Helfrich: „... Ich finde die Rede wunderbar, alle ihre Schlußfolgerungen tragen den lebenden Sinn des Nationalsozialismus. ... Als Feind der von uns aufgenommenen, fremden Kulturformen wird es verständlich sein, daß ... [ich] bemüht war, zunächst einmal die nordischen Formenelemente wieder aus der Umklammerung fremder Erscheinungen zu lösen. Unsere heutige Abwehr gegen die einfache Übernahme alter, unverstandener Formen kann mir nur sympathisch sein. ... Wenn der Führer von einer Böttcherstraßen-Kultur spricht, so muß er doch wohl Gründe dafür haben, die mir unbekannt sind. Von mir aus kann ich nur sagen, daß die Arbeit, die dort geleistet wurde, aus der Überzeu-

gung geschehen ist, fremde Einflüsse abzustreifen, mit der Sehnsucht nach reiner deutscher, vertikaler Form ... alle meine Schriften [beweisen], daß ich einer Clique nie angehören kann, die sich gegen unsere neue Weltanschauung wendet ...“<sup>46</sup>

Beim Leiter der „Auslandsorganisation der NSDAP“ beantragt Hoetger im Juli 1936 eine Voruntersuchung, um folgende in der Presse gegen ihn gerichteten Vorwürfe zu klären: „durch seine Werke in der Nachkriegszeit zersetzend gewirkt zu haben ... eine politisch links gerichtete Haltung vertreten zu haben; Nationalsozialist aus Konjunkturrücksichten geworden zu sein ...“<sup>47</sup> Seine prekäre Situation hindert ihn jedoch nicht, im September 1936 den Auftrag Nikola Michailows zu einer Porträtbüste „Gneisenau“ in Bronze für die „Ehren- und Gedächtnishalle“ des Museums in Kolberg (Kolobrzeg) anzunehmen – der erste und letzte offizielle Auftrag, der Hoetger im „Dritten Reich“ erteilt wird. Die Zeilen Michailows an Hoetger: „Ich denke mir, daß der Kopf [Gneisenau] etwas überlebensgroß gemacht wird, so wie Ihr im Besitz des Frankenfürsterrers Streicher befindlicher Paracelsus ...“<sup>48</sup> (Abb. 11) sind insofern bemerkenswert, als deutlich wird, daß ein hoher Parteifunktionär, der fränkische Gauleiter Julius Streicher, ein

aktuelles Werk Hoetgers besaß – „Paracelsus“ ist 1936 entstanden. Allerdings hat der Künstler unter dem Druck des Nationalsozialismus seinen expressiven Stil der ausgehenden 20er Jahre gewandelt, kehrt bei „Paracelsus“ zu einer impressionistischen Formensprache zurück, während er bei der Figur des „Lichtbringers“ an seine Werke des zweiten Jahrzehnts anknüpft. Dieser glatten Oberflächenbehandlung bleibt Hoetger bei den wenigen größerformatigen Werken während der Zeit des „Dritten Reiches“ treu, bedient sich „klassischer“ Vorbilder<sup>49</sup>, ohne der nationalsozialistischen Ästhetik eines Arno Breker



11 „Paracelsus“ (Bronze, 1936). Niedersächsische Landesgalerie, Leihgabe Bahlsen KG



oder Joseph Thorak zu folgen. Darüber hinaus handelt es sich bei „Paracelsus“ um ein opportunes Thema, wurde dieser Arzt der Reformationszeit doch von den Machthabern als hervorragender deutscher Gelehrter vereinnahmt: Im Festumzug „Zweitausend Jahre Deutsche Kultur“ anlässlich der Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst in München am 18.7.1937 wurde seiner auf dem Wagen „Die deutsche Wissenschaft zur Zeit der Renaissance“ gedacht.<sup>50</sup>

Ende 1936, nach der Parteitage- rede Hitlers, geht Hoetger wieder ins Ausland und kehrt im August 1938 nach Berlin zurück. Über Freunde bemüht er sich 1937 von der Schweiz aus, als Plastiker an der ersten Großen Deutschen Kunstausstellung im Münchner Haus der Deutschen Kunst, also der ersten „Leistungsschau“ nationalsozialistischer Kunst, teilnehmen zu können, was jedoch nicht gelingt: „Ihre sowie die Arbeiten anderer großer Persönlichkeiten sind vom Führer persönlich aus der Ausstellung verwiesen worden. ... Selbst Streicher hat sich zu Obermüller geäußert, daß es ihm sehr leid täte, aber der Führer habe in einer Besprechung über Ihre Kunstwerke diese insgesamt abgelehnt; somit seien auch ihm die Hände gebunden.“<sup>51</sup> Stattdessen ist Hoetger auf der gleichzeitig in München gezeig-

ten Schandausstellung „Entartete Kunst“ vertreten, allerdings an untergeordneter Stelle und mit höchstens drei marginalen Werken.<sup>52</sup> Vorausgegangen ist die verheerende „Säuberung“ deutscher Museen von „moderner“ Kunst, während der wenige Werke Hoetgers, darunter eine Skulptur, beschlagnahmt wurden.<sup>53</sup>

Am 25.4.1938 spricht das Gaugericht der „Auslandsorganisation der NSDAP“ das Urteil in dem von Hoetger im Juli 1936 angestrebten Prozeß. Der Künstler wird aus der Partei ausgeschlossen. Die Begründung, die auch die Aufhebung des Einreiseverbots nach Deutschland enthält, ist erhellend: „... die Tatsache, daß sich der Angeschuldigte in den Nachkriegsjahren um ‚nordische Kunst‘ bemüht hat, wenn auch diese ‚nordische Kunst‘ in keiner Weise etwas zu tun hat mit dem, was der Nationalsozialismus unter nordischer Kunst versteht, läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß sich der Angeschuldigte aus innerster Überzeugung zur Partei anmeldete. [...] Entscheidend ist aber, daß er bis kurz vor der Machtübernahme und wahrscheinlich auch heute noch Auffassungen vertritt, die der Führer in der Kulturrede vom Jahre 1936 als eine Gefahr für die Bewegung gegeißelt hat. Es bedarf keiner weiteren Ausföhrung, daß gerade Auffassungen,

die sich ähnlicher Begriffe wie die nationalsozialistische Weltanschauung bedienen, ohne daß ihr Inhalt mit den nationalsozialistischen Auffassungen übereinstimmen, eine besondere Gefahr darstellen. Wir wollen Klarheit und müssen daher nebelhafte Spekulationen unwissenschaftlicher Forscher [d.h. Wirth] ablehnen und darauf dringen, daß Kunstrichtungen, die sich als ‚nordisch‘ bezeichnen, ohne in einem Zusammenhang zu stehen mit dem, was die exakte Vorgeschichtsforschung erarbeitet hat, nicht von Nationalsozialisten vertreten werden. [...] Das Gaugericht gibt ... der Hoffnung Ausdruck, daß Hoetger, wenn er auch nicht Parteigenosse sein kann, sich nicht zurückzieht aus der alle deutschen Menschen umfassenden, von der Bewegung geföhrten Volksgemeinschaft und sich in der Zukunft als wertvolles aufbauendes Element in ihr erweist.“<sup>54</sup>

Dazu wird Hoetger jedoch nach seiner Rückkehr in Deutschland keine Gelegenheit mehr gegeben. Er arbeitet zwischen 1938 und 1943 in seinem Berliner Wohnhaus für einen kleinen Freundeskreis, ohne jemals wieder in die Öffentlichkeit treten zu können. Angepaßt schreibt er am 3.12.1942 an Arno Breker: „Daß ich jetzt in meinem eigenen Atelier zu Frohnau glücklich und ruhig arbei-

ten kann, verdanke ich Ihnen, Herr Professor Breker, und Ihrem Freund, dem Reichsminister Professor Speer ... Bin ich so schon in Ihrer Schuld, so verzeihen Sie mir umso mehr, wenn ich mich heute wiederum mit einer Bitte an Sie wende. Ich möchte gerne einige Arbeiten meiner Hand im Haus der Deutschen Kunst zu München ausstellen, weshalb ich Sie als den offiziell anerkannten, ersten Fachmann und Bildhauer des Reiches um Ihre Fürsprache bitte ... Ich habe in diesen Jahren unentwegt in der Stille meines Ateliers geschafft und ich glaube, nach besten Kräften meinen Beitrag im großen Kampf der Nation geleistet zu haben und zu leisten. Sie werden verstehen ..., daß ich es gerade in diesem Zeitpunkt als eine Verpflichtung empfinde, meine Arbeit in den Dienst der Nation zu stellen, eine Verpflichtung, deren bisherige Nichterfüllung mich innerlich keine Ruhe finden läßt. ... Ich hoffe glauben zu dürfen, daß Sie mir helfen werden, und so danke ich Ihnen schon jetzt herzlichst für Ihre Mühe.“<sup>55</sup> Die Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst kommt nicht zustande.

1 Rede mit den wichtigsten Passagen bei Paul Ortwin Rave, *Kunst diktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 44 (im folgenden Rave) und Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 82 ff. (im folgenden Brenner)

2 Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste: „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933“,



Eröffnung 17.12.33. Stephanie Barron (Hrsg.), „Degenerate Art“. The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany. Ausstellungskatalog Los Angeles und Chicago 1991, S. 101 (im folgenden Barron); zur Ausstellung und ihrer „Tournée“ Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1987, S. 94 (im folgenden Schuster)

3 Die in der Literatur wiederholt geäußerte Behauptung, Hoetger sei mit zwei Aquarellen in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten gewesen, ist insofern mit Vorsicht zu behandeln, als sie in der Rekonstruktion der Ausstellung durch Mario-Andreas von Lüttichau (Schuster, S. 120–181, Barron, S. 45–81) nicht nachgewiesen sind; vgl. schon Christian Tümpel (Hrsg.), Deutsche Bildhauer 1900–1945 entartet, Deutsche Ausgabe Königstein/Ts. 1992, S. 217 Anm. 20 (im folgenden Tümpel). Wohl aber war die kleine Monographie über Bernhard Hoetger, die der mit dem Künstler befreundete Carl Emil Uphoff 1919 im Leipziger Verlag Klinkhardt&Biermann veröffentlichte, ausgestellt. Sie war eines in der Serie von mehr als 21 ausgestellten Bändchen der von dem einflußreichen Kunstschriftsteller und Verleger Georg Biermann herausgegebenen Reihe „Junge Kunst“. Die Vitrinenschriftung „So hat Professor Biermann Kunst-Bolschewismus in Deutschland verbreitet“ macht deutlich, daß die Schmähung zu allererst Georg Biermann und nicht den Künstlern galt, denen die Bändchen gewidmet waren, also auch nicht Hoetger. Vgl. Schuster, S. 179, und Barron, S. 70 f.

4 Dieter Tino Wehner, Bernhard Hoetger. Das Bildwerk 1905 bis 1914 und das Gesamtkunstwerk Platanenhain zu Darmstadt, Alfter 1994, S. 89 (im folgenden Wehner)

5 Vgl. Tümpel, S. 217 Anm. 19 und frdl. Auskunft von Dr. Ursel Berger, Berlin

6 A. Hitler, Rede vom 5.9.34 auf dem Nürnberger Reichsparteitag. Nach Rave, S. 44

7 Bernhard Hoetger, Der Bildhauer und der Plastiker, in: Cicerone 11, 1919, S. 168/172

8 Vgl. GalerieHandBuch 2 der Niedersächsischen Landesgalerie: Bernhard Hoetger. Bildwerke 1902–1936, herausgegeben von Heide Grape-Albers, mit Texten von Frauke Engel und Thomas Hirthe, Katalog bearbeitet von Thomas Hirthe, Hannover 1994, S. 24 mit weiterer Literatur (im folgenden GHB 2)

9 Brief an einen Freund 7.7.20. Nach Sophie Dorothea Gallwitz, dreißig Jahr Worpswede, Bremen 1922, S.89 (im folgenden Gallwitz)

10 Hierzu Tümpel, S. 57–70, und GHB 2, S. 22

11 Die Hieroglyphe „TET“ (dauernd, ewig) ist das Markenzeichen der H. Bahlsens Keksfabrik KG

12 Wolfgang Saal, Bernhard Hoetger. Ein Architekt des norddeutschen Expressionismus, Bonn 1989, S. 369 Abb. 40 (im folgenden Saal). Zum „Niedersach-

senstein“ ebd. S. 128–140

13 Zuletzt GHB 2, S. 35–55 mit Literatur

14 Brief an einen Freund 7.7.20. Nach Gallwitz, S.90

15 Nach Gallwitz, S. 86 f.

16 Brenner, S. 7 ff., bes. 14 f.

17 Franz Roh, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 112 (im folgenden Roh), auch Rave; S. 12 f.

18 Nach Schuster, S. 246 – Zum Reichsparteitag 1934 vgl. Rave, S. 44 und Brenner, S. 84

19 Das Schwarze Korps 21.8.35. Nach Tümpel, S. 78

20 Roselius 1936 durch den Bremer Oberbürgermeister Otto Heider von Hitler mitgeteilt. Vgl. Bernd Küster, Ludwig Roselius und die Worpsweder Kunst, in: Worpswede 1889–1989 Hundert Jahre Künstlerkolonie, Lilienthal 1989, S. 145–147 auch zum folgenden (im folgenden Küster)

21 Küster, S. 145

22 Eingabe Roselius' an Bremer Senat 21.7.29. Nach Tümpel, S. 75

23 Nach Saal, S. 203

24 Nach Küster, S. 135

25 Fr. Wäbekindt in: Stader Archiv NF 29, 1938, S. 10. Nach Küster, S. 253 Anm. 9

26 Roselius an Hoetger 7.3.24. Nach Tümpel, S. 75

27 Roselius an Hoetger 19.3.24. Nach Saal, S. 205

28 Ludwig Roselius, Die Vollendung der Böttcherstaße, in: Die Weser 6, 1927, Heft 6, S. 198. Nach Saal, S. 248

29 Hierzu ausführlich Saal, S. 248–284, bes. 276 ff.

30 Nach Saal, S. 278

31 Hoetger an Roselius 11.11.29. Nach Saal, S. 279

32 Hoetger an Roselius 17.7.30. Nach Saal, S. 279

33 Hoetger an Emil Szittyta 18.4.33. Nach Wehner, S. 88

34 Nach Rave, S. 44

35 Zu Hoetgers Einkünften und Lebensstil vgl. GHB 2, bes. S. 21 – Küster, S. 140 f.

36 Mitgliedsnummer 2.791.181. Saal, S. 61, 287

37 Hierzu und zum folgenden Saal, S. 287–292

38 Notwendige Klarstellungen: Bernhard Hoetger, in: Das Schwarze Korps 26.3.36, S. 6. Nach Saal, S. 291 f.

39 Kunst der Nation, Dezember 1934. Nach Ludwig Roselius d.J. (Hrsg.), Bernhard Hoetger 1874–1949. Sein Leben und Schaffen, mit Beiträgen von Suse Drost und Wolfgang Pehnt, Bremen 1974, S. 27 (im folgenden Roselius)

40 Brenner, S. 63–106

41 Roh, S. 50

42 Tümpel, S. 168–173; GHB 2, S. 144 f. mit Literatur

43 Der Fall Hoetger: Unsere Leser mögen selbst urteilen, in: Das Schwarze Korps 26.6.35. Nach Tümpel, S. 171, Roselius, S. 29, Saal, S. 226

44 Nach Saal, S. 229

45 Nach Tümpel, S. 78

46 Hoetger an Helfrich 15.9.36. Nach Saal, S. 319

47 Vgl. Gerichtsurteil vom 27.5.38. Nach Saal, S. 63

48 Michailow an Hoetger 12.11.36. Nach Tümpel, S. 82 Anm. 50. Der Gips des Kopfes mit falscher Datierung bei Roselius, Drost Wvz. 125. Zu dem Guß in der Niedersächsischen Landesgalerie GHB 2, S. 146–148

49 Abb. z.B. bei Tümpel, S. 216

50 Abb. bei Schuster, S. 91 Abb. 13. Zur Rolle des Paracelsus im „Dritten Reich“ vgl. GHB 2, S. 146/148

51 Helfrich an Hoetger 23.7.37. Nach Tümpel, S. 80, 82 Anm. 55

52 Vgl. Anm. 3

53 Die Anzahl der beschlagnahmten Werke wird unterschiedlich angegeben: nach Rave, S. 185 ff.: 14 Werke, nach Roh, S. 87: 3 Werke

54 Urteilsbegründung 27.5.38, S. 11, 13–14. Nach Tümpel, S. 78, 82 Anm. 48

55 Hoetger an Breker 3.12.42. Nach Tümpel, S. 80