

Britta Olényi von Husen und Marcus Leifeld

Das Wallraf-Richartz-Museum

Ein rheinisches Kunstmuseum in der Zeit des Nationalsozialismus

Ohne Zweifel gehörte das Wallraf-Richartz-Museum zu den bedeutenden Kultureinrichtungen in der Rheinprovinz (Abb. 1).¹ Hier begegneten einander Kuratoren, Kunsthändler und Kunstsammler, interessierte Bürger, lokale NS-Amtsträger und Parteifunktionäre, Vertreter von Reichsministerien und überregionalen Kulturverbänden – allesamt mit ganz unterschiedlichen Erwartungen an das Museum und ganz unterschiedlichen Strategien, um ihre Interessen zu verwirklichen. Erst aus dieser Gemengelage kristallisierte sich die Personal-, Ankaufs- und Ausstellungenspolitik heraus, die im Folgenden dargelegt wird.²

Erste zentrale und bestimmende Person für das Wallraf-Richartz-Museum im Nationalsozialismus war Wilhelm Ebel (1891–1942), der nach den Kommunalwahlen in Köln am 12. März 1933 als Beigeordneter mit der

Leitung des Amtes für Kunst und Kultur betraut wurde. Ebel, lange Zeit einziges NSDAP-Mitglied im Rat der Stadt Köln, hatte schon in der Weimarer Republik immer wieder gegen die vermeintliche »Verjudung der Kultur« gehetzt.³

Mit der ihm eigenen Vehemenz und Unerbittlichkeit ging Ebel nach seiner Berufung die »Säuberung« des Kulturbereiches im nationalsozialistischen Sinne an. Bereits Ende März beurlaubte er prominente jüdische Kunsthistoriker wie Alfred Salmony (1890–1958) aus dem Museum für asiatische Kunst, Elisabeth Moses (1894–1957) sowie Karl With (1891–1980) aus dem Kunstgewerbemuseum.⁴ Weitere jüdische Mitarbeiter wurden mit dem Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933 entlassen⁵, zudem die Zusammenarbeit mit jü-

¹ Siehe zum Folgenden den Aufsatz von Marcus Leifeld, der die Grundlage für den Vortragstext bildete: Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Thomas Ketelsen / Jasmin Hartmann (Hrsg.), *Provenienz Macht Geschichte. Ankäufe deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus*, Köln 2015, S. 11–22. Zum Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus vgl. auch: Ute Haug, *Köln und die zeitgenössische bildende Kunst im »Dritten Reich«*, in: *Geschichte in Köln*, Nr. 47 (2000), S. 71–106; Rainer Budde, *Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Sammlungen*, in: *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung*, Köln und Mailand 1986, S. 9–30; Britta Scherer, *Ein Kunstmuseum in der NS-Zeit. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln*, Köln, unveröffentl. Magisterarbeit an der Universität zu Köln, 2005; Katja Terlau, *Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Ankaufspolitik 1933–1945. Vorläufiger Forschungsbericht*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 62* (2001), S. 277–292; dies., *Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit zwischen 1933–1945*, in: *Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg* (Hrsg.), *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945. Kolloquium vom 11. und 12. Dezember 2001 in Köln. Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich. Tagung vom 20. bis 22. Februar 2002 in Hamburg*, Bd. 2, Magdeburg 2002, S. 21–29.

² Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Galerie der Gemälde und Skulpturen sowie auf das Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums, nicht aber auf die römische Abteilung.

³ Nicola Wenge, *Integration und Ausgrenzung in der städtischen Gesellschaft. Eine jüdisch-nichtjüdische Beziehungsgeschichte Köln 1918–1933*, Mainz 2005, S. 168, 225, 368, 399, und S. 135–206. Vgl. zu Ebel auch: Marcus Leifeld, *Der Kölner Karneval in der Zeit des Nationalsozialismus. Vom regionalen Volksfest zum Propagandainstrument der NS-Volksgemeinschaft*, Köln 2015, S. 71–76.

⁴ *Westdeutscher Beobachter* vom 25. März 1933; Bettina Mosler, Elisabeth Moser, *Kunsthistorikerin der Adenauerzeit in Köln. Auf der Suche nach einer verlorenen Biographie*, in: *Kölner Museums-Bulletin*, 4 (1999) S. 33–37; Hartmut Walravens, *Salmony, Alfred*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 22, Berlin 2005, S. 386 f.; Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München 1999, Teil 2, S. 768–790; Ute Haug, *Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des »Dritten Reichs«*, Diss. Aachen 1998, S. 32.

⁵ Die städtischen Museen hatten in diesem Zusammenhang Mitteilungen über die »Beschäftigung von Juden oder von mit jüdischen Personen verheirateten Mitarbeiter[n]« zu machen. Die Unterlagen im Historischen Archiv der Stadt Köln (im Folgenden: HA StK) liegen nach dem Einsturz nicht vor. Everhard Kleinertz (Bearb.), *Akten der Kulturverwaltung der Stadt Köln 1880–1930*, Bd. 1, Köln 2005, S. 63.

⁶ Britta Bopf, *»Arisierung« in Köln. Die wirtschaftliche Existenzvernichtung der Juden 1933–1945*, Köln 2004, S. 64.

dischen Geschäftspartnern mit Verfügung vom 22. März 1933 untersagt.⁶

Aktiver Teil der »Säuberung« war Otto H. Förster (Abb. 2). Nach dem lange geplanten Abschied von Ernst Buchner aus dem Wallraf⁷ am 1. März 1933 war Förster durch Intervention von Ebel am 1. April zunächst kommissarisch, dann Ende August offiziell mit der Leitung des Museums betraut worden.⁸ Beide hatten sich zwar persönlich zuvor nicht kennengelernt⁹, doch erschien Förster für einen Neubeginn im Sinne der Nationalsozialisten prädestiniert, da er nicht nur als Mitarbeiter seit 1921 die Bestände sehr gut kennengelernt hatte, sondern in der »Systemzeit« immer wieder mit Vertretern der Kulturinstitutionen und mit Konrad Adenauer aneinandergeraten war.¹⁰ Nur einen Monat nach seiner Berufung trat Förster in die NSDAP ein,¹¹ schmiedete dann vor allem Koalitionen gegen Konkurrenten im Kulturbereich, um seine Position in einer Phase zu sichern, als die Situation einem »Hexenkessel« glich, wie der Kunsthistoriker Hans Wilhelm Hupp (1896–1943) im Mai formulierte¹². Im Wallraf-Richartz-Museum selbst war die Stimmung vergiftet, Förster entließ das von seinem Vorgänger Buchner geförderte Personal¹³ und stellte seinen fortan wichtigsten Mitarbeiter und späteren Leiter des Kupferstichkabinetts Helmut May (1906–1993) ein.¹⁴ Von großem Nutzen war für Förster in dieser Situation und auch später seine weitverzweigte Vernetzung in die einflussreichen Kreise der städtischen

Gesellschaft. Über seine Frau Antonie Johanna war er mit den Kölner Familien Camphausen, Deichmann, Herstatt, von Mallinckrodt, vom Rath, von Schnitzler und von Stein verbunden.¹⁵ Auch stand er in Kontakt mit Freiherr Kurt von Schröder, der in wichtigen Fragen der Kulturpolitik Einfluss nahm.¹⁶

In diese frühe Zeit der Umbrüche fiel die Ausgrenzung von rund zwanzig jüdischen Kollegen, die Förster in seine Wohnung einlud und dabei eine weitere Zusammenarbeit mit ihnen als nicht möglich bezeichnete.¹⁷ Dieses Vorgehen bedauerte er wohl selbst, sah es als ein notwendiges Übel des nationalen Aufbruchs an. Gleichzeitig machte er einen Teil der Juden, also jüdische Unternehmer, die er als »Schacherer und Wucherer galizischer Herkunft« diffamierte, für die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisen der zwanziger Jahre verantwortlich.¹⁸ Stadt und städtisches Museum auf der einen und Parteikreise auf der anderen Seite hatten hier in der Personalpolitik allerdings in der Folgezeit unterschiedliche Auffassungen. 1938 stellte Förster mit Lotte Brand Philipp (1910–1986) eine Volontärin jüdischer Herkunft ein, die 1941 emigrieren musste. Nach dem Tod seiner ersten Frau Tony heiratete Förster am 9. Juni 1970 die in Amerika tätige Brand Philipp.¹⁹ Zentraler Berater für Förster war zudem Josef Haubrich, der wegen seiner jüdischen Ehefrau unter beruflichen und sonstigen Repressalien litt.²⁰ Andere Kulturschaffende, darunter die Kunsthistoriker Andreas Becker

⁷ Kölnische Zeitung, 30.07.1932; Scherer, Kunstmuseum (Anm. 1), S. 69.

⁸ Otto H. Förster ist am 13.11.1894 in Nürnberg geboren. In erster Ehe war er verheiratet mit Antonie (gen. Tony), geb. Schnitzler (seit dem 14.02.1925), in zweiter Ehe mit Lotte Johanna, geb. Brand (seit dem 09.06.1970). Zu Förster vgl. Horst-Johannes Tümmers / Horst Vey, Otto H. Förster, 1894–1975, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 38 (1976) S. 7–16; Scherer, Kunstmuseum (Anm. 1), S. 20–29; Heinz Ladendorf / Horst Vey, Mauseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960; HA StK 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Carl Schulz, Köln, den 30.08.1933; HA StK 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Karl Koetschau, Köln, den 01.09.1933; Gerhard Dietrich, Museum für Angewandte Kunst, Köln, Chronik 1888–1988, Köln 1988, o. S. [1933].

⁹ Scherer, Kunstmuseum (Anm. 1), S. 26.

¹⁰ HA StK 1232, Nr. 401, S. 11 und S. 27; HA StK 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Peter Winkelkemper, Köln, den 26.11.1933; HA StK 1232, Nr. 401, S. 27 f.

¹¹ Scherer, Kunstmuseum (Anm. 1), S. 23; HA StK Acc 1745, Nr. 2, ungez. Bll., NSDAP-Gaukartei, Otto H. Förster. Vgl. dazu auch die Entnazifizierungsakte mit falschen Angaben Försters zu seinem Eintritt in die NSDAP. Landesarchiv Duisburg, NW 1049–16936. Vgl. dazu auch den Zeitzeugenbericht von Victor Odenthal, Mitarbeiter im Amt für Kunst und Volksbildung, in: Horst Matzerath (Bearb.), Vergessen kann man die Zeit nicht, das ist nicht möglich. Kölner erinnern sich an die Jahre 1929–1945, Köln 3. Aufl. 1987, S. 73–75.

¹² HA StK 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Hans Hupp an Otto Förster, Düsseldorf, den 19.5.1933.

¹³ HA StK, 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Briefentwurf Otto Förster an Bürgermeister (?), Köln, den 29.06.1933; Esther Tisa Francini, Im Spannungsfeld zwischen privater und öffentlicher Institution. Das Städelsche Kunstinstitut und seine Direktoren 1933–1945, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hrsg.), Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 93–145, hier S. 105 f.

¹⁴ Landesarchiv Duisburg NW, 1048, Nr. 32/164.

¹⁵ Scherer, Kunstmuseum (Anm. 1), S. 27; Kölnische Zeitung, 14.06.1937, Morgenblatt, Nr. 240, S. 4.

¹⁶ HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Kurt von Schröder, o. O., 04.03.1942 [Entwurfskopie].

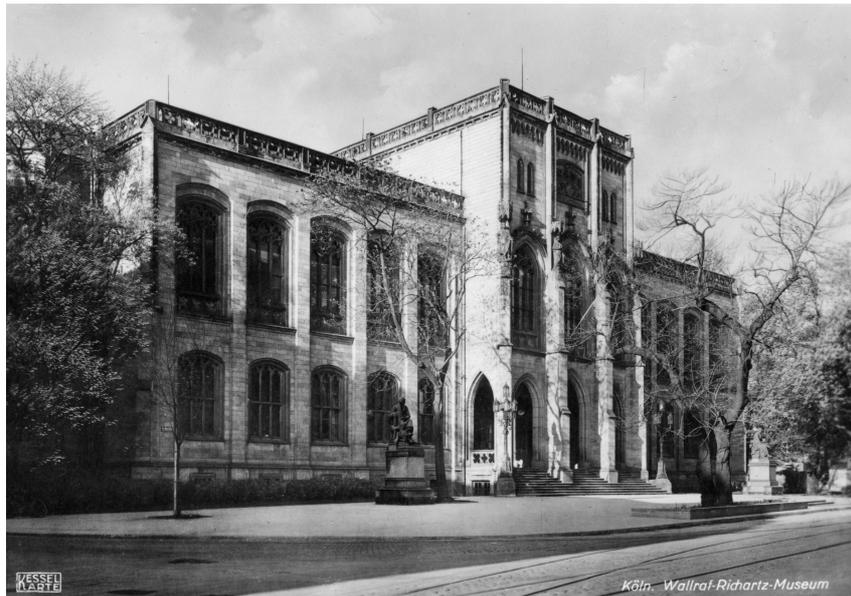
¹⁷ Jimmy Ernst, Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst, Köln 1985, S. 110 f.; Eva Weissweiler, Notre Dame de Dada. Luise Straus-Ernst. Das dramatische Leben der ersten Frau von Max Ernst, Köln 2016, S. 231 f.

¹⁸ HA StK 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Charles Du Bos, Köln, den 25.05.1933.

¹⁹ Ulrike Wendland, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999, Teil 1, S. 64–66; Festschrift zum 75. Geburtstag: William W. Clark u. a. (Hrsg.), Tribute to Lotte Brand Philip. Art Historian and Detective, New York 1985.

²⁰ Birgit Kilp, Josef Haubrich. Ein Anwalt der Kunst. Der Kölner Rechtsanwalt, Politiker und Sammler (1889–1961) im Spiegel von Dokumenten, Zeitzeugenberichten und Selbstzeugnissen, Köln 2016, bes. S. 38–49; HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Josef Haubrich, o. O., 06.01.1942; Haug, Kunstverein (Anm. 4), S. 68.

Abb. 1 Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 1935.



(1894–1972)²¹ und Hans Peters (1906–1962)²², fanden während des Krieges trotz ihres nicht regimekonformen Verhaltens im städtischen Kriegsschädenamt eine Existenzsicherung.

Frühestens im Sommer 1933 konnte sich Förster konzeptionell mit der inhaltlichen Ausrichtung des Wallraf-Richartz-Museum beschäftigen. Starke Impulse kamen dabei sicherlich nicht aus dem Kulturdezernat. Der Kunsthistoriker Walter Karl Zülch (1883–1966), der Nachfolger Ebels, konnte sich als Nichtkölnler lediglich bis in den Januar 1934 im Amt behaupten²³, alle folgenden Dezernenten waren fachfremd.²⁴

Die kulturpolitischen Ziele waren im städtischen Verwaltungsbericht deutlich formuliert. Das Museum sollte einen aktiven Part an der Schaffung der NS-Volksgemeinschaft übernehmen, »möglichst allen Schichten des Volkes Anteil an den geistigen Gütern vermitteln, die in den Kunstwerken verkörpert sind.«²⁵ Förster intensivierte dazu die Ausstellungstätigkeit, angereichert durch musikalische und literarische Beiträge²⁶ und durch (ehrenamtliche) Führungen.²⁷

Vor allem aber strebte Köln als Kultur- und Wirtschaftsmetropole am Rhein mit dem Ausbau der Gemäldesammlung eine kulturelle Vormachtstellung im Westen des Deutschen Reiches an.²⁸ Dabei stand Köln in Rivalität zu verschiedenen rheinischen Großstädten. Dieser Konkurrenzsituation suchte man im Sommer 1934 zu begegnen. Auf Einladung des Düsseldorfer Kulturdezernenten Horst Ebel fanden sich die Museumsdirektoren und Kulturdezernenten der Städte Köln, Aachen, Wuppertal und Duisburg-Hamborn zu einem Gedanken- und Erfahrungsaustausch sowie zur Gründung einer Arbeitsgemeinschaft rheinischer Kunstmuseen zusammen, an der auch Krefeld seine Mitarbeit zugesagt hatte. Gemeinsam sollte die Kultur im deutschen Westen gefördert werden. Dabei wurden Möglichkeiten der Propaganda erörtert, der Austausch von Einzelsammlungen sowie der Aufbau des Bildarchivs der Stadt Köln zur Zentralbildstelle für die rheinischen Museen als konkrete Ziele formuliert. Bereits im Vorfeld des Treffens hatten Verhandlungen zur Zusammenarbeit mit Vertretern der Provinzialverwaltung stattgefunden.²⁹

²¹ Landesarchiv Duisburg, Bestand NW 1048, Nr. 40/168 (Entnazifizierungsakte Andreas Becker).

²² Haug, Kunstverein (Anm. 4), S. 37.

²³ Verwaltungsbericht der Stadt Köln, 1933/34, bearb. u. hrsg. vom Statistischen und Einwohneramt, Köln 1935, S. 14.

²⁴ Wilhelm Niemeyer, Beigeordneter für Schule und Kultur von Anfang 1934 bis 1937, war Lehrer. Julius Ludwig, von 1937 bis 1945 Beigeordneter für Kunst und Kultur, Volkswirt. NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, Nachlass Julius Ludwig; Kilp, Haubrich (Anm. 20), S. 37.

²⁵ Verwaltungsbericht der Stadt Köln, 1933/1934 (Anm. 23), S. 84. Siehe zu den hier formulierten Zielen auch die Aussagen Otto Försters im Tätigkeitsbericht für die Zeit vom 01.04.1933 bis zum 30.11.1935: Otto H. Förster, Wallraf-Richartz-Museum,

Köln. Die Tätigkeit des Wallraf-Richartz-Museums (Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett) vom 1. April 1933 bis 30. November 1935, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9 (1936) S. 265–279, hier S. 268.

²⁶ Verwaltungsbericht der Stadt Köln, 1933/1934 (Anm. 23), S. 84f.; Förster, Wallraf-Richartz-Museum (Anm. 25), S. 270.

²⁷ Verwaltungsbericht der Stadt Köln, 1933/1934 (Anm. 23), S. 85; Förster, Wallraf-Richartz-Museum (Anm. 25), S. 269 f.

²⁸ Verwaltungsbericht der Hansestadt Köln, 1934/35, bearb. u. hrsg. vom Statistischen und Einwohneramt, Köln 1935, Geleitwort.

²⁹ Westdeutscher Beobachter, 26.06.1934.

³⁰ Archiv des Landschaftsverbandes Rheinland (im Folgenden: ALVR), Kulturabteilung der Rheinischen Provinzialverwaltung, Akte 12760.

Mit diesen scheint Förster sich in diesen Jahren sonst nur wenig ausgetauscht zu haben. Die Einflussnahme Heinz Haakes (1892–1945), Landeshauptmann der Rheinprovinz, und Hans-Joachim Apffelstaedts als Kulturreferent der Provinzialverwaltung auf das Wallraf-Richartz-Museum erfolgte eher indirekt. So hatte die Provinzialverwaltung als Mitglied des Vereins der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums Gelegenheit, auf das Kölner Museum einzuwirken.³⁰ Die »Provinz« war regelmäßig bei Ausstellungseröffnungen zugegen.

Präsent war sie auch durch kulturpolitische Vorträge in Köln. So hielt Apffelstaedt beispielsweise am 13. Februar 1939 im Kölnischen Kunstverein zur Kulturpolitik der Rheinprovinz eine Rede, die ohne Zweifel auch von Förster wahrgenommen wurde.³¹ In diesem Vortrag und auch bei anderen Gelegenheiten ging es aber wohl vor allem um das Haus der Rheinischen Heimat, um rheinische Heimatmuseen, um den sogenannten Trierplan und um die römisch-germanische Vergangenheit in der Provinz. Entsprechend beschwerte sich Otto Förster bei seinem Stiefsohn Karl vom Rath (1915–1986) darüber, dass Apffelstaedt bei seinen Besuchen im Wallraf-Richartz-Museum stets Fritz Fremersdorf als Leiter der römischen Abteilung besuchte und sich mit ihm abstimmte, mit Förster aber nicht.³² Lediglich bei der Beschlagnahmung und Verteilung der Kunstwerke aus der Sammlung der Familie Thyssen 1939/40 wurde das Wallraf-Richartz-Museum von Apffelstaedt in die Planungen mit einbezogen. Das Wallraf mit seiner italienischen Sammlung und das Kunstgewerbemuseum sollten alle italienischen Gemälde, eine Büste von Desiderio da Settignano sowie weitere italienische Figuren aus der Sammlung überwiesen bekommen. Allerdings sahen sich die Kölner Museen auch dabei überverteilt, wurden sie doch im Gegensatz zu den Museen in Essen und Bonn vor vollendete Tatsachen gestellt.³³

Der Anspruch auf Vormachtstellung des Wallrafs im Westen machte sich jedenfalls weniger in den jährlichen Ankaufsetats bemerkbar als vielmehr in spektakulären Erwerbungen, wie etwa im Februar 1936 die Übernahme der Sammlung Adolf von Carstanjen mit bedeutenden Werken von Rembrandt, Franz Hals und anderen niederländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts.³⁴ Die gesamte Sammlung wurde nach einer umfassenden Renovierung des Museumsgebäudes 1936 in neuen, modern gestalteten Räumen präsentiert.³⁵

Zu den Erwerbungen bis 1936 gehörten ebenso Kunstwerke des Expressionismus beziehungsweise der gemäßigten Moderne.³⁶ In den Jahren von 1933 bis 1937 kamen unter Förster bei einer Gesamtzahl von 127 Erwerbungen einunddreißig Gemälde und Skulpturen damals lebender Künstler hinzu.³⁷ Wie im gesamten Reich stand in Köln die Frage nach der Bewertung des Expressionismus entweder als Verfallserscheinung oder als zeitgemäße Kunstform im germanisch-völkischen Sinne im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen. Insbesondere Helmut May setzte sich vehement für den Expressionismus ein.³⁸ Er schlug Förster brieflich vor, »die Sparte: Moderne Kunst« zu übernehmen.³⁹ Zu diesem Zeitpunkt hielt May sich in Berlin auf, wo er die Sammlung zeitgenössischer Kunst im Kronprinzenpalais kennenlernte und sich intensiv mit dem kommissarischen Museumsleiter Alois Schardt austauschte, einem der wichtigsten Verfechter des nordischen Expressionismus.⁴⁰ Entsprechend wird May die treibende Kraft im Museum gewesen sein, beispielsweise im November 1934 »Selbstbildnisse deutscher Künstler der Gegenwart« mit Arbeiten der Expressionisten Emil Nolde, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner auszustellen.⁴¹ Auch wird May den Erwerb grafischer Arbeiten dieser Künstler bis 1936 initiiert haben.

³¹ Westdeutscher Beobachter, 13.02.1939; Haug, Kunstverein (Anm. 4), S. 555.

³² HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Karl vom Rath, [Köln], [29.10.1942] [Entwurfskopie].

³³ Letztlich erhielten die Museen Kölns 1940 insgesamt achtzehn Kunstobjekte aus der Sammlung Thyssen als Leihgaben vom Land Preußen überwiesen. Übergabebestätigung, Mülheim-Speldorf, den 24.02.1940. Siehe hierzu den Aufsatz von Johannes Gramlich im vorliegenden Band sowie ders., Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900–1970), Paderborn 2015, S. 191 f.

³⁴ Die Sammlung befand sich bereits seit 1928 als Leihgabe im Museum. Verwaltungsbericht der Hansestadt Köln, 1935/36, bearb. vom Statistischen und Einwohneramt, Köln 1936, S. 64.

³⁵ Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln. Gemälde Galerie [sic!]. Wegweiser und Verzeichnis, Köln 1936, S. 13. Die zur Eröffnung des Museums im Juni 1936 eingerichtete Sonderausstellung zum Werk des Kölner Malers Stefan Lochner wurde von 70.000 Besuchern begeistert aufgenommen. Terlau, Wallraf-Richartz-Museum (Anm. 1), S. 35.

³⁶ Einzelne Nationalsozialisten hatten bereits in der Weimarer Republik gefordert, sich vor allem Dürer, Grünwald und die Romantiker zum Vorbild zu nehmen. Westdeutscher Beobachter, 12./13.11.1932.

³⁷ HASTK 1433, Nr. 56, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Klaus Graf Baudissin, Köln, den 12.08.1937, Blatt II.

³⁸ Markus Lörz, Neuere deutsche Kunst. Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation, Stuttgart 2008, S. 385–401.

³⁹ HA StK Best. 1232, Nr. A46, ungez. Bll., Brief Helmut May an Otto Förster, Berlin, den 06.09.1933.

⁴⁰ Timo Saalman, Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959, Berlin 2014, S. 170–172; Jörg Grabowski, Alois Schardt und die Nationalgalerie. Eine Episode der Akten des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin, in: Ders., Leitbilder einer Nation. Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie. Für das Zentralarchiv – Staatliche Museen in Berlin hrsg. von Petra Winter, Köln 2015, S. 185–192.

⁴¹ Dietrich, Museum (Anm. 8), o. S. [1934].

⁴² Westdeutscher Beobachter, 14.03.1935, Abend-Ausg.

⁴³ Westdeutscher Beobachter, 08.03.1935, Abend-Ausg.

Der Kampf gegen die Moderne erfolgte zunächst vor allem seitens der NSDAP und durch das NS-Organ »Westdeutscher Beobachter«. Der Gauabteilungsleiter Peter Schmidt übte heftige Kritik an Ausstellungen der Moderne im Kölnischen Kunstverein.⁴² Der Kulturredakteur Otto Klein berichtete gleichzeitig intensiv über Beschlagnahmungen von Werken des »Kulturbolschewismus« in Berlin im März und April 1935 und verlangte auch in Köln ein vehementes Vorgehen gegen Vertreter der Moderne.⁴³



Abb. 2 Otto H. Förster, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in der Zeit des Nationalsozialismus.

Die mit solchen Artikeln verbundenen Drohungen und die allgemein festzustellende Radikalisierung der Kunstpolitik⁴⁴ führten dazu, dass das Wallraf-Richartz-Museum keine weiteren öffentlichkeitswirksamen Ausstellungen zur Moderne durchführte. Das Kupferstichkabinett zeigte dann im August 1935 »Deutsch heißt volkstümlich.«⁴⁵ Und wohl aus taktischen Gründen war die »Galerie der Lebenden« mit Expressionisten im zweiten Obergeschoss des Wallraf zur feierlichen Neueröffnung 1936 nicht rechtzeitig fertiggestellt.⁴⁶

Schritte zur endgültigen Verdrängung der Moderne erfolgten 1936 und 1937. Alarmiert durch eine Kulturrede Hitlers⁴⁷ auf dem Reichsparteitag 1936 erkundigte sich Förster am 7. November 1936 telefonisch bei Regierungsrat Heinrich Schwarz vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, welche Künstler der vergangenen Jahrzehnte abzuhängen seien oder ob die »Galerie der Lebenden« ganz zu schließen sei. Er erhielt den Rat, bis zur Verkündung von Richtlinien alles unverändert zu lassen.⁴⁸

Wie die meisten seiner Kollegen veräußerte Förster in einer Art vorauseilenden Gehorsams bereits vor 1937 Werke der Moderne: Hierzu zählen sowohl eine Arbeit von Max Liebermann als auch ein Werk von Karl Hofer. Probates Mittel waren in diesem Zusammenhang Tauschgeschäfte.⁴⁹

Am 6. Juli 1937 und an weiteren Terminen wurden dann schließlich 45 Gemälde, 143 Aquarelle und Zeichnungen sowie 295 druckgrafische Blätter und acht Mappenwerke im Rahmen der Aktion »Entartete Kunst« im Wallraf beschlagnahmt.⁵⁰ Einige der konfiszierten Werke wurden in der Ausstellung »Entartete Kunst« in München vom 19. Juli 1937 an gezeigt.⁵¹ Unter dem Gemälde »Hyäne in der Nacht« von Hans Jürgen Kallmann war für jeden Besucher zu lesen: »angekauft 1936 Wallr.Rich.Mus. Köln«⁵² – zumindest indirekt eine Kritik an der Ankaufspolitik des Kölner Museums. Begleitet wurden diese öffentlichen Anfeindungen auf Reichsebene durch entsprechende Artikel in der Kölner Presse. So schrieb der »Westdeutsche Beobachter« am 23. Juli 1937 von der »Dummheit von Galerie- und Museumsleitern«, die unter dem Druck »jüdischer Kunstmeinungen« »entartete Kunst« gekauft hätten. Darunter sei auch das Wallraf-Richartz-Museum.⁵³ Vor allem aber hatten sich Otto Förster und mit ihm reichsweit sämtliche Museumsdirektoren für ihre Ankaufs- und Ausstellungspolitik schriftlich gegenüber dem Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zu rechtfertigen.⁵⁴ In zwei Schreiben an das Ministerium vom

⁴⁴ Vgl. dazu Nicole Roth, »Schwere Verstümmelung und sehr merkbare Rangminderung der Sammlung«. Die Beschlagnahme »entarteter« Kunstwerke im Städel 1936–1937, in: Uwe Fleckner / Max Hollein (Hrsg.), *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin 2011, S. 201–240 und S. 201 f.

⁴⁵ Dietrich, *Museum* (Anm. 8) o. S. [1934, 1935].

⁴⁶ Scherer, *Kunstmuseum* (Anm. 1), S. 41.

⁴⁷ Ebenda, S. 14; *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 05.11.1936.

⁴⁸ HA StK 1433, Nr. 56, ungez. Bl., Brief Otto Förster an Heinrich Schwarz, Köln, den 22.07.1937.

⁴⁹ Hausarchiv Wallraf-Richartz-Museum, *Gemälde Abgänge + Skulpturen, Haushaltsjahr 1934* (Liebermann, Inv. WRM 1186); 1936 (Hofer, Inv. WRM 1214).

⁵⁰ Terlau, *Wallraf-Richartz-Museum* (Anm. 1), S. 36; Scherer, *Kunstmuseum* (Anm. 1), S. 34 f.; Christoph Zuschlag, »Entartete Kunst«. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S. 361; Agnes von der Borch, *Die nationalsozialistischen Aktionen »Entartete Kunst« in Köln und anderen Orten Deutschlands*, in: Gerhard Kolberg (Hrsg.), *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 296–298; Uta Gerlach-Laxner, *Die »Entartete Kunst« im Wallraf-Richartz-Museum und die Kunstpolitik der Nationalsozialisten*, in: *Kölner Museums-Bulletin*, 4 (1987), S. 13–23.

⁵¹ Scherer, *Kunstmuseum* (Anm. 1), S. 14; Zuschlag, »Entartete Kunst« (Anm. 50), S. 177.

⁵² Mario-Andreas von Lüttichau, *Die Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937. Eine Rekonstruktion*, in: Stephanie Baron (Hrsg.), »Entartete Kunst«. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1992, S. 45–82 und S. 62 f.

⁵³ Heinrich Hoerle, *Leben und Werk. Text und Werkkatalog von Dirk Backes*, Köln 1981, S. 126 f.; *Westdeutscher Beobachter*, 23.7.1937, Abend-Ausg.

⁵⁴ HSTAK 1433, Nr. 56, ungez. Bl., Brief Otto Förster an Heinrich Schwarz, Köln, den 22.07.1937.

⁵⁵ Ebenda; Brief Otto Förster an Klaus Graf Baudissin, Köln, den 12.08.1937.

22. Juli und 12. August 1937 weist Förster jegliche Kritik zurück. Sämtliche von der Kommission beanstandete Künstler seien Mitglieder der Reichskammer der bildenden Künste, einige mit Preisen ausgezeichnet, andere von nationalsozialistischen Kreisen gefeiert worden.⁵⁵

Als Reaktion auf die endgültige reichsweite Verdammung der Moderne initiierte Förster 1937 die Ausstellung »Neuerwerbungen deutscher Kunst von 1933 bis 1937« mit Werken von der altdeutschen Malerei bis zur Kunst des 19. Jahrhunderts, wie sie auch vom NS-Staat propagiert wurden.⁵⁶ Zudem ließ er in enger Abstimmung mit dem NS-Oberbürgermeister der Stadt Köln und der Stadtverwaltung endgültig die »Galerie der Lebenden« schließen.⁵⁷ Und trotzdem: Die Stadt Köln warb in ihren Broschüren durchaus mit moderner Kunst eines Hubert Berke⁵⁸, das Wallraf nahm mit Wissen der Stadtoberigkeit im Juli 1941 die Sammlung Haubrich mit Werken der »entarteten Kunst« auf, um sie vor den Zerstörungen des Bombenkrieges zu retten⁵⁹ und noch 1942 sah sich Peter Schmidt gezwungen, gegen Sammlerkreise vorzugehen, bei denen Werke von Otto Dix wieder in Mode geraten waren.⁶⁰

Hatte Otto Förster im Wallraf-Richartz-Museum in der Phase von 1935 bis 1937 weitgehend dem reichsweiten Druck zur Verdrängung der Moderne nachgegeben, suchte die Stadt in der Folgezeit eine einheitliche Museumspolitik zu betreiben. Dazu berief sie im Dezember 1937 Dr. Adolf Feulner (1884–1945), bis dahin Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums und des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt, zum Generaldirektor der kunstgewerblichen Museen (Kunstgewerbemuseum,

Museum für ostasiatische Kunst, Schnütgen-Museum).⁶¹ Er wurde damit beauftragt, das gesamte städtische Museumswesen in Zusammenarbeit mit den anderen Kölner Museumsleitern zu reorganisieren.⁶² Die Römische Abteilung des Wallrafs sollte dabei mit dem Museum für Vor- und Frühgeschichte vereinigt werden. Gleichzeitig zielte man auf eine Aufwertung der grafischen Sammlung. Das Wallraf sollte zu einer repräsentativen deutschen Bildergalerie weiterentwickelt werden⁶³, die Kölner Museen insgesamt eine internationale Ausstrahlung erhalten. Der »Westdeutsche Beobachter« schrieb dazu: »Daß die große Bedeutung der Kölnischen Kunstschatze und des Kölner Museumswesens bisher nicht in dem wünschenswerten Maße über den Rahmen des Rheinlandes hinausgedrungen ist, lag in erster Linie an der so verschiedenartigen Ueberlieferung der Kölner Museen und dem sich daraus ergebenden Mangel an einheitlicher Führung.«⁶⁴ Allerdings waren die finanziellen Mittel dazu zunächst beschränkt, wie Feulner anführt.⁶⁵

Die entsprechenden Erwerbungen konnte das Wallraf-Richartz-Museum dann mit Kriegsbeginn und Besetzung der Niederlande sowie Frankreichs weitgehend ohne Beschränkungen vehement verfolgen. Es ging nun um die Sicherung von Beständen gegen die Folgen von Bombentreffern, in einem hohen Maß aber auch darum, die Sammlung des Hauses durch Erwerbungen in den besetzten Gebieten wesentlich zu erweitern und Köln als Kunstmetropole im Westen des Reiches gegen die Konkurrenz benachbarter rheinischer Städte zu etablieren. Feulner setzte sich in diesem Zusammenhang beim

⁵⁶ Vgl. hierzu Rheinische Blätter. Deutsche Kulturpolitische Zeitschrift im Westen, 14. Jg. (1937) Heft 9, S. 51–54.

⁵⁷ Wallraf-Richartz-Museum. Gemälde Galerie [sic!]. Wegweiser und Verzeichnis, Köln 1938, S. 10 f. und S. 24.

⁵⁸ Köln am Rhein, hrsg. vom Oberbürgermeister der Stadt Köln, Köln 1937.

⁵⁹ HA StK 1369, Nr. A30, ungez. Bll., Quittung über den Empfang der Aquarelle, Zeichnungen etc., Köln, Helmut May, 10.07.1941; Liste »Aquarelle, Zeichnungen etc. aus dem Besitz Dr. jur. Josef Haubrich, Köln-Marienburg, Eugen Langen Str. 29«.

⁶⁰ Westdeutscher Beobachter, 7.2.1942, Abend-Ausg.

⁶¹ Westdeutscher Beobachter, 18.12.1937, Morgen-Ausg.; Westdeutscher Beobachter, 21.12.1937.

⁶² Westdeutscher Beobachter, 18.12.1937, Morgen-Ausg.; Westdeutscher Beobachter, 21.12.1937.

⁶³ Die feierliche Einführung fand am 07.03.1938 im Hansa-Saal des Rathauses statt. Westdeutscher Beobachter, 08.03.1938, Morgen-Ausg.; Haug, Kunstverein (Anm. 4), S. 244.

⁶⁴ Westdeutscher Beobachter, 18.12.1937, Morgen-Ausg.

⁶⁵ Westdeutscher Beobachter, 8.3.1938, Morgen-Ausg.

⁶⁶ HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Freiherr Kurt von Schröder, o. O., 04.03.1942 [Entwurfskopie].

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Ebenda. Siehe insgesamt zu den Erwerbungen des Wallraf-Richartz-Museums im besetzten Frankreich: Britta Olényi von Husen / Marcus Leifeld, Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum an der westlichen Grenze des Deutschen Reiches und der Kunst-

händler Hildebrand Gurlitt, Onlinepublikation, einsehbar unter: https://www.kulturgutverluste.de/Content/01_Stiftung/DE/Veranstaltungsnachlese/2017/Vortrag-Olenyi-von-Husen-Leifeld.pdf?__blob=publicationFile&cv=2.

⁷⁰ HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Freiherr Kurt von Schröder, o. O., 04.03.1942 [Entwurfskopie].

⁷¹ HA StK 1232, Nr. A47, ungez. Bll., Brief Otto Förster an Stadtdirektor Liebering, o. O., 20.04.1942.

⁷² Étienne Bignou, Hugo Engel, Martin Fabiani, Hildebrand Gurlitt, Marcel Laloé, Jacques Legenhoek, Jacques Mathey (?), Maurice Renou & Pierre Colle, Gustav Rochlitz, André Schoeller und Adolf Wüster (alle Paris).

⁷³ Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Hausarchiv, Inventarbuch.

⁷⁴ Vgl. zur sogenannten Rhineland-Gang: Nikola Doll, Die »Rhineland-Gang«. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa, in: Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945, hrsg. von der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg. 2., erw. Aufl., S. 63–90.

⁷⁵ HA StK 5082 [Chroniken und Darstellungen], Paul Klein, Beiträge zu einer stadtkölnischen Finanzgeschichte, Teil 3, Köln, 1956, S. 38 f.

⁷⁶ Vgl. u. a. HA StK, Acc. 177/2, Bl. 61 f. Brief Rudolf Siedersleben an Otto Förster, Köln, den 31.07.1943.

Oberbürgermeister für den Ankauf hochwertiger Gemälde ein.⁶⁶ Da es zudem nur wenig Gelegenheit gab, die städtischen Gelder zu investieren, ließ dieser den Museumsdirektor Förster im März 1941 wissen, dass er zunächst zwei Millionen Reichsmark für die Ankäufe von Kunstwerken zur Verfügung stelle.⁶⁷ Auf dieser Grundlage erwarb Förster zunächst am 1. Juli 1941 beim Berliner Kunsthaus Lange fünf Gemälde für den Preis von 298.000 Mark. Einen Monat nach der Berliner Auktion reiste Förster im Auftrag des Oberbürgermeisters in die Niederlande, um dort weitere Werke anzukaufen.⁶⁸

Seit Herbst 1941 wurden der Museumsdirektor und sein Mitarbeiter Helmut May auf dem Pariser Kunstmarkt aktiv. Dazu reisten sie selbst dorthin, nahmen Kontakt mit Vertretern des militärischen Kunstschatzes auf, um zu erfragen, ob Ankäufe aus den in Paris (von Juden) beschlagnahmten Kulturgütern möglich seien und beauftragten Kunsthändler damit, Objekte für das Museum zu erwerben. Eine größere Anzahl von Erwerbungen erfolgte auf diese Weise im Herbst und Winter 1941, ein erster besonders großer Wurf für das Wallraf-Richartz-Museum durch den Ankauf eines Konvolutes von Gemälden bei dem hier tätigen Händler Hildebrand Gurlitt im Dezember 1941. Das Museum suchte nämlich qualitativ hochwertige Werke als Gegengaben für ein Kreuzigungsbild von Matthias Grünewald, das man aus der niederländischen Sammlung Frans Koenigs (1881–1941) zu ertauschen beabsichtigte. Das interne städtische Verfahren lief nicht durch die Hände der sonst für Ankäufe zuständigen Museumskommission, sondern nahm den Weg über den Oberbürgermeister, den Stadtkämmerer und abschließend den Gauleiter.⁶⁹

Das Wallraf erwarb so schließlich durch Gurlitt in diesem einen Handel insgesamt acht Meisterwerke französischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts für einen Betrag von einer Million Reichsmark. Letztlich verblieben die französischen Werke in Köln und wurden nicht zum Tauschgeschäft verwendet. Förster bemühte sich darum zu betonen, dass keine Gefahr einer Beanstandung wegen »Entartung« bestände – Renoir habe die beiden entsprechenden Bildnisse des Neuankaufs bewusst »unvollendet«, ohne Ausführung der Einzelheiten belassen.⁷⁰ Stand bis dahin die Gelegenheit, auf dem Pariser Kunstmarkt beliebige Objekte zu erwerben, im Vordergrund, entwickelte Förster im Frühjahr 1942 eine deutlich gezieltere Ankaufs- und Ausstellungspolitik: Vier Courbets wurden als Gegenstücke zum Frühwerk des in Köln geborenen Wilhelm Leibl, vier Renoirs als Pendants zum Spätwerk Leibls angesehen und damit die positive Wirkung der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts auf deutsche Künstler dokumentiert. Gleichzeitig konnte man, so die Vorstellung, die bis dahin konkurrenzlose Sammlung französischer Kunst in Essen übertrumpfen.⁷¹

Das erfolgreiche Millionengeschäft war der Auftakt für die weitere intensive Zusammenarbeit zwischen dem

Wallraf und Gurlitt, die sich auch in den Ankaufszahlen widerspiegelt: 273 Gemälde hat das Museum zwischen 1933 und 1945 erworben, davon siebenundneunzig Bilder seit 1940 und davon wiederum dreiundvierzig (fast die Hälfte) in Frankreich, dreiunddreißig Werke (ein Drittel) im Deutschen Reich sowie einundzwanzig Werke (ein gutes Fünftel) in den Niederlanden. Insgesamt waren elf Kunsthändler an den Ankäufen in Frankreich beteiligt,⁷² wobei Gurlitt bei insgesamt siebenundzwanzig Werken der Käufe als Vermittler oder Verkäufer involviert war.⁷³

Das Landesmuseum in Bonn und die Provinzialverwaltung sah man in diesem Zusammenhang eher als Konkurrenten. Ein gemeinsames Vorgehen in den besetzten Gebieten mit der sogenannten Rhineland-Gang um Apffelstaedt, Alfred Stange als Ordinarius des kunsthistorischen Instituts in Bonn, Franz Rademacher als Leiter der Gemäldesammlung in Bonn, und den Düsseldorfer Kunsthändler Bammann ist nicht festzustellen.⁷⁴ Zwar stand auch Förster in geschäftlicher Beziehung zu Bammann, aber als Teil des Kommunikations- und Einflussnetzwerks insbesondere in Bezug auf den Erwerb von Kulturgütern im von deutschen Truppen besetzten Westen kann er nicht bezeichnet werden.

Zur Finanzierung der Ankäufe während des Krieges standen Förster insgesamt drei Millionen Reichsmark an Barmitteln aus der städtischen Kasse zur Verfügung. Hinzu traten der Verkaufserlös von insgesamt 612 Depotbildern, schließlich erhebliche Entschädigungsgelder für Fliegerschäden vom städtischen Kriegsschadenamt.⁷⁵ Durch ein engmaschiges Netz von Sammlern und Stiftern war es Förster dabei möglich, auch kurzfristig Mittel in Millionenhöhe von Kölner Großunternehmen für Ankäufe zur Verfügung gestellt zu bekommen.⁷⁶

Insgesamt wird mit Blick auf das Kölner Wallraf-Richartz-Museum deutlich, dass das Aushandeln von organisatorischen wie inhaltlichen Fragen ein zentrales Element der Kulturarbeit in der Zeit des Nationalsozialismus war. Übliche Strukturen und Abläufe, wie etwa beim Ankauf von Kunstwerken waren zumindest zum Teil außer Kraft gesetzt oder in Frage gestellt. Vor diesem Hintergrund strebte das Kölner Museum als Profiteur der im Dritten Reich vorhandenen Möglichkeiten ein Fortkommen und eine Aufwertung an. Eine zukünftige weitergehende Analyse dieser Prozesse des Aushandelns ist von großer Bedeutung für die Bewertung des Handlungsspielraumes der Museumsleitung und auch deren Handeln selbst.

Dr. Britta Olenyi von Husen und Dr. Marcus Leifeld,
Referat für Museumsangelegenheiten der Stadt Köln,
Richartzstr. 2–4, 50667 Köln,
britta.olenyivonhusen@stadt-koeln.de und
marcus.leifeld@stadt-koeln.de

Bildrechte. Abb. 1 Stadtkonservator Köln, Foto Schmölz. –
Abb. 2 Rheinisches Bildarchiv.

Summary. During the Nazi era, the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne was in competition with museums in other Rhenish cities such as Düsseldorf or Bonn. The museum's cultural supremacy was therefore to be highlighted by the extensive expansion of its collection of paintings. The museum director Otto H. Förster played a decisive role in these plans since August 1933. While modern art had a high status until 1936, it was displaced especially after the »Degenerate Art« campaign in the summer of 1937. Instead, since the early 1940s more and more works of art from the West were purchased, with Museum Director Förster and art dealers such as Hildebrandt Gurlitt participating in the purchase. Between 1933 and 1945, the Wallraf-Richartz-Museum acquired 273 paintings.

Résumé. A l'époque nazie, le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne était en concurrence avec des musées d'autres villes rhénanes telles que Düsseldorf ou Bonn. La suprématie culturelle du musée devait donc être soulignée par l'expansion considérable de sa collection de peintures. Depuis août 1933, le directeur du musée, Otto H. Förster, joua un rôle décisif dans ces plans. Alors que l'art

moderne occupa encore une place privilégiée jusqu'en 1936, il fut déplacé surtout après la campagne »Entartete Kunst« (art dégénéré) en été 1937. Depuis le début des années 1940, par contre, de plus en plus d'œuvres d'art occidentales furent achetées, avec la participation du directeur du musée Förster et de marchands comme Hildebrandt Gurlitt, par exemple. Entre 1933 et 1945, le musée Wallraf-Richartz acquit 273 tableaux.

Resümee. Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum stand während der NS-Zeit in Konkurrenz zu Museen in anderen rheinischen Städten wie Düsseldorf oder Bonn. Die kulturelle Vormachtstellung des Hauses sollte daher durch den umfangreichen Ausbau der Gemäldesammlung hervorgehoben werden. Einen entscheidenden Anteil an diesen Plänen hatte seit August 1933 der Museumsleiter Otto H. Förster. Während die Kunst der Moderne noch bis 1936 einen hohen Stellenwert besaß, wurde sie vor allem nach der Aktion »Entartete Kunst« im Sommer 1937 verdrängt. Stattdessen kaufte man seit den beginnenden vierziger Jahren verstärkt Kunstwerke aus den im Westen besetzten Gebieten, wobei Museumsdirektor Förster sowie Kunsthändler wie Hildebrandt Gurlitt vor Ort am Ankauf beteiligt waren. Zwischen 1933 und 1945 erwarb das Wallraf-Richartz-Museum 273 Gemälde.