

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

September 2006



Hans Dinnendahl (1901 – 1966)

Tabakspott, um 1922

Keramik, rötlicher Scherben, türkisfarbene Glasur

Höhe (mit Deckel): 27,0 cm

Inventar – Nr.: O 1135 a,b

Schenkung aus Privatbesitz, 2004

Der 1901 in Krefeld geborene Plastiker und Innenarchitekt Hans Dinnendahl ist in Westfalen und am Niederrhein vor allem durch sein spätexpressionistisch geprägtes Werk im Auftrag der katholischen Kirche weithin bekannt geworden. Als schicksalhaft für jeden Einzelnen seiner Generation sollten sich die schon früh einsetzenden Verstrickungen in nicht enden wollende, gesellschaftliche - und damit existenzbedrohende - Umbrüche erweisen: 1918, 1923, 1933, 1939 und schließlich 1945. Die im Schnitt nur knapp zwanzig Jahre älteren Expressionisten dagegen hatten bei ihren skandalumwitterten Debüts inmitten der spätwilhelminischen Kunstszene - inmitten eines reichen und zunehmend toleranter werdenden Käuferpublikums - noch in scheinbar stabilen Verhältnissen starten können.

Dinnendahls erste künstlerische Gehversuche in einem geschlagenen, verarmten Deutschland kurz nach 1918 sind umso bewundernswerter, bedenkt man die minimalen Erfolgschancen, die ihn als „einfachen“ Metallfacharbeiter eines Emmericher Eisenwalzwerkes, der zudem in jungen Jahren zum Halbweisen geworden war und an Vaters Stelle die Familie ernähren musste, „normalerweise“ auf dem Kunstmarkt erwarteten. Aber es kam anders: Durch das Eingreifen seines geistlichen Lehrers an der gewerblichen Fortbildungsschule blieb für den hochbegabten, tiefreligiös in sich gekehrten und schweisgsamen Jungen ein Stipendium an der Münchener Kunstgewerbeschule 1921/1922 kein bloßer Wunschtraum. Öfter als vermutet und nur ungern von der Kunstkritik der Moderne zugegeben, steckten damals hinter so mancher Künstlerkarriere aus dem Fabrikmilieu wohlmeinende katholische Kleriker, wie etwa auch das frühere Parallelbeispiel des mittellosen Münsteraner Glasmalereilehrlings Melchior Lechter dokumentiert. Dinnendahls Nähe zur Welt des Klerus, später noch verstärkt durch die Drangsalierungen eines sich hybrid vergötzens „Tausendjährigen Reiches“, sollte das umfangreiche skulpturale Schaffen des Künstlers in Metall, Stein, Holz und Keramik bis in die überaus fruchtbaren Jahre des kirchlichen Wiederaufbaus nach 1945 beherrschen.

Doch zurück in das München der frühen 1920er Jahre, zwischen linker Räterepublik und Hitlerputsch. Von der von Thomas Mann einst sprichwörtlich beschworenen Leuchtkraft der Kunstmetropole München war in diesen kümmerlichen Inflationsjahren nur ein matter Abglanz übrig geblieben. Andererseits schienen damals die Erpressungen und Verführungen, mit denen die NS-Kunstdiktatur nach nur einem Jahrzehnt Dinnendahls Generationsgenossen zu attackieren versuchte, noch in unvorstellbarer Ferne zu liegen. Das von Avantgardekreisen in der jungen Weimarer Republik vielgeschmähte München also war der Platz, an dem sich die intuitiven Formversuche des spirituell orientierten, aber keinesfalls weltfremden oder humorlosen Künstlers an der Hand akademischer Lehrer und Vorbilder zu vollgültigen Kunstprodukten verfestigen sollten. Es lohnt sich, deshalb einmal in „gutbürgerlichen“, mit Vorliebe aus München berichtenden Zeitschriften wie der „Deutschen Kunst und Dekoration“ jener Jahrgänge zu blättern, um etwas vom Zeitgeist „unterhalb“ ultramoderner Avantgardepositionen wie denen des Bauhauses einzufangen. Um der allgemeinen Ratlosigkeit angesichts sich radikal bekämpfender „Ismen“ und „Secessionen“ zu entkommen, propagierte die seit den Zeiten des Jugendstils in Deutschland wohletablierte Zunft bürgerlicher Kunstschriftsteller eine gemäßigte „Kompromiss-Moderne“. Konkret angesagt war zu diesem Zweck ein Gemisch expressionistisch überformter Stilelemente aus Gotik, Barock und Rokoko, die als alt-neue Traditionsmuster typisch deutscher, „romantischer“ Gefühlswelten dekorativ in Szene gesetzt wurden. Insbesondere die Vorliebe für das deutsche 18. Jahrhundert, für bizarre



Abb. 1 Hans und Erika Dinnendahl als Brautleute, 1927: Auf dem Postament der Tabakspott. Aus einem privaten Fotoalbum

Ornamentanklänge an Bandlwerk und Muschelwerk, ist ein Kennzeichen der nationalen Variante des erst sehr viel später als „Art Déco“ subsumierten internationalen Dekorstils der Zwischenkriegszeit. Irgendwo in diesem Koordinatensystem eines – rückblickend ungemein erfolgreichen – alt-neuen Kunstgewerbes neben der Bauhaus-Moderne wird sich die Position von Dinnendahls amüsant gestalteten „Tabakspott“ genauer verorten lassen.

Die Integration derart unterschiedlicher Schmuckformen aus Gotik, Barock und Rokoko gelang allerdings nur mit wechselndem Erfolg, wie es die Bildberichte vom zentralen Kunstereignis in Dinnendahls erstem Münchener Studienjahr veranschaulichen: Die „Deutsche Gewerbeschau 1922“ präsentierte sich ausdrücklich als patriotisches Manifest gegen die seit der deutschen Kriegsniederlage wieder übermächtig drohenden Erzrivalen qualitätvollen heimischen Kunstgewerbes. Mit einem Wort: Es ging gegen die französischen Luxusprodukte aus Paris, Sèvres oder Nancy. Unausweichliche Mängel und Surrogate der deutschen Nachkriegsproduktion mussten zu „Ehrlichkeit“ und „Kargheit“ im Sinne des Werkbundes umstilisiert werden, auch um den zahlungsschwachen Käufern die preiswerteren deutschen Rohstoffe Keramik und Glas als ebenbürtig schmackhaft zu machen. Die üppige Dominanz von Bronzen, Edelmetallen und Tropenhölzern blieb der auf 1925 verschobenen Pariser „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ vorbehalten. Diese mondäne Prestigeschau der Sieger und / oder verbliebenen Kolonialmächte (in erster Linie Frankreich und Belgien, England und die Niederlande) fand schließlich nach zahlreichen Querelen unter Ausschluss der wiedererstarkten deutschen Konkurrenten statt.

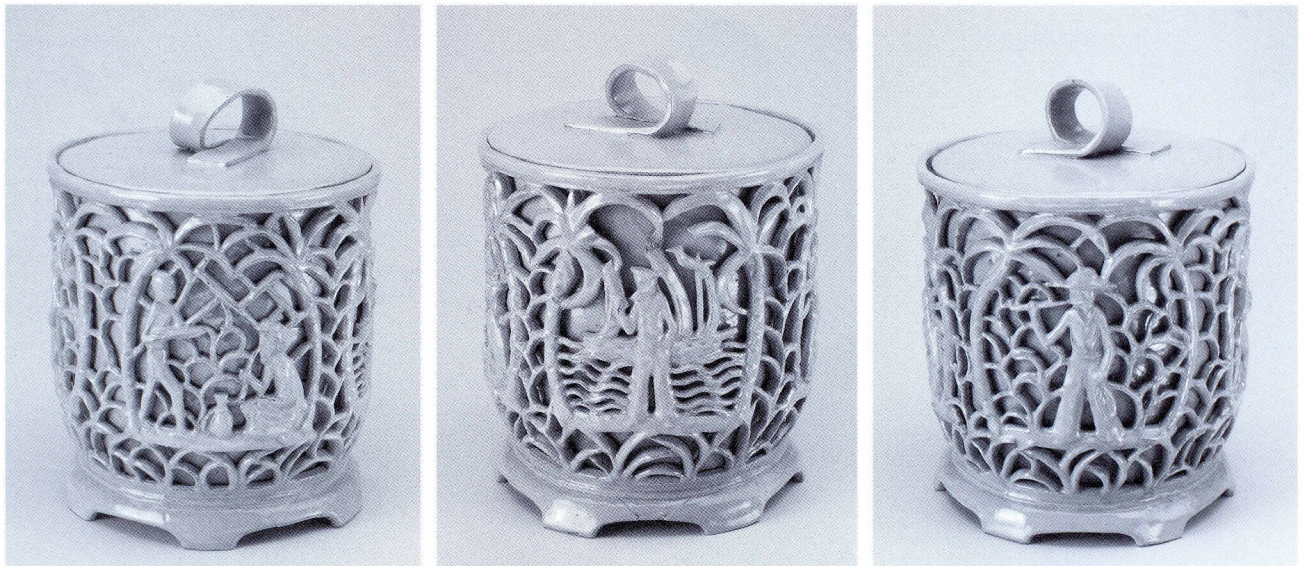


Abb. 2-4 Hans Dinnendahl, die drei Genreszenen mit rauchenden Orientalen, einem Seemann und einem Siedler

In München dagegen hatte – wie schon angedeutet – Keramik in jeder Form stellvertretend viele Lücken für unerreichbar teure Werkstoffe füllen müssen. Zum Beginn der 1920er Jahre war die Zahl der ortsansässigen Keramikbetriebe deshalb auf nicht weniger als neunzehn Firmen angewachsen. Ein immer wieder fotografierter „Majolikatempel“ in maniert-expressiver Formensprache – der optische Mittelpunkt der zentralen „Halle für Keramik und Glas“ – dürfte seinen Eindruck auf den jungen Kunstgewerbeschüler Dinnendahl nicht verfehlt haben. Den an Berninis Tabernakel aus dem Petersdom angelehnten, saalfüllenden „Majolikatempel“ hatte Josef Wackerle, ein damals schon altgedienter „Star“ der Münchener Kunstszene und Lehrer Dinnendahls an der städtischen Kunstgewerbeschule entworfen. Einen vielleicht noch stärkeren, für das zukünftige sakrale Schaffen des jungen Künstlers prägenden Eindruck muss der „Kultbau“ der Gewerbeschau, die von Peter Behrens in norddeutscher Ziegelmanier errichtete „Dombauhütte“ gemacht haben. Dieser Prototyp für einen zeitgemäßen Kirchenbau war mit der provokanten, expressiv verzerrten Hängeplastik des „Gekreuzigten“ von Ludwig Gies geschmückt – allerdings nur bis zur baldigen Entfernung durch eine wütende Ausstellungsjury. Anfeindungen wie diese, angeblich durch das „gesunde Volksempfinden“ genährt, blieben auch dem Werk von Dinnendahl nicht erspart, wobei nicht selten provinzielle Borniertheit und nazistische Kunstdiktatur Hand in Hand arbeiteten.

Unbelastet von dieser düsteren Perspektive, die unweigerlich Dinnendahls öffentlichem Schaffen in Kirchen, auf Friedhöfen und anderen Gedenkstätten wie ein Schatten folgte, soll nun das vielgeliebte „Privatprodukt“ des leidenschaftlichen Tabakkonsumenten näher ins Auge gefasst werden. Die überraschend hohe Wertschätzung des profanen „Pottes“ in der Familie Dinnendahl verdeutlicht das hier abgebildete Foto der jungen Brautleute von 1927: Die im wohlhabenden Münsteraner Beamtenmilieu aufgewachsene Erika Dinnendahl, geborene Hogeback, hatte der Kunstgewerbeschule schon im ersten Semester als Kommilitonin kennen gelernt, noch bevor sie gemeinsam an die Münchener Kunstakademie wechselten. Vielleicht war der Tabakspott, der auf etwa 1922 datiert werden muss, ein erstes gemeinsam ersonnenes Produkt der dann später immer wieder praktizierten Werkgemeinschaft des Paares? Jedenfalls fand sich – ein leider verwackeltes

– Foto der Münchener Jahre, auf dem der Pott neben einer ähnlich filigran geschmückten Keramikschale prominent in einer gemeinsamen Ausstellung der beiden Akademieschüler platziert ist.

Wie auch immer – das für heutige Begriffe seltsam unbekümmert dem Tabakgenuss geweihte Gefäß erweist sich auch ohne die privaten Reminiszenzen der Dinnendahls als kleines gestalterisches und technisches Meisterwerk. Instinktsicher und ironisch zugleich traf der junge Plastiker auf Antrieb die Bildsprache des für den Tabakkult wahrhaft „klassischen“ 18. Jahrhunderts – man denke nur an das allabendliche, zur Staatsangelegenheit stilisierte „Tabakkollegium“ König Friedrich Wilhelms I. auf Schloss Königs-Wusterhausen; nicht zufällig benannte sich Mitte der 1920er Jahre auch ein zeittypisches Berliner „Lifestyle“-Magazin „Für Lebenskünstler und Freunde der Behaglichkeit“ nach dem von Dinnendahl begeistert geteilten königlichen Abendvergnügen. Die friedlichen Szenen des Tabakrauchens bei Indianern, Orientalen, weißen Siedlern und Matrosen lassen fast an eine entspannt-globale, multikulturelle Bruderschaft der Tabakbegeisterten jenseits aller Rassen- und Religionsschranken denken. Die sakrale Friedenspfeife – ein Geschenk des großen Geistes Manitu an die Rothäute – hatte seit dem späten 16. Jahrhundert zunächst Europa und von dort aus den Orient erobert. Rauchende Indianer konnten seither stellvertretend den neuen Erdteil Amerika auf dem Papier vertreten, rauchende Orientalen das alte Asien auf den allseits beliebten Allegorien der vier Weltteile repräsentieren.

Zweifellos waren Dinnendahl viele dieser alten Graphiken vertraut, auf jeden Fall aber hat er die besonders charmanten Genreszenen des Augsburger Rokokomeisters Johann Esaias Nilson geschätzt und in seine Tabak-Bildwelt umgesetzt. Ein genüsslich die Pfeife rauchender Türke aus Nilsons „Caffe The und Tobac-Zierathen“ etwa zierte 1920 auch den Buchdeckel von Peter Jessens Standardwerk „Der Ornamentstich“, das zum Grundkurs jeder Kunstgewerbeschule zählte. Gegenüber Nilsons wie auch Dinnendahls friedlicher internationaler Charm-Offensive des Rauchertums scheinen auch die hartgesottensten Tabakfeinde, die das exotische Kraut von Anfang an als heidnisches Teufelszeug verfluchten, entwapfnet in der Defensive zu stecken. Kaum zu leugnen ist jedenfalls eine besonders im Rokoko des 18. Jahrhunderts und wieder bei seiner Reprise im „Troisième Rococo“ der 1920er



Abb. 5: Hans Dinnendahl, Handkreuzchen, Abguss in Bronze, ca. 1943, Höhe: 7,5 cm

Jahre entfaltete Kultur um den Tabakkonsum in Form reizvoller Dosen, Pfeifen, Pötte und anderer Kleinutensilien.

Neben dieser Stilsicherheit in Fragen des Dekors darf die technische Versiertheit des jungen Dinnendahl im Umgang mit den Tücken der Keramikmasse nicht unerwähnt bleiben. Geradezu gespinstartig legte der Künstler die vier Genreszenen um und vor das zylindrische Gefäß, um sie zwanglos mit dem zeittypischen Zick-Zack Linienwerk der rahmenden Palmen zu verschmelzen, was besonders überzeugend beim Kopfschmuck der beiden Rothaut-Häuptlinge gelang. Von ähnlicher Meisterschaft zeugt ein Detail wie die schwerelos wirkende, den Deckel luftig bekrönende Keramikschlaufe. Schließlich lässt die bewusst sparsam aufgetragene Türkisglasur den auffallend rötlichen Scherben raffiniert als Gegenfarbe hindurchschimmern.

Nach Abschluss des Akademiestudiums bei dem aus Münster stammenden, durch die archaische Blockhaftigkeit seiner Plastiken bekannten Bildhauer Bernhard Bleeker, mußte Dinnendahl Ende der 1920er Jahre zunächst zahlreiche, meist enttäuschende „Geschäftsreisen“ durch die von früher her vertrauten nordwestdeutschen Bistümer unternehmen. Erst sehr zögerlich begannen sich erste Aufträge für neue Kirenausstattungen etwa in den Arbeitergemeinden des Ruhrgebietes einzustellen. Dies ist kaum verwunderlich, denn wie der Staat und alle privaten Auftraggeber steckten auch die Bistümer um 1930 in nie vorher gekannten, existenziellen Finanznöten. Noch in den ersten Jahren nach 1933 schien das neue Regime in Fragen moderner Formgebung – insbesondere im Hinblick auf das Prestige vor der internationalen Öffentlichkeit – eine Doppelstrategie zu entfalten. Nur so ist es zu erklären, dass gerade ein unliebsamer, der katholischen Kirche verbundener Künstler wie Dinnendahl 1933 auf der Weltausstellung in Chicago hervortreten konnte oder noch 1936 Altar und

Kreuz für den internationalen Gottesdienstraum im Olympischen Dorf in Döberitz bei Berlin gestalten durfte. Inzwischen in Münster, und ab 1936 mit der auf vier Köpfe angewachsenen Familie im selbstentworfenen Atelierhaus am Telgter Emsufer ansässig, erwuchs Dinnendahl in der Gestalt des neuen Münsteraner Bischofs Clemens August Graf von Galen ein freundschaftlich verbundener Auftraggeber und – angesichts der wachsenden Schikanen der NS-Kulturfunktionäre – auch ein unentbehrlicher Schutzherr seiner selbst in Kirchenkreisen umstrittenen, expressiven Bildhauerkunst.

Ständig von Verboten und Drohungen verfolgt – beispielsweise wurde Dinnendahls Hauptwerk, der große „Auferstehungs-Christus“ für den Warendorfer Friedhof von den Nazis kurz nach Kriegsbeginn 1939 zerstört – gelang es dem Künstler nur mit Hilfe des selbst angefeindeten Münsteraner Bischofs im Privatbereich weiterzuarbeiten. Umso mutiger ist eine von Dinnendahl während des Krieges initiierte illegale Verschenkaktion von ca. 20.000 „Handkreuzchen“ für an die Front kommandierte Soldaten einzuschätzen. Zunächst noch in Metall, dann bei Materialverbot nur in Ton gefertigt, wurden die kleinen Bildnisse des Gekreuzigten im Soldatengepäck versteckt und heimlich von Vertrauten an den Fronten verteilt.

Nach Kriegsende zunächst im antifaschistischen Komitee der Stadt Telgte aktiv, konzentrierte sich schon bald Dinnendahls Schaffen wieder ganz auf die zahlreichen neuen Aufgaben. Kirchen waren zerstört, Ausstattungen verloren, überall im Bistum Münster und darüber hinaus herrschte während der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte – Dinnendahls noch verbleibender Arbeitsspanne – ein ungeheurer Nachholbedarf. Neben vielen anderen Arbeiten konnte sich der Künstler dem prominenten Auftrag zum Bau und zur gesamten Inneneinrichtung der neuen bischöflichen Kapelle in Münster widmen. Am 25. Januar 1966, noch nicht fünfundsechzigjährig, starb Hans Dinnendahl in Telgte; nur wenige Jahre später, am 3. März 1969, folgte ihm seine Frau und Arbeitsgefährtin Erika.

Jürgen Krause

Der Verfasser möchte sich zunächst für Auskünfte und Hinweise herzlich bei Erika und Monika Dinnendahl, Telgte, bedanken. – Kollegialer Dank gilt daneben den Herren Dr. Reinhard Karrenbrock und Dr. Michael Reuter von der Abteilung Kunstpflege im Bistum Münster, ebenso Herrn Dr. Paul Clemens Kemper, Münster.

Literaturhinweise

August Hoff, Der Bildhauer Hans Dinnendahl, Köln: Bachem 1948. – Hans Dinnendahl, hrsg. von Erika Dinnendahl, Telgte, Warendorf: J. Schnellsche Buchhdlg. 1967. – Dinnendahl, Dokumentation und Katalog des Museums Heimathaus Münsterland, Telgte 1986 (zusammengestellt von Thomas Ostendorf u. Margret Fieseler). – Hans und Erika Dinnendahl, hrsg. vom Emmericher Geschichtsverein 1995 (Beiträge z. Gesch. der Stadt Emmerich, 19).

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Domplatz 10, 48143 Münster

Titelfoto und Abb. 2-4: Sabine Ahlbrand-Dornseif, WLMKuK;

Abb. 1: Privat; Abb. 5: Repro aus: Dinnendahl, Dokumentation, Telgte 1986, S. 75.

Druck: DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen/Westfalen

© 2006 Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Landschaftsverband Westfalen-Lippe