

Inhalt

Grußwort des Oberbürgermeisters	6
Begrüßung der 2. Bürgermeisterin	7
Grußwort des ungarischen Generalkonsuls	8
Geleitwort des Museumsdirektors	9
Vorwort	11
Leihgeber	13
Einführung: Hermann Luppe, die Kunstsammlungen und die Städtische Galerie	14

KATALOG

I HERMANN LUPPE UND DIE KUNST (Kat.-Nr. 1–10)	29
II ERWERBUNGEN DER BEDEUTENDEN KÜNSTLER DES 19. JAHRHUNDERTS (Kat.-Nr. 11–19)	51
III ANKÄUFE NEUERER KUNST 1920–1927 (Kat.-Nr. 20–32)	71
IV DEUTSCHE KUNST DER GEGENWART, 1928 (Kat.-Nr. 33–44)	99
V DIE NEUZEITLICHE UNGARISCHE AUSSTELLUNG 1929 (Kat.-Nr. 45–53)	125
VI DAS „LUPPE-ALBUM“ (Kat.-Nr. 54–61)	145
VII ERWERBUNGEN MODERNER KUNST 1928–1933 (Kat.-Nr. 62–78)	163
VIII BESCHLAGNAHMT! (Kat.-Nr. 79–86)	199
Zerstörte Kunstwerke aus der städtischen Galerie	216

ANHANG

Blicke in die Ausstellung	220
Abkürzungen	224
Abgekürzt zitierte Literatur	225
Bildnachweis	239



Einführung: Hermann Luppe, die Kunstsammlungen und die Städtische Galerie

Andreas Curtius

Hermann Luppe

Am 1. März 1920 trat Dr. Hermann Luppe (1874–1945) sein Amt als Erster Bürgermeister – 1922 erhielt er den Titel Oberbürgermeister – in Nürnberg an.¹ Er hatte sich zuvor als zweiter Bürgermeister der Stadt Frankfurt am Main einen Namen gemacht. Außerdem war er Mitglied der Weimarer bzw. Deutschen Nationalversammlung, des verfassunggebenden Parlaments der Weimarer Republik. Es tagte vom 6. Februar 1919 bis zum 21. Mai 1920. Als der bisherige Nürnberger Oberbürgermeister Dr. Otto Geßler (1875–1955) als Wiederaufbauminister, später Reichswehrminister, in die Reichspolitik wechselte, stellte sich Luppe in Nürnberg zur Wahl und erhielt das Amt. Der gebürtige Kieler sollte in den folgenden 13 Jahren in Nürnberg viel bewegen. Politisch gehörte er wie Geßler der Deutschen Demokratischen Partei an, deren Gründungsmitglied er war, also dem liberalen Lager, hatte aber aufgrund seiner aufgeklärten und humanistischen Gesinnung großes Interesse an sozialen Fragen und galt darum eher als linksgerichtet. „Er suchte seinen persönlichen Sozialismus – wie er meinte – ethisch, nicht ökonomisch zu begründen.“² Da er sich schon in den Frankfurter Jahren aus innerer Überzeugung für die Befreiung und soziale Gleichberechtigung der Arbeiterschaft eingesetzt hatte³ eilte ihm der Spitzname des „roten Bürgermeisters“⁴ voraus. So fand er im Stadtrat meist auch die Unterstützung der sozialdemo-

katischen Mehrheit. Die Jahre seiner Amtszeit in Nürnberg waren von mehreren großen Krisen gekennzeichnet. Zunächst war gerade der Erste Weltkrieg vorüber und die Reparationszahlungen an die Siegermächte lasteten schwer auf der deutschen Wirtschaft und auch auf der Stimmung in der Bevölkerung. Der Erste Weltkrieg hatte Spuren hinterlassen. Die Versorgungslage war kritisch und politische Unruhen bestimmten den Neuanfang. Die Währung war instabil und die Inflation erreichte 1923 ihren Höhepunkt. Ende 1929 kam dann die Weltwirtschaftskrise, die zu hoher Arbeitslosigkeit führte. Die Gesellschaft war in politische Lager tief gespalten.

Umso erstaunlicher ist es, mit welcher Weitsicht Luppe die Geschicke der Stadt lenkte. So schuf er durch eine großzügige Städteplanung die Grundlagen für eine weitere Entwicklung der Stadt. Er beauftragte den Berliner Architekten und Stadtplaner Prof. Dr. Hermann Jansen (1869–1945) mit der Ausarbeitung eines Stadtentwicklungsplans und Generalbebauungsplanes, der Verkehrswege, Siedlungen, Gewerbegebiete wie auch Grünanlagen festlegte und der als „Jansenplan“ in die Stadtgeschichte eingegangen ist.⁵ Auf dieser Grundlage wurden zahlreiche neue Siedlungen angelegt und der soziale Wohnungsbau forciert vorangetrieben, um die Wohnungsnot zu lindern.⁶ Besonders lag Luppe auch das Gesundheits- und Fürsorgewesen am Herzen. So wurde das Klinikum Nord erweitert mit der Errichtung der Frauenklinik in der Flurstraße; ferner entstanden Sport- und Freizeitanlagen, Bäder und Kleingärten; auch das Frankenstadion stammt aus dieser Zeit. Im Bildungssektor waren der Aufbau der Handelshochschule und der Volkschule von Bedeutung. Durch die Planung neuer Verkehrswege, Verbesserung der städtischen Betriebe, Elektrizitäts-,

¹ Hermann Luppe. Fotografie, 1928. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Nachlass Luppe, o. Nr. Fotograf unbekannt.

Gas- und Wasserversorgung, Ausbau von Hafen und Flughafen, wurden auch für eine wirtschaftliche Entwicklung der Stadt wichtige Weichen gestellt. Überregional engagierte Luppe sich im Deutschen Städtetag und im Bayerischen Städtebund. Er war außerdem ein unermüdlicher Streiter für die Demokratie. Rückhalt erfuhr er durch den Zweiten Bürgermeister Martin Treu (SPD) und den Dritten Bürgermeister Hugo Freund.⁷

Politisch und persönlich wurde Luppe die Arbeit erschwert durch die Anfeindungen der immer mehr aufkommenden, schamlos mit unlauteren Mitteln agierenden nationalsozialistischen Bewegung. Insbesondere sah er sich den Verleumdungen und Angriffen des selbsternannten „Frankenführers“ Julius Streicher ausgesetzt. In mehreren Prozessen konnte er sich dem jedoch zur Wehr setzen. Nach der Weltwirtschaftskrise Ende 1929 nahm die Arbeitslosigkeit stark zu. Die Nationalsozialisten konnten bei den Reichstagswahlen ihren Stimmenanteil erheblich vermehren. Sie hetzten immer lauter gegen



2 Luppe im Prozess gegen Julius Streicher, 1925, Fotograf unbekannt; Fotografie aus dem Nachlass Luppes. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Gr.A.09658



3 Luppe im erzwungenen Ruhestand, Feldkirchen, 1943, Fotograf unbekannt; Fotografie aus dem Nachlass Luppes. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Gr.A.09617-1

die Demokratie. Bei den Nürnberger Stadtratssitzungen wurden sie regelmäßig ausfällig und machten Krawall. Bei einer Sitzung am 1. März 1933, der letzten, die Luppe leitete, verwies er Willy Liebel (NSDAP) des Saales, da er ihn beleidigt hatte und die Sozialdemokraten im Hinblick auf den Reichstagsbrand als „Brandstifter“ bezichtigt hatte. Die Nationalsozialisten, die inzwischen die Macht übernommen hatten, nahmen Luppe am 18. März 1933 in „Schutzhaft“ und die Regierung setzte Willy Liebel als Oberbürgermeister ein.⁸ Da man Luppe trotz unfairer Prozessführung kein Fehlverhalten nachweisen konnte, musste man ihn wieder auf freien Fuß setzen. Noch in der Haft wurde Luppe aber zum Verzicht auf sein Amt gezwungen und nach der Freilassung der Stadt verwiesen.

Zunächst floh er nach Berlin, wo er sich konservativen Widerstandskreisen gegen Adolf Hitler anschloss. Nach erneuter Haft zog Luppe sich in seine Kieler Heimat zurück. Am 3. April 1945, also nur gut vier Wochen vor dem Kriegsende, kam er dort bei einem Bombenangriff der Alliierten auf Kiel, bei dem sein Haus getroffen und zerstört wurde, mit seiner Frau Hulda (1879–1945) und seiner Schwiegermutter Sophia Lamp, geb. Schütt (1858–1945), ums Leben. Nach Kriegsende wollte die amerikanische Militärregierung auf Anregung von Martin Treu Luppe wieder zum Bürgermeister einsetzen und erfuhr erst



4 Beerdigung Hulda und Hermann Luppe und Sophia Lamp in Kiel, 1945, Fotograf unbekannt; Fotografie aus dem Nachlass Luppes. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Gr.A.09639



5 Der Mainzer Platz (Dr.-Luppe-Platz) 1928. Foto: unbekannt (nach Nürnberg heißt Budapest 1929, Broschüre zur Nürnberger Woche in Budapest 1929). Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg.

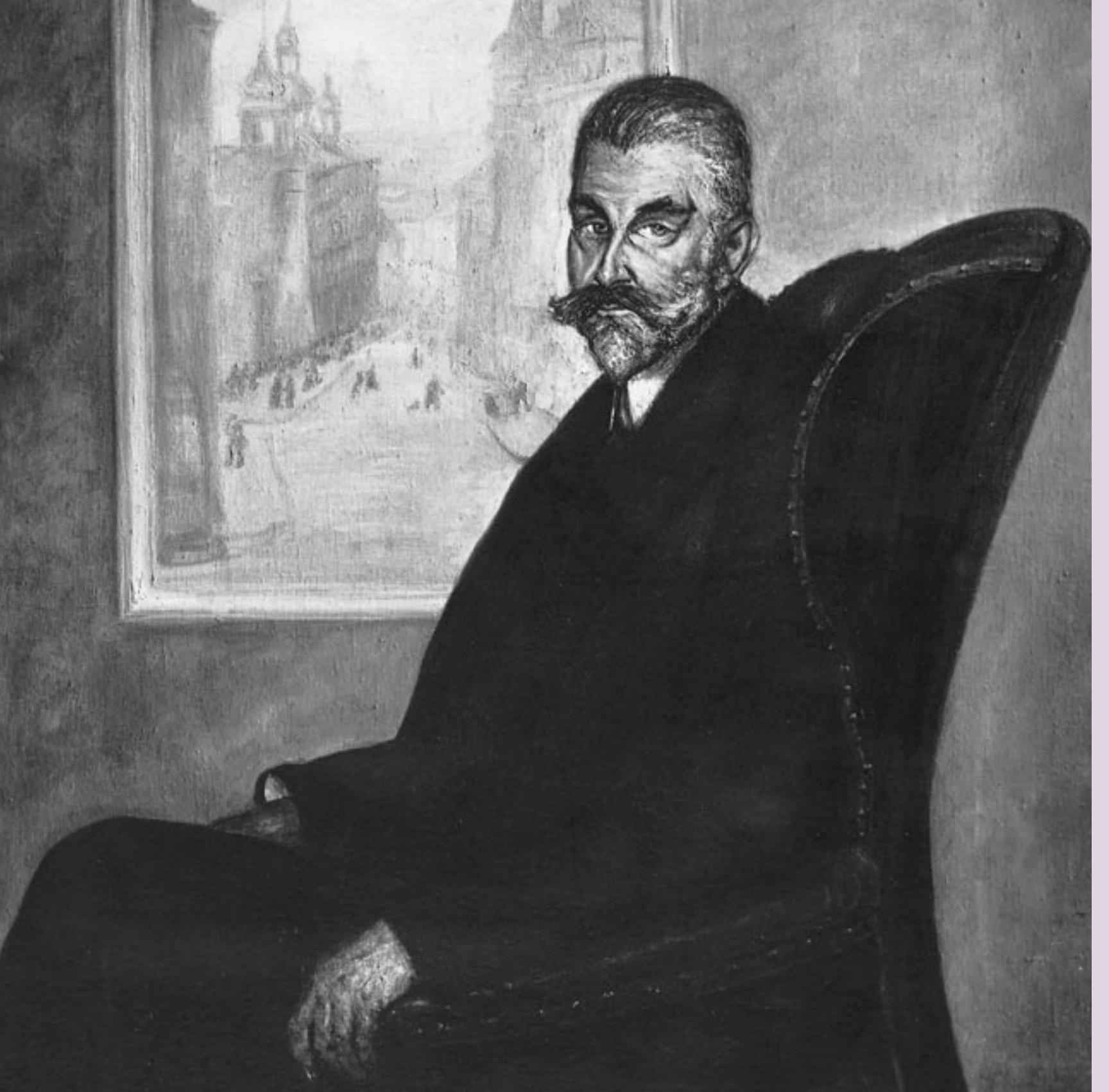
auf Nachforschungen von seinem tragischen Tode. 1952 wurde zu Ehren Hermann Luppes in Gibtzenhof der ehemalige Mainzer Platz, unter ihm erbaut, in Dr.-Luppe-Platz umbenannt und dort eine Gedenktafel angebracht.

In den 33 Jahren seiner Nürnberger Stadtregierung hatte Luppe viel bewegt, auch und besonders im kulturellen Sektor. In seinen im Wesentlichen 1936 bis 1939 niedergeschriebenen Lebenserinnerungen⁹ schreibt er: „Meine größten Triumphe feierte ich aber auf dem Gebiete der Kunstförderung.“¹⁰ Insbesondere war es ihm ein Anliegen, die städtischen Kunstsammlungen zu einer Sammlung guter Kunst auszubauen.

Die städtischen Kunstsammlungen und die städtische Galerie

Die Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg waren schon in den Jahren vor Luppe in die Kritik geraten.¹¹ Da die Unterbringung der ständig wachsenden Sammlung in den Amtsräumen des Rathauses immer größere Probleme bereitete, wurden schon ab 1910 große Teile der Kunstsammlungen im Künstlerhaus gegenüber dem Hauptbahnhof präsentiert. Bereits 1914 hatte man festgestellt, dass es einer neuen Regelung für die sach-

gerechte Erweiterung der Kunstbestände bedürfe. Die Nürnberger Zeitung veröffentlichte eine Folge von Sachverständigen-Gutachten von Kunsthistorikern und Künstlern zu diesem Thema.¹² Zur Frage „Was soll gekauft werden“ stellte die Redaktion fest, es solle ein „Überblick über das heimische Kulturschaffen“ gegeben werden.¹³ Auch der Kunsthistoriker Heinrich Höhn forderte, „regionale Kunst“ zu sammeln.¹⁴ Im selben Jahr 1914 ist dann allerdings die Städtische Galerie wegen des Welt-



I HERMANN LUPPE UND DIE KUNST

„Meine größten Triumphe feierte ich aber auf dem Gebiete der Kunstförderung.“¹ Dieser oft zitierte Satz Luppes in seinen Memoiren belegt, wie wichtig ihm die Kunst war. Wie in der Einführung bereits geschildert, war es Hermann Luppe ein besonderes Anliegen, die Städtische Galerie zu einer modernen Galerie von überregionaler Bedeutung zu machen. Er kümmerte sich persönlich um deren Ausbau, traf sich mehrmals in der Woche mit dem Leiter der städtischen Sammlungen, Fritz Traugott Schulz. Diesem oblag auch die Organisation großer Ausstellungen in der Norishalle und regionaler Ausstellungen in der Ausstellungshalle am Marientor. Der kulturelle Höhepunkt in Luppes Amtszeit war das Dürerjahr 1928 anlässlich des 400. Todestags des Künstlers.² Neben zahllosen Veranstaltungen waren hier wiederum die bedeutendsten Ereignisse die beiden großen Ausstellungen, die in Zusammenarbeit der Stadt mit dem Germanischen Nationalmuseum geplante „Albrecht-Dürer-Gedächtnis-Ausstellung“ und die parallel dazu von der Stadt organisierte „Ausstellung deutscher Kunst der Gegenwart 1928 Nürnberg“ in der Norishalle am Marientorgraben (zu dieser siehe unten, Kapitel IV).

Die Versammlung vieler Dürerwerke in der Ausstellung im GNM bot einen guten Anlass, Kopien nach diesen für die Stadt Nürnberg verlorenen Dürerwerken anzufertigen. Ein Dutzend

Dürerkopien befanden sich schon vor 1928 in den Sammlungen der Stadt Nürnberg, 13 Dürerkopien wurden nun allein 1928 angefertigt, bis 1933 kamen weitere sechs Tafeln hinzu.³ Fritz Traugott Schulz regte an, auf der Kaiserburg ein Burgmuseum zur Stadtgeschichte einzurichten; in diesem sollten in einem Saal die Dürerkopien präsentiert werden.⁴ Auch die aus Überschüssen des Dürerjahres erworbenen Fayencen der Sammlung Dr. Heiland sollten hier gezeigt werden.⁵ Nach dem Machtwechsel 1933 wurde das geplante Burgmuseum sofort wieder aufgegeben, da die Burg Absteigequartier für Parteiführer werden sollte.⁶

Luppe förderte die hiesige Kunstszenе durch öffentliche Aufträge und Ankäufe. Er knüpfte auch persönlich Kontakt zu etlichen Künstlern in Nürnberg, aber auch darüber hinaus. Einige besuchte er im Atelier. „Immer wieder suchten Künstler mich zu porträtieren“, schreibt er rückblickend.⁷ Die meisten der von ihm angefertigten Porträts (seien es Gemälde oder plastische Arbeiten) sind durch den Machtwechsel oder Kriegseinwirkungen verloren gegangen; von einigen wenigen gibt es im Nachlass Fotografien. Das posthum für die Bürgermeistergalerie angefertigte Bildnis von Hinderer und die beschädigt⁸ überlieferte Büste seiner Tochter Dr. Mella Heinsen illustrieren diesen Aspekt.

AC

1 Luppe 1977, S. 203.

2 Ausführlich dazu Schmidt, Dürerjahr 2021.

3 Inventare und Datenbank der Kunstsammlungen.

4 Luppe 1977, S. 211. Die Idee wurde 2012 im Albrecht-Dürer-Haus realisiert.

5 Einen Teil dieser Sammlung zeigten die Kunstsammlungen 2012 im Stadtmuseum im Fembo-Haus in der Ausstellung

„Nürnberg weiß-blau. 300 Jahre Nürnberger Fayence-Manufaktur und die Sammlung Helmut Neuner“.

6 Luppe 1977, S. 211.

7 Luppe 1977, S. 271.

8 Inzwischen restauriert mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung.

1 Rudolf Hinderer (1902-1974)

Bildnis Bürgermeister Dr. Luppe, 1954

Öl auf Leinwand, Bild: 75 x 59 cm; Rahmen: 94 x 78 x 7,5 cm
signiert und datiert unten links: R. Hinderer 1954

Auftrag der Stadt Nürnberg für die Bürgermeistergalerie 1953, Febr. 1986
nachinventarisiert
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 2749

Von Hermann Luppe sind zu Lebzeiten mehrere Bildnisse gemalt und auch mehrere plastische Büsten gefertigt worden, zum Teil kamen diese Bildnisse als Schenkungen oder Ankäufe in den Besitz der Stadt. Da Luppe von nationalsozialistischen Kreisen als „links“ und als ärgster Feind betrachtet wurde, sind nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten alle diese Werke aus der Kunstsammlung entfernt (und vermutlich größtenteils vernichtet) worden. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war man nicht nur bemüht, die Galerie der demokratisch legitimierten Oberbürgermeister wieder zu vervollständigen, sondern auch Luppe für das erlittene Unrecht (Absetzung, Inhaftierung) posthum zu ehren. Daher wurde beschlossen, ein neues Porträtmalde in Auftrag zu geben.¹

Rudolf Hinderer studierte 1920–1927 an der Nürnberger Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste in München bei Hermann Groeber und Hugo von Habermann. 1928 war er in Berlin Schüler von Max Slevogt. In Nürnberg war

er Mitglied der Künstlervereinigung „Die Hütte“. Hinderer wurde u.a. deshalb mit dem Porträt betraut, weil er mit Hermann Luppe persönlich bekannt gewesen war.² Luppes Tochter stellte ihm als Vorlagen für die Ausführung des Porträts zwei Zeichnungen und einige Fotos zur Verfügung. Hinderer schrieb ihr, dass er bedaure, dass es ihm nicht vergönnt war, Luppe nach dem Leben zu malen; er befragte die Tochter u.a. zur Augenfarbe, sie besuchte ihn am 29.4.1954 zur Fein-Abstimmung im Atelier.³ Hinderer wurde auch mit Porträts der Bürgermeister Bärnreuther⁴ und Loßmann⁵ beauftragt.

AC

Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg, Hütte 1955, Nr. 22; Lohrey 1989, Nr. 86.

- 1 Beschluss des Verwaltungsbeirats für die Städtischen Kunstsammlungen, 31.7.1953;
- 2 Brief des Bürgermeisters Julius Loßmann an Dr. Mella Heinzen vom 11.11.1953, Archiv Kunstsammlungen, Akte N/P Luppe. Heinzen hatte Werthner vorgeschlagen, jedoch war der Auftrag bereits an Hinderer vergeben.
- 3 Briefe von Rudolf Hinderer vom 9. 12. 1953, 20.4. 1954 und 23. 4. 1954 an Mella Heinzen, alle: Archiv Kunstsammlungen, Akte N/P Luppe.
- 4 Bildnis OB Dr. h.c. Otto Bärnreuther (1908–1957), Oberbürgermeister von Nürnberg 1952–1957, vor 1956 (Ankauf), Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 1943.
- 5 Bildnis Bürgermeister Julius Loßmann (1882–1957), Bürgermeister 1949–1957, vor 1953 (Ankauf), Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 1829.



2 Georg Mattes (1874-1942)

Büste Oberbürgermeister Dr. Hermann Luppe, 1929

Bronze, Hohlguss, grün patiniert, grau geäderter Marmorsockel,
Gesamthöhe: 44 cm.
signiert am Halsrand: Mattes; an der Plinthe hinten: GUSS v. A. BRANDSTETTER
MÜNCHEN

Geschenk Ende Februar 1930 von einem Nürnberger Großkaufmann an die
städtische Galerie
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. PI 0202

Die Umstände der Entstehung der Büste lassen sich nicht mehr
klären. Wie es kam, dass die Büste der Beschlagnahmung durch
die Nationalsozialisten oder des kriegsbedingten Einzugs für
die sogenannte Metallspende entgangen ist, ist auch nicht
mehr festzustellen. Luppe hielt diese Büste für gelungen. Er
pflegte Kontakt zu vielen Künstlern: „[...] und viele andere lernte
ich in Nürnberg kennen. Prof. Sepp Frank machte eine Radie-
rung von mir, die aber nicht so gut gelang wie die Büste von
Prof. Mattes; auch Nürnberger Künstler porträtierten mich
(Bildhauer Müller, Kittler u.a.).“¹

Manchmal ging nach Luppes Aussage die Initiative von den
Künstlern aus: „Immer wieder suchten Künstler mich zu por-
trätieren (z. B. der Dresdner Bildhauer Eduard Möller).“²

Der Bildhauer Georg Mattes, geboren 29. 10. 1874 in Nürnberg, gestorben 1942 in München, besuchte die Nürnberger Kunstgewerbeschule und die Akademie in München, dort war er Schüler von Wilhelm von Rümann. Seit 1900 war er freischaffend in Nürnberg und in München tätig.³ Den energischen Charakter Hermann Luppes hat der Bildhauer treffend wiedergegeben. Ein weiterer Guss dieser Büste befand sich in Luppes Privatbesitz und fand sich unter den Trümmern des Kieler Hauses, in dem Luppe und seine Frau bei einem Bombenangriff am 12. März 1945 getötet wurden. Er wurde 1985 im Vorraum zum kleinen Sitzungsraum des Rathauses (dem sogenannten Schönen Saal) aufgestellt und im Beisein von Luppes Tochter Dr. Mella Heinsen-Luppe durch Bürgermeister Dr. Urschlechter feierlich enthüllt.⁴ Heute befindet sich diese Büste für das Publikum sichtbar im Treppenhaus am Übergang zum Rathausbau Fünferplatz. AC

Lit.: Treu 1950, S. 225, Abb.; Hanschel 1977, Titelbild; Henning 1980, S. 14; Grieb 2007, Bd. 2, S. 979–980.

¹ Luppe 1977, S. 203. Die Bronze von Müller war 1929 in Ungarn ausgestellt (Ausst.-Kat. Budapest 1929, Nr. 475);

² Luppe 1977, S. 271.

³ Grieb 2007, Bd. 2, S. 979–980.

⁴ Nürnberger Nachrichten, Nürnberger Zeitung, Abendzeitung, jeweils vom 16. 2. 1985; Archiv Kunstsammlungen.



14 Anselm Feuerbach (1829-1880)
Mädchen mit Tamburin, 1853

Kopie nach gleichnamigem, in unbekanntem Privatbesitz befindlichen Gemälde von Franz Xaver Winterhalter
Öl auf Leinwand, Bild: 80,7 x 60,8 cm; Rahmen: 114,5 x 95 x 7,5 cm
signiert und datiert unten rechts in Hellrot: A. Feuerbach / 53

Ankauf 1928 von der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin, für die Städtische Galerie Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 0859 (Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Gm1732)

Eine junge Frau in Halbfigur sitzt schräg nach links vor einem Baum. Ihr Kopf ist nach rechts geneigt, der Gesichtsausdruck wirkt melancholisch. Gedankenverloren blickt sie am Betrachter vorbei. Sie trägt ein schulterfreies dunkelblaues Kleid mit rosa Ärmeln. Ein weißes Unterkleid kommt im Bereich der Schulter und der Handknöchel zum Vorschein. Ihren Hals ziert eine rote Perlenkette und links im Haar steckt eine Rose. In den Händen hält sie ein Tamburin, jedoch ohne dieses zu schlagen.

Als Sohn eines Professors für Altertumswissenschaften erfuhr Anselm Feuerbach von klein auf eine humanistische Erziehung, in der sein Naturell regelrecht aufging. Bereits in frühen Jahren förderten die Eltern sein zeichnerisches Talent mit Privatunterricht. Mit 15 Jahren brach Feuerbach, der ein ausgesprochen begabter Schüler war, das Gymnasium ab, um an der Kunstakademie Düsseldorf bei Wilhelm von Schadow zu studieren. Es folgten Lehrjahre in München, Antwerpen und schließlich Paris, wo er 1852 in das Atelier von Thomas Couture eintrat.¹ Zu jener Zeit entwickelte er zunehmend sein Selbstbewusstsein als Maler und begann mit renommierten Künstlern zu konkurrieren. So kopierte er während seiner Zeit bei Couture auch das *Mädchen mit Tamburin* nach dem damals bedeutenden badischen Hofmaler Franz Xaver Winterhalter, der

sich 1834 in Paris niedergelassen hatte und zum beliebtesten Porträtierten der vornehmen Pariser Gesellschaft wurde.²

Die horrenden Lebenshaltungskosten in der französischen Hauptstadt brachten Feuerbach in große Geldnot. Trotz der finanziellen Unterstützung seiner Stiefmutter ging es ihm schlecht. Er ließ sich immer mehr gehen und soll in dieser Zeit „schrecklich verwildert“³ gewesen sein. 1854 verließ Feuerbach überstürzt Paris und reiste nach Karlsruhe. Seine Schulden und viele seiner Bilder blieben zurück, darunter auch das *Mädchen mit Tamburin*.⁴

Bis 1924 blieb das Werk in Familienbesitz seines damaligen Lehrers Couture. 1928 gelang der Stadt Nürnberg der Ankauf des Gemäldes von der Berliner Galerie Carl Nicolai. In den Verwaltungsberichten der Stadt Nürnberg ist folgendes zum Erwerb des Gemäldes vermerkt: „Die Stadt Nürnberg darf stolz darauf sein, nun=mehr auch das [...] unter dem Einfluß von Couture entstandene, koloristisch reizvolle ‚Mädchen mit Tamburin‘ (1853) [...] zu besitzen.“⁵

DK

Lit.: Uhde-Bernays 1926, S. 132, Abb. neben S. 125; Uhde-Bernays 1929, S. 54, Nr. 80, S. 278, 281, Abb. S. 37, Nr. 70; Ausst.-Kat. Nürnberg, Feuerbach 1929, S. 13, Nr. 23; Ausst.-Kat. München 1929, S. 17, Nr. 23; Ausst.-Kat. Nürnberg 1961, Nr. 65; Schadendorf 1966, S. 153, Abb. 10; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1976, Abb. S. 232, Kat.-Nr. 15; Ecker 1991, Abb. S. 116, Kat.-Nr. 138; Ausst.-Kat. Speyer 2002, Abb. S. 154.

1 Vgl. Ausst.-Kat. Speyer 2002, S. 14–19.

2 Vgl. ebd., S. 154. Das Original von Winterhalter befindet sich in unbekanntem Privatbesitz. Siehe dazu: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1976, S. 162.

3 Kern/Uhde-Bernays 1911, Bd. 1, S. 323 ff.

4 Vgl. Ausst.-Kat. Speyer 2002, S. 19.

5 Vgl. Verwaltungsbericht der Stadt Nürnberg 1928/29, S. 414.



**15 Hans Thoma (1839-1924):
Vor dem Bauernhaus, 1867**

Öl auf Leinwand, doubliert, Bild: 51 x 64,3 cm; Rahmen: 68,1 x 81,8 cm.
Signiert und datiert unten rechts, in Dunkelbraun Künstlermonogramm:
„HTh [ligiert] / 1867“

21. August 1925 Ankauf bei Galerie Caspari, München.
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 0703.

Das Gemälde ist in Thomas Gesamtœuvre noch dem Frühwerk zuzuordnen, vom Beginn der „Wanderjahre“. Ab 16. 1. 1867 bis ins folgende Jahr hielt Thoma sich in Düsseldorf auf, hier lernte er u.a. Otto Scholderer kennen und pflegte Kontakte zu zahlreichen weiteren Künstlern, wovon er in seinen Briefen berichtet¹. Thoma war in Düsseldorf sehr produktiv, wie er in zahlreichen Briefen mitteilt; sicher arbeitete er dort unter Verwendung früherer Skizzen und mitgebrachter Ölbilder. Das Bild zeigt ein bäuerliches Genre aus Thomas Heimat, dem Hochschwarzwald. Ein Knabe sitzt mit einer Ziege zwischen Hühnern vor einem typischen Schwarzwälder Hof, mit der charakteristischen Holzbohlenwand. Was bisher nicht gesehen wurde, ist, dass es sich um das Elternhaus des Künstlers (Thomas Geburtshaus in Bernau-Oberlehen) handelt, wie ein Vergleich mit dem ein Jahr zuvor entstandenen Bild in der Hamburger Kunsthalle erweist.² Hier wird der Ausschnitt noch enger gewählt. Hinter dem Knaben und der Ziege sieht man links nur eines der Fenster und die Tür zur Stube, rechts einen kleinen Schuppenanbau, in dessen Tür im Halbschatten eine Frau mit rotem Kopftuch sichtbar wird; im Vergleich mit dem Hamburger Bild dürfte es sich um die Mutter des Künstlers handeln. Das Bild erhält seine Spannung aus dem Kontrast zwischen hellem Sonnenlicht und tiefem Schatten.

Hans Thoma³, geb. am 2. 10. 1839 als Sohn eines Müllers in Bernau im Schwarzwald, gest. am 7. 11. 1924 in Karlsruhe, musste die ersten Jahrzehnte seines Schaffens um Anerkennung rin-

gen. Nach kurzer Lithographenausbildung ging er in die Lehre bei einem Uhrblatt-Maler in Furtwangen. 1859 studierte er an der Akademie in Karlsruhe, bis 1866. Die Sommer verbrachte er in Bernau. Er schloss Freundschaft mit Emil Lugo und Hans Canon. Ab 1867 war er in Düsseldorf tätig, hier traf er Otto Scholderer, mit dem er 1868 nach Paris ging, wo er entscheidende Eindrücke der Schule von Barbizon und von Courbet empfing. 1870 bis 1873 war er in München und hatte engen Kontakt zu Leibl und seinem Kreis. 1874 unternahm er eine erste Italienreise, war 1876 bis 1899 in Frankfurt ansässig, 1880 und 1887 folgten weitere Italienreisen. 1899, im Alter von 60 Jahren, wurde er schließlich zum Direktor der Kunsthalle und Professor an der Kunstschule in Karlsruhe berufen.

Der Erfolg hat sich für Thoma erst spät eingestellt; zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich wurde er aber sogar als „der größte deutsche Meister“ gefeiert.⁴ Der Ankauf unseres Gemäldes in München erfolgte ein Jahr nach Thomas Tod (1924). Bereits 1922 war Thomas Bild „Wiesenhang mit Bach“ (1880/81) bei der Galerie Caspari angekauft worden, im Januar 1925 in Berlin das Bild „Im März“ von 1870, im Sept. desselben Jahres das Bild „Motiv aus der Campagna“ von 1883, wieder bei Caspari. Erst 1935 wurde auch ein Porträt Thomas gekauft, „Bildnis des Herrn Gerlach“ (1875).

AC

Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg 1953, Kat.-Nr. 143; Ausst.-Kat. Nürnberg: Sperl 1953, Kat.-Nr. 144; Ausst.-Kat. Nürnberg 1961, Kat.-Nr. 237; Ausst.-Kat. Bamberg 1963, Kat.-Nr. 140.

1 Beringer 1929, S. 67–83.

2 „Das Elternhaus des Künstlers“, 1866, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1541; vgl. Ausst.-Kat. Freiburg 1989, Kat.-Nr. 7 (Brigitte Rechberg), Abb.

3 Biographische Daten nach ThB, Bd. 33 (1939), S. 47–51; Ludwig 1983, Bd. 4, S. 256 f.

4 Justi 1921, S. 5; Zimmermann, Margret: Heimat und Welt, in Ausst.-Kat. Freiburg 1989, S. 8–16, hier S. 8.



22 Fritz von Uhde (1848-1911)
Die große Schwester, 1885

Öl auf Leinwand, Bild: 145 x 117 cm; Rahmen: 169 x 136 cm
signiert unten links: F. v. Uhde

Ankauf von der Galerie Karl Haberstock, Berlin am 7. April 1926
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 0741 (Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Gm1788)

Im Kontrast zum tristen Ambiente steht das fröhliche Spiel zweier Kinder im Vordergrund: Ein Mädchen mit roter Bluse und braunem Rock schreitet vergnügt und schnellen Schritten durch ein Zimmer. Ihr Zopf fliegt wild nach vorne und ihr Blick ist nach unten gerichtet. Auf dem Rücken trägt sie ihre kleine Schwester Huckepack, die den Betrachter mit rosigen Wangen amüsiert anlacht. Die Kleidung des herzerquickenden Blondschopfs ist schlicht: Ein braunes Kleid mit der damals typischen weißen Schürze und grauer Mütze. Die Szene spielt sich in einer einfachen Stube mit grauen Wänden, Holzdielen und nur wenigen Möbeln ab. Lediglich ein links vor dem Fenster angeordneter Tisch und Stuhl, sowie eine Zimmerpflanze auf dem Fenstersims und ein Spiegel beschreiben die karge Raumausstattung und deuten auf ein einfaches soziales Umfeld hin.

Ganz ohne Spielsachen haben die Kinder hier ein Spiel erfunden, das ihnen Freude bereitet. Zugleich rückt die kahle Umgebung in den Hintergrund. Die Haltung des Künstlers ist klar: Nicht materielle Güter machen glücklich, sondern die zwischenmenschliche Interaktion im Spiel gepaart mit Freude am Leben.¹

Fritz von Uhde, der als der Erneuerer des religiösen Bildes bekannt ist, war zugleich einer der größten deutschen Kindermaler. Nach einer Offizierslaufbahn verabschiedete er sich 1876 vom Militärdienst und ließ sich mit knapp 30 Jahren in München als Künstler nieder, von wo er dem ungarischen Maler Mihály von Munkácsy 1880 als Schüler nach Paris folgte. Zurück in München freundete sich Uhde mit Max Liebermann an, der ihn 1882 zu einer Reise nach Zandvoort in Holland anregte. Dort ließ er die von Munkácsy inspirierte dunkeltonige Salonkunst hinter sich und wendete sich dem Impressionismus zu. Vor allem aber fand er ein Sujet, das ihn die nächsten Jahrzehnte beschäftigte: Kinderdarstellungen.² Das Werk „Die große Schwester“ ist dieser holländischen Phase zuzuordnen. Dem Gemälde gehen zwei auf das Jahr 1884/1885 datierte Studien voraus: Im Lenbachhaus in München befindet sich eine flüchtige kleine Skizze, die das Geschwisterpaar in Ganzfigur zeigt. Eine weitere größere Fassung im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten in Winterthur schildert dieselben Figuren im nahen Ausschnitt. DK

Lit.: Ostini 1902, S. 74, Abb. 78, S. 104; Ausst.-Kat. Nürnberg 1961, Nr. 248; Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1975, S. 205, Kat.-Nr. 129; Ruhmer 1979, Nr. 3; Ausst.-Kat. Bremen/Leipzig 1998, Abb. S. 13, S. 96; Hansen 1998, S. 12, Abb. S. 13; Ausst.-Kat. Nürnberg 2018, Kat.-Nr. VIII.8.

- 1 Vgl. Hansen 1998, S. 12.
2 Vgl. Hoke 2011, S. 33–40.



29 Paul Benedict (1889-1952)

Kakteen, 1924

Öl auf Leinwand, Bild: 54 x 70 cm, Rahmen: 74 x 88 cm

Ankauf am 01.02.1926 - Unterstützungsankauf von Nürnberger Künstlern
Stadt Nürnberg, Kunstvilla im KunstKulturQuartier, Inv.-Nr. Gm 0751

Auf einem schräg zur Bildfläche positionierten Tisch stehen vier Blumentöpfe mit Kakteen und eine Gießkanne. Die Raumsituation wirkt durch Brüche und widersprüchliche Perspektiven diffus, so dass dem Betrachtenden die Orientierung erschwert wird. Zwar findet das Auge immer wieder Halt an einzelnen Ecken oder Kanten, durch abrupte Sprünge läuft der Blick aber oftmals ins Leere. Im Gegensatz zur Raumwiedergabe sind Gegenstände und Pflanzen wirklichkeitsgetreu dargestellt, wodurch es sogar möglich ist, zwei Kakteen exakt zu bestimmen.¹ In den 1920er und 1930er Jahren avancierte der Kaktus zur beliebten Modepflanze, die nicht nur in den Werken der neusachlichen Maler², sondern auch in den streng-sachlichen Innenraumgestaltungen der Bauhausästhetik und in den Modezeitschriften einen Widerhall fanden.³ Dabei forderte vor allem der tektonische Formreichtum der Pflanze die Künstler zur Gestaltung heraus. In Benedicts Stillleben dominiert ebenfalls die Darstellung der Kakteen das Bildgeschehen, wodurch es als typisch für die Malerei der Neuen Sachlichkeit gelten kann.

Der in Nürnberg geborene Paul Benedict besuchte zuerst die dortige Kunstgewerbeschule und studierte anschließend sechs Jahre an der Akademie der Bildenden Künste in München, wo er Meisterschüler von Hugo Freiherr von Habermann war. Nach seiner Zeit in München unternahm er eine Studienreise

nach Norddeutschland. Von 1914-18 folgte der Kriegsdienst. Er ließ sich in Nürnberg als freischaffender Künstler nieder und wurde zu Beginn der 1920er Jahre Mitglied der Nürnberger Sezession.⁴ Er malte viele Porträts und fertigte – unter dem Einfluss der französischen Impressionisten stehend – Landschaftsgemälde. Auch beim Kakteen-Stillleben lassen sich hinsichtlich der Tonigkeit und des fleckigen Farbauftrags Bezüge zu Paul Cézanne ausmachen, dessen Werke Benedict wohl bei Studienreisen in Paris gesehen hatte. Während des NS-Regimes konnte der Nürnberger Maler nur eingeschränkt arbeiten. Nach 1945 zeigten sich verstärkt leuchtende und stark kontrastreiche Farben in der Art der französischen Fauves in seinen Gemälden.

Die Stadt Nürnberg erwarb Benedicts Stillleben 1926 als „Unterstützungsankauf von Nürnberger Künstlern“. So kam ein zeitgenössisches Gemälde mit einem damals sehr modernen Motiv in die Kunstsammlungen der Stadt, als die städtische Ankaufspolitik noch überwiegend auf die Kunst des 19. Jahrhunderts ausgerichtet war. JS

Lit.: nicht publiziert

1 Bei den beiden runden Kakteen, von denen eine bereits eine weiße Blüte trägt, handelt es sich um *Gymnocalycium anisitsii* ssp. *anisitsii*. URL: <https://kakteen.ws/gymnocalycium-anisitsii-ssp-anisitsii/> (zuletzt aufgerufen am 09.04.2021)

2 Mit dem Kakteen-Stillleben haben die Maler der Neuen Sachlichkeit einen originären Beitrag zum Bildrepertoire des 20. Jahrhunderts geleistet. Vgl. hierzu Fegert 2008, S. 397.

3 Fegert 2008, S. 152.

4 Biographische Daten nach Grieb 2007, Bd. 1, S. 109; Rösermüller 1928, S. 33.





IV DEUTSCHE KUNST DER GEGENWART, 1928

Aus Anlass von Dürers 400. Todestag wurde in Nürnberg das Jahr 1928 zum Dürerjahr erklärt. Es fand eine große Dürerausstellung im Germanischen Nationalmuseum statt sowie zahlreiche Veranstaltungen in der Stadt. In bewusstem Kontrast zu der großen Dürer-Schau planten Luppe und Schulz eine große Ausstellung zeitgenössischer, moderner Kunst in der dafür extra umgebauten Norishalle am Marientorgraben. Die Idee dazu kam von Fritz Traugott Schulz.¹ Luppe nahm das Vorhaben gerne auf, er bezeichnete die große öffentliche Wahrnehmung Nürnbergs im Dürerjahr zu nutzen, um Nürnberg als ein Zentrum auch der modernen Kunst zu etablieren. Der Anspruch der Ausstellung zeigte sich schon im Titel: „Deutsche Kunst der Gegenwart“. Es wurden qualitätsvolle moderne Werke aus allen deutschen (und österreichischen) Kunstzentren gezeigt. So war die Gliederung der Ausstellung eine topographische. Ziel war es, einen repräsentativen Überblick über das aktuelle Kunstschaften in Deutschland zu bieten. In der Tat wurde auch diese Ausstellung ein Erfolg. Sie stellte alle bisherigen Ausstellungen in den Schatten: 526 Kunstwerke von 472 Künstlerinnen und Künstlern wurden gezeigt. Der organisatorische Aufwand, den der Leiter der Städtischen Galerie, Fritz Traugott Schulz, hierbei leistete, war enorm, da er die meisten Künstler zuvor in deren Ateliers besuchte und die Auswahl für die Ausstellung gemeinsam mit ihnen traf.² Zu sehen

waren auch Werke des Expressionismus, der abstrakten Kunst, des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit.³

Die vertretenen Städte waren: Berlin, Dresden, Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf, Bremen einschließlich Worpswede, Hamburg, Königsberg, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, Weimar, Dessau, Breslau, Nürnberg, München, Wien und Innsbruck.⁴ Die Ausstellung bot Gelegenheit, aus allen diesen Zentren Kunstwerke für die Galerie zu erwerben und damit einen Querschnitt des zeitgenössischen Kunstschaffens darstellen zu können. Für Kunstankäufe wurde im Dürerjahr ein Sonderetat von 20.000 Mark verabschiedet.⁵ Daraus wurden nun erstmals in größerem Umfang Kunstwerke auch der neueren Stilrichtungen angekauft, darunter auch „Der Boxer“ von Charlotte Bierend-Corinth (nicht erhalten, vgl. Kapitel VIII)⁶ und „Bildnis der Tänzerin Anita Berber“ von Otto Dix (vgl. Kat.-Nr. 86).

„Durch das Dürerjahr hat sich Nürnberg seinen Platz an der Sonne von neuem erobert und man wird von Nürnberg jetzt nicht nur als von der schönen mittelalterlichen Stadt, die man gesehen haben muss, sprechen, sondern daneben auch von Nürnberg als der modernen Kunststadt, zu der sie sich in jüngster Zeit entwickelt hat“, schrieb Hermann Luppe 1928 in seinem Geleitwort zu dem über das Dürerjahr vom Stadtrat herausgegebenen Bericht.⁷

AC

1 Luppe, Vorwort in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1928, S. 5.

2 ebd.

3 Ausst.-Kat. Nürnberg 1928.

4 Ausst.-Kat. Nürnberg 1928.

5 Kett 1992, S. 68, mit Bezug auf den Gemeindehaushalt der Stadt Nürnberg für das Etatjahr vom 1. April 1928 bis 31. März 1929, S. 160.

6 Inv.-Bd. 1 bei den Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. Vgl. auch Kett 1992, S. 69; Schmidt 2005, S. 189.

7 Hermann Luppe, Geleitwort, in: Stadtrat (hrsg.), Bericht 1928, o. S.

33 Ernst Schaumann (1890–1955)
Ostpreußischer Halbschlag, 1926

Öl auf Leinwand, Bild: 74,4 x 55,5 cm; Rahmen: 86 x 67,1 cm
Signiert und datiert unten links: Schaumann 1926

Angekauft am 22. Sept. 1928 vom Künstler aus der Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“, Nürnberg 1928, Abt. Königsberg, lt. Beschluss des Verwaltungsausschusses für die Städtische Galerie.

Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 0904.
Restauriert mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung

Dunkel und vom Sturm zerzaust steht das Pferd auf dem Strand und hebt den Kopf. Das Meer ist aufgewühlt, die Gischt sprüht. Der Himmel ist wolkenverhangen. Dargestellt ist eines der Pferde des Künstlers. Ein Halbschlag ist ein Kreuzung zwischen ostpreußischem Warmblut (Trakehner) und Kaltblut (ostpreußischer schwerer Ermländer); es ist ein stark untersetztes Pferd. Die Malweise ist von einem kräftigen Pinselduktus geprägt, etwa vergleichbar mit dem Spätwerk von Lovis Corinth (1858–1925), von dem Schaumann Werke auf der 1913 von Paul Cassirer veranstalteten Corinth-Retrospektive in Berlin (oder auf weiteren Ausstellungen) gesehen haben dürfte. Die vom Impressionismus herrührende Malweise verbindet sich mit einem stark bewegten, expressiven Ausdruck. Aus der Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ 1928 wurde das Bild als ein Beleg der Abteilung Königsberg erworben.

Ernst Schaumann wurde am 7. Februar 1890 in Königsberg als Sohn des gleichnamigen Landschaftsmalers geboren.¹ Nach einer Kaufmannslehre besuchte er die Kunstakademie Königsberg als Schüler von Otto Heichert und Ludwig Dettmann. 1909 wechselte er an die Berliner Kunstakademie. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 meldete sich Schaumann freiwillig und wurde als Kriegsmaler eingesetzt. Nach dem Krieg ließ er sich

als freischaffender Künstler in Warnicken an der ostpreußischen Samlandküste nieder und hatte dort einen Hof, wo er mehrere Pferde hielt. Hier entstanden viele Pferdebilder. Er erhielt auch öffentliche Aufträge für Wandmalereien, die allerdings im Zweiten Weltkrieg zugrunde gingen. Schaumann schuf auch Porträtszeichnungen zeitgenössischer Musiker, darunter Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler. Auch im Zweiten Weltkrieg war Schaumann als Kriegsmaler tätig. Bis 1948 lebte er noch in Königsberg und danach in Teltow bei Potsdam. Nun verbrachte er oft die Sommer in Ahrenshoop² auf der Halbinsel Fischland-Darß-Zingst, die ihn an seine frühere Heimat an der Kurischen Nehrung erinnerte. Er starb am 25. Oktober 1955 in Pramort auf Zingst und wurde auf dem Friedhof in Ahrenshoop beigesetzt. Seine Tochter Hildegard wurde auch Malerin.³ AC

Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg 1928, S. 52, Kat.-Nr. 282, Abb. 75; Münchener Augsburger Abendzeitung v. 6. 5. 1932, Nr. 117, 1. Beiblatt, S. 5, Abb.

¹ Biographische Angaben nach Vollmer, Bd. 4, Leipzig 1958, S. 177 und nach der Autobiographie der Tochter; vgl. Anm. 3; Altpreußische Biographie 1965, S. 599.

² Zur Künstlerkolonie in Ahrenshoop vgl. Negendanck 1999, S. 73–74.

³ Sie studierte an der Akademie Berlin und heiratete den Nürnberger Maler Heinrich Loy (1907–1941), der im Zweiten Weltkrieg fiel; während des Krieges studierte Sie bei Alfred Partikel (1888–1945) an der Akademie in Königsberg (vgl. Kat.-Nr. 84); dann heiratete sie den Stadtbaurat Georg Grube aus Neumünster, Holstein, der 1946 starb. Vgl. Autobiographie der Tochter, Hildegard Grube-Loy (1916–2002), online: http://www.zinnfiguren-rieger.de/hilde/Lebenslauf.pdf?PHPSES-SID_netsh10540=024ea1d004eb128fc72975e9847e06fg (Zugriff: 17.4.2021).



49 Izsák Perlmutter (1866-1932)
Kinder in der Stube, 1915

Öl auf Leinwand, Bild: 81,2 x 65,3 cm; Rahmen: 86 x 69,5 cm.
Signiert r. u.: Perlmutter

Erworben 1929 vom Künstler aus der Ausstellung neuzeitlicher ungarischer Kunst in Nürnberg 1929 für die Städtische Galerie
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 1001
Restauriert mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung.

Izsák Perlmutter¹ entstammte einer jüdischen Familie in Budapest. Er studierte in Budapest, 1891 auch einige Monate in der Académie Julian in Paris. Zwischen 1898 und 1904 malte er in den Niederlanden, wo er stark von Jozef Israëls beeinflusst wurde. Hier wirkte er in der Künstlerkolonie Laren und in Volendam. In Ungarn arbeitete er in der Künstlerkolonie Szolnok², in Besztercebánya (Neusohl), Rákospalota (Palota) und Budapest. Er malte in Volkstracht gekleidete Menschen in entsprechenden Interieurs, Genreszenen, Landschaften, zum Teil vom Jugendstil geprägt, zum Teil vom Postimpressionismus. Besonderen Einfluss hatte auf ihn die Künstlergruppe der Nabis an der Académie Ju-

lian in Paris, v. a. die Maler Pierre Bonnard und Édouard Vuillard, deren Stil auch als Intimismus bezeichnet wird und die ähnliche Interieurs mit engem Bildausschnitt zeigen (vgl. auch Kat.-Nr. 48).

Perlmutter starb im Frühjahr 1932 an einer Lungenentzündung. In seinem Testament überließ er seine Gemälde, seine Villa und den Mietshauskomplex in 60, Andrassy út, Budapest, der jüdischen Gemeinde, mit der Auflage, dass drei Viertel seines Eigentums dazu verwendet werden sollen, älteren, arbeitsunfähigen Künstlern zu helfen. Von dem restlichen Viertel war die Einrichtung eines jüdischen Museums vorgesehen. In dem genannten Gebäude befindet sich heute das Gedenkstätten-Museum „Haus des Terrors“ („Terror Háza“). AC

Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg 1929, S. 31, Kat.-Nr. 310, Abb. 31. Rösermüller 1929, S. 162 f., Abb. S. 156.

¹ Biographische Angaben nach Ausst.-Kat. Nürnberg 1929, S. 31; ungar. Wikipedia: https://hu.wikipedia.org/wiki/Perlmutter_Izs%C3%A1k (Zugriff: 30.5.2021).

² Zu den ungarischen Künstlerkolonien vgl. Zwickl 1999, zu Perlmutter ebd. S. 90; Zwickl 2001.



55 Hans Krieg (*1893)

Jury, undatiert (1928?)

Aquarell auf Papier, Blatt: 28,8 x 22 cm; auf dünnem Trägerkarton aufgezogen: 44,9 x 34,8 cm
signiert oben links: KRIEG

1996 im Konvolut von den Nachkommen Dr. Hermann Luppes erworben
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gr.A. 09074,38
(Eigentum der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung)

Die Arbeit im Hochformat zeigt in kräftigen Farben eine dreifigurige Szene in einem Interieur. Links, ein kahlköpfiger Herr mit Anzug und Krawatte der beidhändig, an der oberen Kante des Rahmens ein auf dem Boden stehendes Gemälde hält. Dieses zeigt links eine Frau mit Kuh, rechts einen Pfeifenraucher im Trenchcoat. Mit Zwicker auf der Nase und gekräuselter Stirn blickt der Anzugsträger auf die Darstellung. Ein zweiter Mann, gekleidet in einen eleganten Zweiteiler mit Weste und Einstechtuch scheint mit gespitzten Lippen und ausgestreckter Hand zu dem Gemälde zu dozieren. Zwischen den beiden wirft ein dritter, größerer Herr seinen sachverständigen Blick auf das Kunstwerk, anhand seiner blauen Dienstkleidung mit Schirmmütze und Messingknöpfen ist der Vollbartträger als Museumswärter zu erkennen. Durch diesen erschließt sich das Lokal, in dessen Hintergrund angeschnitten

ein weiteres Gemälde zu erkennen ist, als Ausstellungsraum.

Als Wechselspiel zwischen Kunstwerk und Karikatur führt uns Hans Krieg humorvoll und ein wenig sozialkritisch, eine Alltagssituation im Ausstellungsbetrieb vor Augen. Zwei, die qua Studium und Amt über ein Kunstwerk diskutieren und ein Dritter der mit geübtem Blick und Bauchgefühl ebenfalls eine Meinung dazu vertritt.

Über den 1893 geborenen Hans Krieg ist wenig bekannt; nach dem Studium an der Kunstakademie in München machte er sich in Nürnberg ansässig, wo er schon zuvor die Kunstschule besucht hatte. Krieg war Mitglied in verschiedenen Künstlervereinen.¹ Angeblich verlor er seine Anstellung beim Hochbauamt, nachdem er sich 1933 weigerte, in die NSDAP einzutreten. Von Hans Krieg stammt auch die Ausmalung der Kantine der ehemaligen „Hindenburg-Hochschule“, dem heutigen Studentencafé „Trichter“, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät in der Findelgasse.²

LS

Lit.: unpubliziert.

1 Grieb 2007, S. 854.

2 <https://www.fau.de/2019/06/news/studium/viel-herz-im-trichter/> (28.04.2021/16:00)



69 Arno Breker (1900-1991)

Bildnis Moissey Kogan, 1928

Bronze, grün patiniert, weißer Marmorsockel, Gesamthöhe 44 cm
signiert rechts am Hals: A. BREKER (A und B ligiert)
signiert hinten am Hals: ALEXIS.RUDIER FONDEUR.PARIS

Ankauf am 9.10.1930 vom Künstler, Düsseldorf aus der Ausstellung Älterer und neuerer rheinischer Kunst, Nürnberg 1930
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. PI 0205

Arno Breker wurde in Elberfeld geboren und machte zunächst eine Lehre zum Steinmetz im väterlichen Betrieb. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule gelang ihm 1920 die Aufnahme in der Düsseldorfer Kunstakademie, wo er Architektur bei Wilhelm Kreis und Plastik bei Hubert Netzer studierte. Von dort aus führte es den Bildhauer für mehrere Jahre nach Paris. In der dortigen Kunstszene etablierte sich Breker schnell, nicht zuletzt durch seinen Galeristen Alfred Flechtheim. Seine plastischen Arbeiten wurden damals stark von Aristide Maillol und Auguste Rodin beeinflusst. In diese Schaffensperiode fällt auch das Bildnis des russisch-jüdischen Bildhauers Moissey Kogan (1879-1943).¹ Hier erinnert besonders die unruhig zerklüftete fast schon durchgeknnetet wirkende Oberfläche mit ihrem dynamischen Spiel von Licht und Schatten an Rodin. Ungeschönt gibt Breker die Physiognomie des damals 48-Jährigen wieder: Falten, Augenringe und Furchen charakterisieren die markanten Gesichtszüge Kogans. Der Ausdruck ist friedlich und in sich ruhend.

Kogan stammte aus Orgejew in Bessarabien und lernte den 21 Jahre jüngeren Breker vermutlich über deren gemeinsamen Galeristen Flechtheim in Paris kennen, mit dem er von 1921 bis 1933 zusammenarbeitete. Als Mitglied der École de Paris wurde Kogan zur Avantgarde gezählt und arbeitete unter anderem in München, Berlin, Paris und der Schweiz. Von den Nazis verfemt, wurde er 1942 von der Gestapo in Paris verhaftet und 1943 nach Auschwitz deportiert, wo er ums Leben kam.²

Obwohl Breker die Weltoffenheit und Toleranz in der französischen Hauptstadt schätzte, entschied er sich 1933, in das inzwischen nationalsozialistisch beherrschte Deutschland zurückzukehren. Orientiert an Plastiken der griechischen Antike, entwickelte Breker in jener Zeit einen monumentalen Klassizismus, der prägend für die Ästhetik des nationalsozialistischen Regimes wurde und ihn zum prominentesten Bildhauer des Dritten Reiches machte. Nach Kriegsende wurde Breker trotz seiner Nähe zum NS-Staat in einem Entnazifizierungsprozess in Donauwörth als „Mitläufer“ eingestuft, da er sich nachweislich für verfolgte Künstler eingesetzt hatte.³ DK

Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg 1930, S. 27, Kat.-Nr. 157; Schlegel 2017, S. 417f, Abb.; Gipsentwurf: Shiner 2017, Abb. S. 322.

1 Vgl. Trimborn 2011, S. 27-97.

2 Vgl. Shiner 2003, Bd. 2, S. 223-229.

3 Vgl. Bushart 1983, S. 155-158; Ausst.-Kat. Berlin 2021, S. 87. Zur Karriere Arno Brekers in der Bundesrepublik vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2021, S. 83-87.



78 Max Pechstein (1881-1955)
Fischstilleben, 1928

Öl auf Leinwand, Bild: 70,2 x 80,5 cm; Rahmen: 85 x 94 cm
Signiert und datiert rechts unten „HMPechstein [HMP ligiert] 1928“

Angekauft am 24. 12. 1928 vom Künstler, Berlin
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 0968
Restauriert mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung

Max Pechstein zählt zu den Hauptvertretern des deutschen Expressionismus.¹ Der aus Zwickau stammende Künstler studierte an der Akademie in Dresden und war ab 1906 Mitglied der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“, 1910 Mitbegründer und Präsident der „Neuen Sezession“ in Berlin. Außer von seinen „Brücke“-Kollegen Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde und Ernst-Ludwig Kirchner nahm er auch Einflüsse von Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Edvard Munch auf. Im Sommer hielt er sich oft in Ostpreußen an der Kurischen Nehrung auf, wo er die Künstlerkolonie Nidden maßgeblich prägte. Er fuhr gerne mit den Fischern aufs Meer² und suchte in seinen Bildern die Ursprünglichkeit der Natur dekorativ umzusetzen. 1914 unternahm er eine Reise auf die Palauinseln in der Südsee, die der Erste Weltkrieg unterbrach.³ Nach Fronteinsatz ließ er sich in Berlin nieder. Pechstein unternahm weitere Reisen, u.a. in die Schweiz, nach Italien und nach Collioure in Südfrankreich. Da Nidden nach dem Krieg zu Litauen kam, verlegte er seine Sommeraufenthalte nach Leba in Hinterpommern,⁴ wo unser Bild entstanden sein muss. „Außerdem bargen die Wasser hier herrliche Fische“, berichtet er in seinen Erinnerungen, „und es gab für mich nichts Besseres zur Beruhigung der Nerven, als ihnen nachzustellen und sie sportgerecht zu erbeuten [...] Dabei ruhte der Stift nicht. Alles was ich sah und um mich erlebte, wurde unerbittlich festgehalten und wie die erbeuteten Forellen, Lachse, Hechte und Aale nach Hause getragen.“⁵

In der Ausstellung 1928 war Pechstein mit einem Landschaftsgemälde vertreten, für den Ankauf entschied man sich aber für das zeitlose Stillleben. Auf einer dunkelrotbraunen Tischplatte steht links ein Teller mit drei Weißfischen, drei weitere liegen rechts daneben auf dem Tisch, ein siebter liegt dahinter in einer weißblauen Schüssel. Ein großes dunkelgrünes Blatt schließt das Stillleben vor der grauen Wand ab. Mit ihren roten Flossen und den silbrig schimmernden Schuppen geben die Fische in ihrer bewegten Gestaltung dem Bild lebhafte Akzente. Die gedeckte Abtönung des rot-grünen Komplementärkontrastes und die Mäßigung seines anfänglich ungestümeren Farbaufrags zeigt Pechsteins Entwicklung, die ihm großen Erfolg bescherte. Paul Vogt kennzeichnet Pechsteins Stilhaltung treffend: „Ohne das expressionistische Vokabular aufzugeben, versuchte Pechstein es in die Gegenstände zurückzuübersetzen und kam damit zu dem ebenso exotischen wie dekorativen Bildklang, der seine Arbeiten kennzeichnet“.⁶ Den sinnlichen Reiz des Gegenständlichen verbindet er mit einer dekorativen Bildordnung und Farbharmonie.

Unter den Nationalsozialisten galt Pechstein als „entarteter“ Künstler und erhielt Ausstellungs- und Lehrverbot. Trotz mehrfacher Zerstörungen seiner Werke und Ausbombung des Ateliers im Zweiten Weltkrieg ist sein Oeuvre immer noch sehr umfangreich. 1945 wurde Max Pechstein in seine Professur an der Berliner Akademie wiedereingesetzt. AC

Lit.: unpubliziert.

1 Biographische Angaben nach ThB, Bd. 26 (1932), S. 334f. (W. Grohmann); Vollmer, Bd. 3 (1956), S. 560 f.; Pechstein 1963.

2 Pechstein 1963, S. 38 ff. und 117 ff.

3 ausführlich geschildert in Pechsteins Erinnerungen, Pechstein 1963, S. 59–99.

4 Pechstein 1963, S. 117 f.

5 ebd.

6 Vogt 1978, S. 70.





Briefmarke der Deutschen Bundespost
nach Otto Dix, Tänzerin Anita Berber,
1991 (vgl. Kat.-Nr. 86)