

Die Altstadt im Herzen und der ewige Vergleich mit Dürer – Kulturdebatten im Nürnberg der zwanziger Jahre und heute

Vortrag von Alexander Schmidt

für die Ringvorlesung zum Forschungsprojekt 'Area Study Nürnberg-Barometer' am Lehrstuhl für Soziologie und Empirische Sozialforschung (Dr. Reinhard Wittenberg) der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät im Sommersemester 2006

14. Juni 2006 18.30 – 20.00 Uhr



Der Vortrag stellt einige Forschungen meiner Promotion vor.

Das Buch „Kultur in Nürnberg 1918-1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz“, Nürnberg 2005 ist im Buchhandel, sowie im Internet bei www.geschichte-fuer-alle.de und bei den einschlägigen online-Buchanbietern (amazon.de , buecher.de, ebay) für 32,80 € erhältlich.

ISBN 3-930699-43-5

„Nürnberg ist ein Geheimtipp. Wir müssen nur noch dafür sorgen, dass es auch möglichst viele Leute wissen.“ Mit diesem Satz kokettiert Nürnbergs Oberbürgermeister Ulrich Maly gerne bei öffentlichen Auftritten, wenn es um die **Außenwirkung** der Stadt geht. Aber muss es das Oberhaupt einer Halb-Millionen-Metropole nicht stutzig machen, wenn draußen im Lande die wahre Größe der Stadt - wegen der häufig mit ihr assoziierten Gemütlichkeit - immer wieder unterschätzt wird?“

Zu Beginn dieser Ringvorlesung hat der Journalist Andreas Franke von den Nürnberger Nachrichten mit diesem Zitat des Oberbürgermeisters auf ein Image-Problem Nürnbergs hingewiesen. Der Titel meines Vortrags stellt einen Zusammenhang zwischen den zwanziger Jahren und heute her. Ich behaupte: Man versteht einiges in Nürnberg besser, wenn man sich genauer betrachtet, wie die Stadt auf die klassische Moderne in den Zwanzigern reagierte. Viele Reaktionsweisen, Abwehrmechanismen, Konfliktfelder, die uns heute in der Stadt beschäftigen, waren bereits in den zwanziger Jahren aktuell. Ich beziehe mich einerseits auf meine Promotion zur Kultur in den

Zwanziger Jahren in Nürnberg, welche exemplarisch die Weimarer Moderne in der Provinz behandelt,¹ andererseits auf das, was mir als Zeitungsleser in den letzten Jahren aufgefallen ist. Nürnbergs Oberbürgermeister der zwanziger Jahre, Hermann Luppe [Bild], betonte bei einer Ausstellungseröffnung 1929

„daß Nürnberg als Provinzstadt natürlich in kulturellen Dingen keine absoluten Spitzenleistungen zu zeigen vermag, daß sie dies auch gar nicht will, sondern dies selbstverständlich den großen Kulturzentren des Reiches überläßt, daß aber die Durchschnittsleistungen immerhin auf einer bemerkenswerten und beachtlichen Höhe stehen.“²

Auch damals war Nürnberg schon eine Großstadt mit 400.000 Einwohnern, stand unter den Großstädten Deutschlands, was die Einwohnerzahl betraf, immerhin an 13. Stelle, hatte eine bedeutende Industrie, war ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt und vieles mehr. Dennoch bezeichnete der damalige Oberbürgermeister selbst Nürnberg als Provinzstadt mit bestenfalls guten durchschnittlichen Leistungen auf kulturellem Gebiet. Und auch andere hatten Zweifel, ob Nürnberg überhaupt eine richtige Großstadt sei.

Ich möchte mich bei meinem Beitrag auf fünf Bereiche beschränken:

- bildende Kunst
- moderne Plastik in der Stadt
- modernes Bauen
- Dürerfeste
- Stadtbilder und Stadtimage

Dabei möchte ich jeweils die Diskussion in den zwanziger Jahren darstellen und im Anschluss aktuelle Bezüge zumindest andeuten. Am Ende meines Vortrags möchte ich einige Schlüsse und Perspektiven, die sich für mich aus den Vorgängen in den zwanziger Jahren ergeben, herausarbeiten, auch als Stoff für nachfolgende Fragen und Diskussionen.

„Kein guter Boden für Kunst und Künstler“ – bildende Kunst in den Zwanzigern

Im Jahr 1930 bilanzierte die Fränkische Tagespost Nürnbergs Stellung als Kunststadt sehr kritisch:

„Unser strebsames, an unermüdliches Arbeiten hingeebenes Nürnberg ist kein guter Boden für Kunst und Künstler. Was es selbst an Kunst hervorbringt, ist mit verschwindenden

¹ Alexander Schmidt: Kultur in Nürnberg 1918-1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz, Nürnberg 2005.

² StadtAN F 2 Nr. 44 (Stadtchronik 1929), S. 711.

Ausnahmen lokal begrenzt und wirkt nur in einzelnen Persönlichkeiten und Leistungen über den lokalen Rahmen hinaus.“³

Schon die Zeitgenossen sahen Nürnberg nicht als eine Stadt mit besonderem Profil auf dem Gebiet der bildenden Kunst. [Bild Titel: Nürnberger Kunst der Gegenwart] Die Nürnberg-Fürther Morgenpresse, eine linksliberale Tageszeitung, lobte 1927 anlässlich einer Ausstellung von Nürnberger Künstlern in München, der Gesamteindruck sei „durchwegs der eines regen und lebensvollen Kunstschaffens in Nürnberg“ und „eines ehrlichen Mühens um rein künstlerische, nicht ‚modern‘, d.h. modisch abgetönte Wirkungen“⁴. Auch das liberale Blatt war mit einem biederen Durchschnitt abseits der Moderne zufrieden. Einer der bekanntesten Nürnberger Künstler der zwanziger war Rudolf Schiestl [Bild Schiestl]

Die Kunstförderung stand damit vor dem Problem, in diesem Umfeld Anschluss an das zeitgenössische Kunstleben zu finden, wobei sich hier der Oberbürgermeister stark engagierte. Hermann Luppes Auffassung von bildender Kunst waren jedoch, obwohl er politisch ein überzeugter Liberaler war, alles andere als aufgeschlossen für die Moderne. Er lehnte Futurismus und Kubismus als „extreme Richtungen“ ab und äußerte sich erleichtert, dass sich in Nürnberg auch der Expressionismus „in erträglichen Grenzen“ halte, obwohl er anerkannte, dass „eine Anzahl der bedeutendsten Künstler“ zu den Expressionisten zählte. Den Übergang zur Neuen Sachlichkeit sah er „nicht unbedingt als notwendig und als Fortschritt an.“⁵ Damit konnte Luppe mit nahezu allen Kunstrichtungen, die heute als wichtig für die Zeit der Weimarer Republik gelten, nichts anfangen. Er bevorzugte die Impressionisten, vor allem Max Slevogt. Luppes Vorliebe spiegelte sich auch in der Ankaufspolitik für die Städtischen Galerie wider. Wie weit Luppes Einfluss ging, zeigt zum Beispiel die Erinnerung eines Zeitzeugen, dass Luppe „fast täglich vom Direktor der städtischen Kunstsammlungen Professor [Bild] Fritz Traugott Schulz aufgesucht wurde, der ihm oft Bilder zur persönlichen Begutachtung im Büro vorlegte.“⁶ Schulz selbst wird von Luppe in seinen Erinnerungen als „Anreger wie als glänzender Durchführer“⁷ seiner Wünsche bezeichnet.

Das Duo Luppe-Schulz bestimmte nicht nur die Ankaufspolitik, sondern auch über ihre Rolle im Albrecht-Dürer-Verein das Programm an Wechseleausstellungen in den damals vorhandenen Ausstellungsorten Kunst-Ausstellungs-Halle (heutige Kunsthalle) und Norishalle. Ein wesentliches Indiz für Qualität war in den Augen von Fritz Traugott Schulz die Verwurzelung von Kunst in einer bestimmten Landschaft. Kunst sei als Spiegel der Eigenart eines Volkes „an die Scholle gebunden“, Heimatkunst habe den Wert der Selbsterkenntnis. Es müsse daher eine Heimatkunst geben, denn sie

³ Fränkische Tagespost 30. April 1930. Ganz ähnlich urteilte 1971 Ludwig Baer: Kulturpolitik 1918-1933, in: Gerhard Pfeiffer (Hg.): Nürnberg. Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971, S. 482.

⁴ Nürnberg-Fürther Morgenpresse 24. Juli 1927.

⁵ Luppe, Mein Leben, S. 91.

⁶ Hanschel, Oberbürgermeister Hermann Luppe, S. 294, Anm. 373. Hanschel bezieht sich auf ihm mitgeteilte Erinnerungen Friedrich Zagels, der sich als Mitarbeiter im Direktorialsekretariat in unmittelbarer Nähe Luppes befand.

⁷ Zitiert nach Hanschel, Oberbürgermeister Hermann Luppe, S. 294, Anm. 374.

sei „der Träger der Heimatliebe“. Die Summe dieser Heimatliebe fände, so Schulz, „glänzenden Ausdruck in dem Begriff ‚Vaterland‘.“⁸

Konsequenterweise wurden daher in Nürnberg Ausstellungen badischer und rheinischer Kunst gezeigt, also nicht Kunstrichtungen, sondern Kunstlandschaften – ein ausgesprochen antimodernes Konzept. Auch die Kunstkritik in den Zeitungen war zum Teil sehr antimodern eingestellt. So schrieb 1921 ein Zeitungskritiker:

„Die ganze ‚neue Kunst‘ von den Seelenschöpfungen des Expressionismus bis zu den kindlichen des ‚Deda‘ [!– gemeint ist der DADAismus –] hat keine einzige echte, tiefe wahre Idee.“ Die Künstler selbst, so die Zeitungskritik, sollten sich „an die Ärzte und Psychopathen wenden.“⁹

Nürnberg war aber auch eine Großstadt. Nach und nach schafften sich auch etwas modernere Ideen Platz: Max Körner, ein Professor an der Kunstgewerbeschule (heute: Akademie der bildenden Künste), brachte im Bereich Grafik frischen Wind. [Bild Grafik Körner] Einer seiner Schüler, der Maler Richard Lindner, wurde später als jüdischer Emigrant in New York im Umfeld der Pop-Art berühmt und ist der einzige Nürnberger Künstler, von dem ein Bild im Museum of Modern Art in New York hängt. [Bild Richard Lindner] Es gab aber auch in Nürnberg selbst ab Mitte der zwanziger Jahre einzelne modernere Künstler, wie der heute unbekannt Hans Werthner, die sich an der Neuen Sachlichkeit orientierten. [Bild Hans Werthner] Dennoch bleibt es bei der für eine Großstadt der Weimarer Republik verwunderlichen Bilanz, dass es in Nürnberg vor 1933 keinen einzigen Maler gab, der etwas mit abstrakter Kunst zu tun gehabt hätte oder der etwas mit den Ideen des Bauhauses hätte anfangen können. Nicht, dass die Masse der Künstler in Nürnberg sich mit fränkischer Heimatkunst, braven Stilleben und Portraits oder Landschaftsmalerei beschäftigte, macht die Kunstszene in Nürnberg nach 1918 provinziell, sondern das vollständige Fehlen einer Avantgarde. Provinziell war das Kunstleben Nürnbergs vor 1933 auch deshalb, weil es kaum an moderner Kunst interessierte Bürger (und Käufer) gab und weil in dieser Richtung engagierte Leiter von Museen oder Galerien fehlten.

Der entscheidende Impuls kam mit den Feier des 400. Todestags Albrecht Dürers 1928 von außen. Luppe und Schulz organisierten eine große Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ und kamen diesmal auch an Werken der modernen Kunst nicht vorbei. [Bild Ausstellungsgebäude Deutsche Kunst der Gegenwart] Erstmals waren auch Werke des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses in Nürnberg zu sehen. Nun entwickelte sich mehr Offenheit für moderne bildende Kunst, sie bekam Raum in der Städtischen Galerie, einzelne Werke wurden angekauft, auch ein privater Kreis begann sich für moderne Kunst zu engagieren. Immerhin wurde so die Herausforderung, Nürnberg im Dürerjahr als Kunststadt in Deutschland vorzustellen und weiterzuentwickeln,

⁸ Fritz Traugott Schulz: Wert der Heimatkunst, in: Stimmen der Kunst. Nürnberger Blätter für bildende Kunst 1 (1924) Heft 9 (Dezember 1924), S. 6.

⁹ StadtAN F 2 Nr. 33 (Stadtchronik 1921), S. 255, unbezeichneter Zeitungsausschnitt vom 15. März 1921.

angenommen und von den entscheidenden Akteuren, Hermann Luppe und Fritz Traugott Schulz, sinnvoll genutzt – obwohl sie Skeptiker gegenüber der Moderne waren.

Allerdings blieb der modernen bildenden Kunst in Nürnberg kaum Zeit, heimisch zu werden. Die Wirtschaftskrise ab 1930 führte nach und nach zu einer Stagnation im Kunstbetrieb, der Nationalsozialismus zerstörte dann ab 1933 die gemäßigt modernen Tendenzen, die es seit dem Dürerjahr im Nürnberger Kunstleben gegeben hatte. Eigentlich haben die Nürnberger erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Ausstellung „Kunst mit neuen Augen“ im Jahr 1947 moderne Kunst erstmals vor Ort sehen können und entsprechend verwundert, empört und verunsichert reagiert.

Die zwanziger Jahre weisen einige Konfliktlinien und Grundkonstellationen im Bereich der bildenden Kunst auf, die heute noch virulent sind:

- Da ist **erstens** der ständige Bezug auf Dürer. Entscheidend war 1928, dass erstmals eine entstaubte Würdigung des Künstlers entwickelt wurde. Die „Dürerstadt“ Nürnberg mit ihrem „Ganz großen Rasenstück“ des Jahres 2006 hat damit eine lange Tradition.
- **Zweitens** war – wie heute – die Frage ein heftiger Streitpunkt, welche Bedeutung die fränkische Kunst im Vergleich zur überregional bekannten Kunst hat. Zahlreiche regionale Künstler waren empört, 1928 nicht in die Ausstellung Deutsche Kunst der Gegenwart aufgenommen zu werden. Es gab es auch eine Gegenausstellung von Künstlern, die eine besonders „fränkische“ Kunst in einem rückwärtsgewandten Sinn propagierten. Regionale Künstler forderten mehr Raum in der Städtischen Galerie, Schließlich wurde in der heutigen Kunsthalle eine „fränkische Galerie“ gegründet. Die Fränkische Galerie fristete allerdings nur ein kurzes Dasein in den krisengeschüttelten 1930er Jahren. Die Frage eines Neubaus einer Fränkischen Galerie spielt sich in demselben räumlichen Gefüge ab wie in den zwanziger Jahren.
- Ebenso wie in den Zwanzigern hat Nürnberg **drittens** im Bereich bildender Kunst ein Standortproblem: Bis zur Gründung des Neuen Museum gab es keine bedeutende Sammlung moderner Kunst und auch das neue Museum selbst genügt manchen nicht. Die fehlende Tradition Nürnbergs als Stadt für Kunst der Gegenwart lässt Sammler nicht unbedingt an Nürnberg denken, wenn Sie etwa einen Ausstellungsort für ihre Sammlung suchen. Damals wie heute wohnen in Nürnberg ganz wenige Förderer und Sammler zeitgenössischer Kunst.
- **Viertens** scheint es – zumindest in den Köpfen mancher Künstler, Kunstinteressierter, Museumsmacher und Journalisten – so etwas wie „fränkische“ Kunst zu geben. Darunter verstand man in den Zwanzigern ein stark ideologisiertes Bild von Kunst gegen die Großstadt und die Moderne insgesamt. Leitbild war die fränkisch-kernige Landschaft und die gute alte Zeit. Seltsamerweise hat sich der Begriff „fränkische“ Kunst gehalten. Warum sprach und spricht eigentlich kaum jemand von Nürnberger Kunst? Warum denken wir über eine „Fränkische“ und nicht über eine „Nürnberger“ oder eine „Städtische“ Galerie nach? Warum hält sich auch heute kein städtischer, sondern ein landschaftlicher Begriff?

Moderne Skulpturen in der alten Stadt – von Frauenfiguren und Stühlen

Ähnlich wie im Bereich der Malerei hatte Nürnberg, was moderne Skulpturen angeht, keinen herausragenden Ruf in der Weimarer Republik. Es gab eigentlich nur drei Künstler, heute allesamt weitgehend vergessen, die manchmal Anschluss an zeitgenössische Kunsttendenzen suchten: Johannes Müller, Wilhelm Nida-Rümelin und Josef Pöhlmann. Werke von ihnen sind in Nürnberg an öffentlichen Bauten auch noch zu sehen. Am Klinikum Nord in der Flurstraße, an der Siedlung Nordostbahnhof am Leipziger Platz und anderen Stellen außerhalb der Altstadt. Als eine moderne Skulptur in der Altstadt aufgestellt werden sollte gab es allerdings Aufregung und Streit. Es handelte sich um eine Frauenfigur des Bildhauers Josef Pöhlmann, die er für den Neubau der Commerzbank 1926 geschaffen hatte. [Bild Skulptur Commerzbank] Die Zeitgenossen empfanden die Figur als ausgesprochen modern. Sie nahm den wohl prominentesten Platz einer zeitgenössischen Plastik in Nürnberg ein, denn das Bankgebäude wurde 1926 direkt gegenüber der Lorenzkirche mitten in der Altstadt an der Ecke Königstraße zum Lorenzer Platz gebaut. Bank und Figur stehen, fast unverändert, heute noch dort.

Der Fränkische Kurier, eine wichtige konservativ-bürgerliche Zeitung in Nürnberg, sah die Gestaltung dieser Eckfigur als entscheidend für den ganzen Platz an und machte seine Leser bereits vor ihrer Aufstellung mit der Befürchtung vertraut, „daß gerade diese Figur moderner Richtung sein soll“.¹⁰ Die selbst im Verwaltungsbericht der Stadt Nürnberg als „vielumstrittene Eckfigur“¹¹ bezeichnete Bauplastik stellte eine Fortuna mit Füllhorn dar, die jedoch in ihrer groben, nüchtern-sachlichen Formgebung Teile der Öffentlichkeit provozierte. Dem Fränkischen Kurier erschien die Wirkung der Figur verheerend:

„Man hat den Eindruck, als ob sie sich selbst unbehaglich in der Umgebung fühle und daher eine eckige Stellung einnehme, die jedes Lebendige vermissen läßt. So steht sie hölzern da und hält, recht ungeschickt scheinbar ein stilisiertes Füllhorn, das auch etwas anderes vorstellen kann. Im Verhältnis zur Figur ist der Kopf zu klein und ausdruckslos und die Haare sehen aus wie vom Winde bewegte Wellen, aber nicht wie wallende Haare.“¹²

Selbst Der Stürmer, das antisemitische Hetzblatt Julius Streichers, schaltete sich in die Diskussion ein und sah in der Figur einen typisch jüdischen Typus.¹³ Rudolf Rösermüller, Kunstkritiker der

¹⁰ Fränkischer Kurier 26. September 1925, S. 15.

¹¹ Verwaltungsbericht der Stadt Nürnberg 1925/26, S. 25.

¹² Fränkischer Kurier, 3. Februar 1926, zitiert nach StadtAN F 2 Nr. 40 (Stadtchronik 1926), S. 53; vgl. auch Kurt Müller / Michael Diefenbacher: Zur Nürnberger Bankengeschichte. Veränderungen im Stadtbild Nürnbergs durch Neubauten von Geldinstituten in der Zeit von 1835 bis 1930, in: MVGN 85 (1998), S. 141-183, hier S. 179.

¹³ Der Stürmer Nr. 16 (März 1926).

Nürnberg-Fürther Morgenpresse, lehnte dieses Urteil aber als lächerlich ab und beschrieb in ironischer Weise die Aufgeregtheiten um die Bauplastik am Commerzbankgebäude:

„Selbstverständlich! Sie alle können das Rätsel nicht lösen. Kunstkritiker von Wohlklang hielten bescheiden mit ihrem Urteil zurück, eifertige Redakteure entdeckten Proportionsmängel und anderes mehr, Studienräte, die gelegentlich ‚dichten‘, taufte die neue Plastik ‚Der Herr Schmidt‘ (...) Da wanderte der leibhaftige ‚Stürmer‘ eines Tages durch das Herz unserer Noris, schlug seine ‚keuschen‘ Augen am rechten Platz instinktmäßig auf, und – löste nicht bloß eine Rassenfrage, eine Kunstfrage in 0,5 Minuten. Die Figur an der Commerz- und Privatbank ist eine ‚Steinerne Jüdin‘. Und legte diese Weisheit in Nr. 11 also nieder: ‚(...) So kann denn auch das stolze, himmelragende Bankgebäude bei der Lorenzkirche als ein neues Symbol des jüdischen Mammongottes gelten. Es ist daher kein Zufall, daß die steinerne Figur mit dem Füllhorn, das von Mammon überquillt, ausgesprochen jüdischen Typ zeigt und von jüdischem Krauslockenhaar umrahmt ist. Die steinerne Jüdin schaut unschuldsvoll ins Weite hinaus, als ob der ihr im Arm ruhende Mammon nur Glück, Friede, Freiheit und Brot den Völkern gebracht hätte, statt in Wahrheit und Wirklichkeit: Unglück, Krieg, Knechtschaft, Hunger und Tod (...)“¹⁴

Eigenwillige und abseitige Urteile über die Bauplastik Pöhlmanns waren jedoch nicht nur in antisemitischen und nationalsozialistischen Zirkeln vorhanden, sondern fanden sich auch in der Zeitung des konservativen Bürgertums. Die Schriftleitung des Fränkischen Kuriers nahm offiziell gegen die Figur Stellung¹⁵ und veröffentlichte später eine Betrachtung über Pöhlmanns Figur des Nürnberger Bildhauers Johannes Seiler. Nach Seiler verkündet die Figur,

„daß das deutsche Volk verarmt ist. Die Revolution hat den Mittelstand vernichtet, der Handel und die Industrie sind gelähmt. Durch die politische und wirtschaftliche Zerrissenheit ist das Volk bis aufs Hemd ausgezogen; gebrochen an Körper und Geist bringt die Figur nur mit Mühe das verhältnismäßig kleine Füllhorn noch zur Höhe, um dem Volke zu zeigen, daß es leer ist.“¹⁶

Was außerhalb der Altstadt noch hingenommen wurde und die Zeitgenossen nicht wirklich bewegte, löste im Herzen der Altstadt eine kontroverse Diskussion aus: Bauplastik in einer als modern empfundenen Form. Dennoch wurde die Figur nicht entfernt, die Diskussionen ebten ab. Zeitgenössische Bauplastik war so auch in der Nürnberger Innenstadt zu sehen.

¹⁴ Rudolf Rösermüller: Die steinerne Jüdin am Lorenzer Eck, in: Nürnberg-Fürther Morgenpresse 16. März 1926, zitiert nach StadtAN F 2 Nr. 40 (Stadtchronik 1926, S. 121. Rösermüller war 1936 im übrigen selbst Schriftleiter des Stürmer, vgl. Fred Hahn: Lieber Stürmer. Leserbriefe an das NS-Kampfblatt, 1924-1945, Stuttgart 1978, S. 156-159.

¹⁵ StadtAN F 2 Nr. 40 (Stadtchronik 1926), S. 121.

¹⁶ Fränkischer Kurier 27. Mai 1926, zitiert nach: StadtAN F 2 Nr. 40 (Stadtchronik 1926), S. 122. Johannes Seiler (1871-1948) war ein eher konservativer Maler und Bildhauer, vgl. Masa, Freiplastiken Nr. 59, 443, 464, 496 und Hans Gütlein: Kriegerdenkmäler eines Nürnberger Meisters in Franken, in: Fränkische Heimat 4 (1925), S. 276f.

Mich hat diese Diskussion sehr an die Debatte um die Verhüllung des Schönen Brunnens durch den Künstler Olaf Metzler erinnert:

- Die Diskussion des Jahres 1926 war ausgesprochen polemisch und oft ohne echtes Niveau. Sie ging am Werk weitgehend vorbei. Dies kann man meiner Meinung nach auch über die Diskussion zum Projekt Metzlers sagen.
- Beide Werke, die Frauenfigur und das Stuhlgebilde, zählen nach meiner Meinung nicht wirklich zur herausragenden Kunst ihrer Zeit. Beide Werke sind eigentlich nicht besonders provokativ, was ihre Gestaltung und ihren künstlerischen Ansatz angeht. Es sind durchschnittliche Werke durchschnittlicher Künstler.
- Aber: Sie waren beide für die Altstadt neu. Dies, und nicht das Werk selbst war für manche Menschen provozierend.
- Provozieren ließen sich deshalb nicht etwa Kunstfreunde oder Kunstinteressierte, sondern vermeintliche Verteidiger der Altstadt. Sie argumentierten auch nicht auf künstlerischer Ebene, sondern forderten Schutz der historischen Gestalt der spätmittelalterlichen Stadt.
- Leider – man sollte denken wir seien darüber hinaus – gab es in den Zwanzigern und auch bei den Diskussionen vor wenigen Wochen um Metzlers Stuhlskulptur unter den Kritikern Antisemiten, die sich laut und ausgesprochen dumm äußerten. Dies hat mich für das Jahr 2006 überrascht und auch erschreckt.
- In beiden Fällen hat sich der Initiator, damals die Bank, heute die Kulturreferentin und die Stadtspitze, durch die Kritik nicht von der Realisierung des Kunstwerks abbringen lassen. Da die Kritik nicht wirklich Substanz hatte, war sie auch nach wenigen Wochen erledigt.
- Ich bin mir relativ sicher, dass man in einigen Jahren oder Jahrzehnten, beim Betrachten von Fotos der dann lange verschwundenen Skulptur Metzlers, die Heftigkeit und Aggressivität der Diskussion kaum mehr verstehen wird. Ähnlich geht es wohl den meisten, wenn sie heute die Skulptur an der Commerzbank betrachten.

Schon 1971 bei Dürerjahr, als zahlreiche Skulpturen moderner Art in Nürnberg aufgestellt wurden, gab ähnliche und zum Teil noch viel heftigere Diskussionen.

Gebremste Moderne – von kleinen Hochhäusern und dem Umgang mit der Altstadt

Die Zwanziger sind die Zeit des Bauhauses, die Zeit der flachen Dächer, der klaren Formen aus Beton, Stahl und Glas. Dies alles gab es auch in Nürnberg: Bekannt ist vor allem das Werk des Architekten und städtischen Baurats Otto Ernst Schweizer, von dem das Stadion, der Milchhof und andere herausragende moderne Bauten in Nürnberg stammen. [Bild Stadion Otto Ernst Schweizer] Eine lokale Größe war der Architekt Karl Kröck, der heute eher unbekannt ist, aber mindestens zwei wichtige moderne Bauten in Nürnberg hinterlassen hat: das Hochhaus der Fränkischen Tagespost (auf das ich noch eingehen werde) und das Verwaltungsgebäude der Fränkischen Überlandwerke am

heutigen Platz der Opfer des Faschismus. Moderne Architektur im Stil des Bauhauses war in Nürnberg wie in anderen Städten eher selten und immer umstritten. Gerade in Nürnberg, einer Stadt mit historischem Äußeren. [Bild Königstor mit Verkehr] Selbst Oberbürgermeister Hermann Luppe lehnte die Bauhausmoderne ab. Ich möchte exemplarisch auf die wenigen (und nicht besonders hohen) Hochhäuser eingehen, die während der Zwanziger in Nürnberg gebaut wurden.

Neben dem Flachdach war in der Weimarer Republik das Hochhaus die provokative Bauform, welche nicht nur in visionären Entwürfen moderner Architekten auftauchte, sondern auch in vielen großen und kleineren Städten praktisch verwirklicht wurde.¹⁷ Während in manch anderer Großstadt der Weimarer Republik Wettbewerbe mit Hochhausbebauungen ausgeschrieben wurden, man in Köln unter dem Oberbürgermeister Konrad Adenauer über einen „Hochhauskarneval“ am Rhein spottete und sogar in Würzburg 1929 Oberbürgermeister Hans Löffler ein Hochhaus für die Bauverwaltung an der Augustinerstraße errichten ließ,¹⁸ ging das Hochhausfieber an Nürnberg nahezu vorbei. Dies lag zu einem großen Teil an der Haltung des Oberbürgermeisters Hermann Luppe, der Hochhäuser prinzipiell ablehnte. So trug die Stadt als Bauherr kaum etwas zum Hochhausbau bei. Nichtstädtische Bauherren errichteten dagegen Anfang der dreißiger Jahre vereinzelt Bauten, die man trotz ihrer vergleichsweise geringen Höhe in Nürnberg als Hochhäuser wahrnahm.

Als erstes „Wohnhochhaus“ bezeichnete die Nürnberger Zeitung den Abschluss der Siedlungsbauten am Mainzer Platz zum Ludwigskanal hin.¹⁹ [Bild Hochhaus Mainzer Platz] Stadtplaner Hermann Jansen hatte im Bett des Kanals eine Schnellstraße vorgesehen und dabei auch derartige Wohnhochhäuser vorgeschlagen, allerdings mit sieben statt, wie vom Architekten Fritz Meyer 1929 realisiert, mit nur sechs Geschossen.²⁰ Die Siedlung wurde wegen ihrer Flachdächer und des „Wohnhochhauses“ als eine „absolute Neuerung“ vorgestellt.²¹ Auf größeren Widerstand oder Kritik in der Presse stieß dies jedoch nicht, da das bebaute Gebiet in einem Teil Nürnbergs, der Südstadt, lag, in dem es nach übereinstimmender Auffassung keine Baudenkmäler und keine Nähe zu Altnürnberg gab. Angesichts moderner Siedlungsbauten in anderen Städten Ende der zwanziger Jahre kann das Areal auch kaum als Provokation gesehen worden sein – wenn es in der Presse überhaupt beachtet wurde.²²

¹⁷ Vgl. Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten, Wiesbaden 1995.

¹⁸ Fränkischer Kurier 30. August 1929.

¹⁹ Nürnberger Zeitung 17. Dezember 1929.

²⁰ Vgl. Vetterlein, Bebauungspläne von Hermann Jansen, S. 1-3; Geschichte für Alle e.V. (Hg.), Arbeiterwohnungen, Villen und Herrensitze, S. 33-37.

²¹ Nürnberger Zeitung 17. Dezember 1929.

²² In der Presse stieß – soweit feststellbar – die Architektur der Siedlung kaum auf Interesse. Allerdings kann dies wie bei manch anderem Bauprojekt nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, da Presseberichte zu sehr vielen verschiedenen Zeitpunkten (Grundsteinlegung, Richtfest, Eröffnung, Presserundfahrt) möglich wären. Dies konnte bei wenigstens vier wichtigen Tageszeitungen nicht immer vollständig überprüft werden.

Anders verhielt es sich hier mit dem zweiten „Hochhaus“ in Nürnberg, dem Verlagsgebäude der Fränkischen Tagespost südlich des Hauptbahnhofs.²³ [Bild Fränkische Tagespost] Das siebenstöckige Gebäude der Nürnberger Architekten Hans Müller und Karl Kröck war vom Auftraggeber, der sozialdemokratischen Fränkischen Tagespost und der Fränkischen Verlagsanstalt, als symbolischer Bau gedacht. Karl Bröger steuerte zur Festschrift für den Neubau ein einleitendes Gedicht bei, das auch auf die Höhe des Gebäudes bezug nahm:

„Sechzig Jahre haben an diesem Haus gebaut,
das nun ragend über Türme und Dächer schaut.
Sechzig Jahre festgemauerte Zeit
Blicken uns an und künden von sieghaftem Streit.

Unsre Väter haben schon Hirn und Hand geregt,
haben den Grund zu diesem stolzen Bau gelegt.
Hinter Beton und Stahl, der in die Höhe strebt,
ist es ihr Geist, der in diesen Mauern lebt. (...)“²⁴

Mit der architektonischen Inszenierung des Baus verbanden die Genossen eine Botschaft: „Schwarz-Rot-Gold, groß und breit über dem Hauptportal, erglänzt im Dämmerchein ‚Fränkische Tagespost‘ in Neon-Leuchtschrift. Fünf Lisenen, jede 22 Meter aufwärtsstrebend zum Flachdach, durchbrechen goldgelb die Dunkelheit, überfluten Mittelbau und freien Platz in magischer Beleuchtung, erregen schon von weitem die Aufmerksamkeit der ankommenden Fremden und Vorübergehenden.“²⁵ Das Haus stellte – symbolisch – einen Orientierungsturm bei Nacht dar und bot bei Tage – ebenfalls symbolisch – einen weiten Ausblick auf Nürnberg und das Frankenland, das aus der alten Stadt, den Fabrikquartieren und den Randbezirken mit der Gartenstadt bestand, einer, so die Festschrift, „Schöpfung der Nürnberger freien Arbeiterschaft.“²⁶ Nürnbergs Hochhaus der Arbeiterbewegung als Turm der Moderne gegenüber der Altstadt und als Zeichen der zukünftigen Zeit – so wollte die Festschrift zur Einweihung den Bau und seine Architektur verstanden wissen.

Es ist kennzeichnend für die Presselandschaft der Weimarer Republik, dass die bürgerliche und liberale Konkurrenz den Bau nicht weiter beachtete. So viel Mühe sich die Sozialdemokraten auch mit der Einweihung ihres neuen Hochhauses gaben, der Rest der Presse ignorierte ihn weitgehend. [Bild Titelblatt Stürmer] Eine Ausnahme bildete die antisemitische Hetzzeitschrift *Der Stürmer*, welche gerade die Inszenierung durch Licht in einer Titelkarikatur als „Lichtverschwendung“ von

²³ Vgl. zum Haus der Fränkischen Tagespost: Haus der Arbeit in Nürnberg, o.O., o.J. [Nürnberg 1930]; Fränkische Tagespost 7. April 1930, 12. Oktober 1930; Knud Willenberg: Der Nürnberger Architekt und Stadtrat Hans Müller, Nürnberg 1985, S. 30f.

²⁴ Haus der Arbeit in Nürnberg, S. 2.

²⁵ Ebd., S. 4.

²⁶ So die weit ausholende Beschreibung des Hauses in: Haus der Arbeit in Nürnberg, S. 5.

Arbeiterbonzen geißelte, während die richtigen Arbeiter das Gas für eine notdürftige Zimmerbeleuchtung gesperrt bekämen.²⁷ Es fiel den Konkurrenzzeitungen umso leichter, den doch insgesamt bemerkenswerten Bau von Müller und Kröck zu ignorieren, da das Hochhaus jenseits der Bahngleise in der Südstadt stand und der Bezug zur Altstadt nur symbolisch hergestellt werden konnte.

Dies war bei Nürnbergs drittem Hochhaus, dem Postgebäude am Bahnhofplatz nicht mehr möglich. Geradezu verärgert schrieb Hermann Luppe rückblickend über das Postgebäude:

„Zuletzt mußte noch die Reichspost bei ihrem Neubau am Hauptbahnhof ein solches Experiment machen. Wenn man auch an dem großen Platze ein siebenstöckiges Riesengebäude zulassen konnte, so war doch ein völlig ungegliederter, schmuckloser Riesenbau an dieser prominenten Stelle einfach eine Geschmackssünde; vielfache Proteste der Stadt, Zuziehung von bedeutenden Gutachtern usw. führten zwar zu einer Travertinverkleidung und geringen Besserungen, aber der Eindruck des ‚Fehl am Platz‘ blieb.“²⁸

In der Tat war die Diskussion um das Postgebäude am Bahnhof eine der heftigsten Auseinandersetzungen um moderne Architektur im Nürnberg der Weimarer Republik. Sie ist zugleich ein Dokument des Scheiterns der Moderne in der Provinz Anfang der dreißiger Jahre.²⁹ [Bild Planung Postgebäude] Nach verschiedenen Entwurfsvarianten sah die Bauabteilung der Post einen neunstöckigen Stahlbetonskelettbau mit Flachdach vor, geriet damit jedoch schon bald in eine heftige Auseinandersetzung mit der Stadt. Zunächst befürchtete man von Seiten der Stadt, dass durch den Bau die Wirkung des Königstorturms beeinträchtigt werde, der als Teil der alten Stadtbefestigung eine Seite des Bahnhofplatzes dominierte. Die Oberpostdirektion versuchte diesen Eindruck mit Hilfe von Lichtbildern des Baumodells zu zerstreuen, drang damit jedoch nicht durch. Im Lauf des Jahres 1930 schlug der Nürnberger Baukunstausschuss verschiedene Änderungen (vor allem: eine Natursteinverkleidung) vor, hatte hinsichtlich der Höhe des Gebäudes aber keine Bedenken – im Gegenteil: Baureferent Brugmann war sogar der Meinung, dass das Hochhaus „noch höher geführt“³⁰ werden müsse, während der Baukunstausschuss des Jahres 1930 die Gebäudehöhe als „erwünscht“³¹ bezeichnete. Bis zum Anfang des Jahres 1931 kam es hier jedoch zu einer dramatischen Meinungsänderung: Die Stadt hatte verschiedene Nürnberger Architekten aufgefordert, Skizzen für eine befriedigendere Fassadenlösung vorzulegen, traf bei der Post mit der Forderung nach einem beschränkten Wettbewerb jedoch nicht auf Zustimmung. Schließlich beauftragte die Stadt im Sommer

²⁷ Der Stürmer 8. Jg. (1930), Nr. 50 Dezember 1930.

²⁸ Luppe, Mein Leben, S. 261.

²⁹ Vgl. zum Postgebäude StadtAN C 20/V Nr. 14899 und Nr. 14900; Koch in: Beer (u.a. Hg.), Bauen im Nationalsozialismus, S. 16f und S. 35-37; Aicher / Drepper (Hg.), Robert Vorhoelzer, S. 34f.

³⁰ StadtAN C 7/V Nr. 14899 (Schreiben Brugmanns an die Oberpostdirektion 30. Mai 1930).

³¹ Ebd. (Gutachten des Baukunstausschusses September 1930).

1931 den angesehenen konservativen Architekten Paul Bonatz, Pläne für die Fassade zu zeichnen. Dieser schlug in seinem Gutachten vor, das Stahlskelett, von dem bisher alle Vorschläge als gemeinsame Basis ausgegangen waren, stärker durch verschiedenfarbige Verkleidungsbänder anzudeuten – mit einer überraschenden Begründung: „Die deutliche Struktur in Stütze und Balken läßt den Bau besonders leicht erscheinen. Sie hat Ähnlichkeit mit den Fachwerkskonstruktionen des Mittelalters und würde innerhalb der wenig erfreulichen Bauten des Bahnhofplatzes eine Note bringen, die dem alten Nürnberg gegenüber verantwortet werden könnte.“³² In einem persönlichen Brief an Baureferent Brugmann empfahl Bonatz, den Streit mit der Post nun zu beenden. Der Baukunstausschuss blieb jedoch bei seiner ablehnenden Haltung und auch die Post glaubte, nun genug Kompromisse gemacht zu haben, so dass Baureferent Brugmann an Bonatz schrieb: „Was nun wird, wissen die Götter.“³³ Alle Vermittlungsversuche scheiterten, Anfang 1932 änderte das einflussreiche Mitglied des Baukunstausschusses Ludwig Ruff außerdem seine bisher zustimmende Meinung zur Höhe des Hauses und äußerte, dass „die Errichtung eines derart hohen Gebäudes mit allen Mitteln verhindert werden soll.“³⁴

[Bild Stahlskelett Postgebäude] Trotzdem wurde im Laufe des Jahres 1932 der Bau begonnen und bis Anfang 1933 das Stahlskelett aufgerichtet – ohne dass Klarheit über die Gestaltung der Fassade bestand. Nachdem Anfang März 1933 die Nationalsozialisten auch im Nürnberger Rathaus die Macht übernommen hatten, standen sie vor dem Problem, was mit dem Stahlskelett geschehen sollte. Der Kunstausschuss verfasste angesichts der neuen politischen Verhältnisse ein auch sprachlich den neuen Verhältnissen angepasstes Gutachten, in dem der Postentwurf als „nüchtern“, „armselig“ und „brutal“ gebrandmarkt wurde. Ein Wettbewerb sei nötig, um „im letzten Augenblick noch zu retten, was zu retten ist.“³⁵ Dieser Wettbewerb mit den Preisrichtern Paul Ludwig Troost und Julius Streicher sprach dem Nürnberger Architekten Max Kälberer den ersten Preis zu. Es wurde ein Haus mit Natursteinfassade, Walmdach, massiven Rundbögen im Erdgeschoss und Bauplastik in Form von Wappen und einem Reichsadler realisiert. [Bild Postgebäude Endausbau] So wurde dem schon bestehenden Stahlskelett ein Massivbau übergestülpt. Als Ministerialrat Pöverlein, der von staatlicher Seite mit dem Postbau zu tun hatte, im Juni 1933 die Entwürfe besichtigte, soll er zum nationalsozialistischen Oberbürgermeister Liebel gesagt haben: „Was Sie, Herr Oberbürgermeister, als bolschewistisch bezeichnen, nennen wir die neue Sachlichkeit.“³⁶ Die Macht lag nun aber eindeutig auf Seiten der Gegner der Weimarer Moderne. Begonnen hatte der Kampf gegen diesen Neubau aber bereits Anfang der dreißiger Jahre, als die Machtübernahme der Nationalsozialisten noch nicht absehbar war.

³² Ebd. (Gutachten Paul Bonatz vom 24. August 1931).

³³ Ebd. (Brief Brugmann an Bonatz 23. September 1931).

³⁴ Ebd. (Brief Ruff an Brugmann 29. Januar 1932).

³⁵ Ebd. (Gutachten des Baukunstausschusses 23. März 1933). Das Gutachten ist u.a. von Walter Brugmann, Ludwig Ruff und Max Kälberer unterzeichnet.

³⁶ Ebd. (Zeitungsbericht Bayerische Volkszeitung 3. Juni 1933).

Die Debatte um das Hochhaus der Post am Bahnhof der 1930er Jahre verweist auf einige Konstanten der baulichen Entwicklung in Nürnberg:

- **Erstens:** Bauen nahe oder in der Altstadt war und ist eine schwierige Angelegenheit. Ein relevanter Teil der Nürnberg ist der Meinung, dass sich moderne Bauten von der Altstadt fern halten sollen. Das Scheitern des Bauprojekts Augustinerhof – vor einigen Jahren plante unter diesem Namen ein Investor eine Einkaufspassage in Nachbarschaft des Hauptmarktes – hat dies auch für die Gegenwart deutlich gemacht.
- Es gibt **zweitens** kaum Kompromisslinien zwischen modernem Bauen in der Altstadt und den Gegnern dieser Bauweise im historischen Umfeld: Entweder zeigt sich ein modernes Gebäude auch als solches oder es wird in irgend einer Form versteckt. Beispiele dafür gibt es genug. Zu nennen ist etwa die Fassade des Kaufhauses Karstadt aus den siebziger Jahren, die hinter einer Abfolge von natursteinverkleideten, stilisierten Bürgerhausfassaden verborgen ist.
- **Drittens:** Das Konzept, Neubauten in alten Hüllen zu verstecken, kann auch zu anspruchsvollen Ergebnissen führen, wie etwa das Arbeitsamt von Otto Ernst Schweizer [Bild Arbeitsamt Otto Ernst Schweizer] am Unschlittplatz zeigt – nur: wirklich modern sind diese Gebäude dann nicht mehr.
- **Viertens:** Nürnbergs Wiederaufbau nach den verheerenden Kriegszerstörungen nimmt Formen des Bauens in der Altstadt der Zwanziger wieder auf – die Hülle neuer Gebäude orientiert sich an der alten Stadt, historische Bausubstanz wird weitgehend geschützt. Für die nach 1945 neu erstandene Altstadt gelten dann dieselben Umgangsregeln wie für die Stadt vor dem Zweiten Weltkrieg.

Stadtimage, Stadtfeste, Dürer – Außendarstellung und Selbstbild Nürnbergs

Ich komme zum Image Nürnbergs zurück. Moderne Plastik, Bauen, auch die bildende Kunst in Nürnberg ist zu einem Teil von einer bestimmten Vorstellung von Nürnberg geprägt: Seit der „romantischen Entdeckung“³⁷ Nürnbergs Ende des 18. Jahrhunderts begleiten die Stadt Klischees, Vorstellungen und Bilder, die auch in der Weimarer Republik politisches Handeln und kulturelles Leben mitbestimmen. Eine romantische Vorstellung von „Altnürnberg“ war ein Beurteilungsmaßstab für Kultur. Das romantische Nürnberg-Bild blieb allerdings keine statische Konstante und erfuhr in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts einen Wandel. Auch Nürnberg selbst hatte sich von einer nahezu ausschließlich historisch geprägten Stadt in der Krise zu einer aufstrebenden Industriestadt entwickelt. Touristen erwarteten dagegen eher „Altnürnberg“ als eine moderne Industriestadt und mussten ihre Wahrnehmung korrigieren. Besonders deutlich wurde der Wandel in der Selbstdarstellung Nürnbergs bei dem herausragenden kulturellen Ereignis der zwanziger Jahre, den

³⁷ Vgl. Ludwig Grote: Die romantische Entdeckung Nürnbergs, München 1967.

Feierlichkeiten zum 400. Todestag Albrecht Dürers im Jahr 1928. Aber auch die Fremdenverkehrswerbung, die Darstellung Nürnbergs auf Buchumschlägen und Illustriertentiteln belegen ein verändertes Nürnberg-Bild. Dies führte zu einer intellektuellen Diskussion über den Charakter Nürnbergs zwischen Großstadt und historischem Denkmal.

Das Dürerjahr 1928 – Modell für eine demokratische Kulturpflege in der Weimarer Republik?

Das Jahr 1928 war mit der Eröffnung des Stadions und vor allem mit den Feierlichkeiten anlässlich des 400. Todestages Albrecht Dürers der Höhepunkt der kulturpolitischen Bemühungen Hermann Luppens. [Bild Dürerjahr] Nürnberg erlangte mit dem zum „Dürerjahr“ ausgebauten Feierprogramm erstmals in der Weimarer Republik überregionale Aufmerksamkeit. Alle großen Zeitungen und Illustrierten berichteten von den verschiedenen Ausstellungen und Festveranstaltungen, fast 190.000 Fremde und damit zwanzig Prozent mehr als im Vorjahr besuchten die Stadt.³⁸

Vor dem Hintergrund einer kulturpessimistischen Vereinnahmung Dürers am Ende des Kaiserreichs war der Verlauf des – erstmals so bezeichneten – „Dürerjahrs“ von 1928 erstaunlich. Dies galt zunächst für die Bandbreite der gebotenen kulturellen Veranstaltungen. Denn man beschränkte sich nicht nur auf Dürer mit einer Präsentation und Würdigung seiner Kunst als nationales Ereignis, sondern bezog die künstlerische Gegenwart mit ein. So gab es im Germanischen Nationalmuseum eine bemerkenswerte Ausstellung von Dürers Werken. [Bild Dürerausstellung] Stadtarchiv, Staatsarchiv und die Stadtbibliothek steuerten Ausstellungen zum historischen und künstlerischen Umfeld Dürers bei. [Bild Ausstellungseröffnung Deutsche Kunst der Gegenwart] Aber als weiteren wichtigen Schwerpunkt bot das Dürerjahr die Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ in der eigens neugestalteten Norishalle, die einen Querschnitt durch das aktuelle Kunstschaffen in Deutschland versuchte. Teilweise zum ersten Mal waren in Nürnberg Werke von Otto Dix, George Grosz, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und anderen wichtigen Vertretern der Weimarer Moderne ausgestellt. Mit dem Erlös aus dem Dürerjahr kaufte die Stadt Nürnberg unter anderem die Bilder „Die Tänzerin Anita Berger“ von Otto Dix und „Bildnis der Mutter“ von George Grosz für die Städtische Galerie – zwei Werke, die wenige Jahre später als „entartet“ in Nürnberg in einer „Schreckenskammer“ angeprangert und anschließend ausgemustert wurden.

Bemerkenswert war das Dürerjahr 1928 aber auch deshalb, weil es Dürer nicht nur als den deutschen Künstler schlechthin vorstellte. Auch im offiziellen Festakt war etwas von diesem neuen Geist zu spüren. [Bild Festakt Rathausaal] Der berühmteste Dürerforscher seiner Zeit, Heinrich Wölfflin, nahm im Rathausaal Bezug auf die Dürerfeier hundert Jahre zuvor:

³⁸ Vgl. zum Dürerjahr 1928 den umfangreichen Aktenbestand im Stadtarchiv Nürnberg mit zahlreichen Zeitungsausschnitten C 7/I Nr. 784-813; StadtAN F 2 Nr. 42 (Stadtchronik 1928), S. 129-153; Nürnberger Dürerfeiern 1828 1928. Ausstellungskatalog der Museen der Stadt Nürnberg und des Stadtarchivs, Nürnberg 1971; Stadtrat (Hg.): Bericht über die Veranstaltungen und den Verlauf des Dürerjahres, Nürnberg 1928 (dort S. 18 Statistik des Fremdenverkehrs); Alexander Schmidt: Große Kunst und Dürerschnittel. Nürnberger Dürerfeiern zwischen nationalem Pathos, künstlerischem Anspruch und Geschäftstüchtigkeit, in: Kunsthalle Nürnberg (Hg.): I believe in Dürer, Nürnberg 2000, S.

„Jedes Zeitalter faßt Dürer anders auf. Vor hundert Jahren verlangte Cornelius zum Schmuck des Nürnberger Rathaussaales ein Bild, das Dürer mit Raffael zusammen vorstellte, wie sie sich vor dem Thron der Kunst die Hände reichten. Diese Auffassung ist uns fremd geworden. Wir sehen in der Fühlungnahme Dürers mit der italienischen Kunst eher etwas Ungehöriges, was hätte vermieden werden sollen, weil es den natürlichen Gang der Entwicklung störte. Aber tun wir Recht daran? Sollen wir wirklich bedauern, daß Dürer aus der Gebundenheit heimatlicher Überlieferung heraustrat und sich neue Horizonte öffnete? Es ist immer eine Bereicherung, den Umkreis des Begriffes ‚Mensch‘ zu erweitern, vorausgesetzt, daß man über dem Fremden nicht das Eigene verliert.“³⁹

Schließlich wurden auch Dürers ungarische Wurzeln nicht mehr mühsam in etwas Deutsches umgebogen. Oberbürgermeister Hermann Luppe sagte zur Eröffnung der Dürerausstellung im Germanischen Nationalmuseum: „Albrecht Dürer gilt uns als der deutscheste aller deutschen Künstler, aber er gehört der ganzen Welt. (...) Dürer gilt uns als der deutscheste Künstler und doch ist sein Vater aus Ungarn nach Nürnberg zugewandert (...). Echte Kunst kennt nicht die Grenze von Ländern und Völkern, sie schafft Menschheitswerte, gemeinsames Kulturgut aller Völker.“⁴⁰ Entsprechend suchte Hermann Luppe den Kontakt nach Ungarn. Es gab eine ungarische Dürerfeier, zu der eine Nürnberger Delegation eingeladen war, sowie als Folge der guten Kontakte 1929 eine ungarische Woche in Nürnberg und eine Nürnberger Woche in Budapest.⁴¹

Erstaunlich war am Dürerjahr 1928 nicht nur die vergleichsweise große Weltoffenheit, sondern auch die Professionalität der Festorganisation. Erstmals lag die Vorbereitung der Feierlichkeiten nicht mehr vorrangig bei Einzelpersonen oder Vereinen, sondern bei der Stadtverwaltung. [Bild Nürnberg-Broschüren Dürerjahr] Die Vorbereitungen begannen bereits zwei Jahre vor dem 400. Todestag Dürers. Es wurde intensiv geworben, und der Oberbürgermeister unternahm sogar eine Werbereise in die Vereinigten Staaten. Man drehte einen eigenen Nürnberg-Werbefilm und sorgte im Vorfeld mit Schaffung billiger Unterkünfte und mit Denkmalschutzmaßnahmen dafür, dass viele Besucher nach Nürnberg kommen konnten und sich Nürnberg ihnen bestmöglich präsentierte.

Das Dürerjahr 1928 hinterließ bleibende Neuerungen: Zum einen förderte ab 1929 die neu errichtete Albrecht-Dürer-Hausstiftung jedes Jahr junge Künstler, zum anderen gab es ab 1928 die Beleuchtung von Sehenswürdigkeiten wie dem Dürerdenkmal, der Burg oder dem Schönen Brunnen – eine wesentliche Neuerung in der Wahrnehmung der Stadt. Eigentlich nur als besondere Veranstaltung an fünf Tagen gedacht, war die nächtliche Festbeleuchtung von Bau- und Kunstwerken ein so durchschlagender Erfolg, dass sie 1928 nicht nur über fünfzig Mal stattfand, sondern sich als feste Einrichtung zur Förderung des Tourismus etablierte [Bild Stadtbeleuchtung].

18f.

³⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁰ Ebd., S. 39.

⁴¹ Vgl. zu den Dürerfeiern in Ungarn Hermann Luppe, Mein Leben, Nürnberg 1977, S. 212-218.

Das Gedenken an Dürer wurde 1928, zumindest von stadtoffizieller Seite, von viel Ballast befreit, welches ihm mit dem Schlagwort des „deuthesten aller deutschen Meister“ im 19. Jahrhundert aufgeladen worden war. Eindrucksvoll zeigte die junge Demokratie hier auf lokaler Ebene, dass sie mit der kulturellen Tradition Deutschlands sehr wohl etwas anzufangen wusste. Oberbürgermeister Hermann Luppe brachte in diesem Jahr sogar seine aggressivsten Gegner aus der nationalsozialistischen Ecke weitgehend zum Schweigen. Gleichzeitig blieb das Dürerbild seriös und wissenschaftlich fundiert. Dies galt auch für die Kunstaussstellungen dieses Jahres. Die professionelle Vermarktung zerstörte und überlagerte dies nicht. Mit dem Dürerjahr 1928 waren in die Nürnberger Festkultur moderne Zeiten eingekehrt, in der die Stadtverwaltung Dürer erstmals auch als Wirtschaftsfaktor erkannte und entsprechend für die Stadt zu nutzen versuchte. Das eigentlich Wegweisende des Dürerjahres 1928 bestand jedoch in der Sichtweise Dürers als europäischen und nicht mehr nur als nationalen Künstler, Das Dürerjahr war damit als Modell für eine erfolgreiche Kulturpolitik, die speziell auf die Traditionen vor Ort einging und dabei erneuernd wirkte. Die aktuellen Bemühungen städtischer Kulturpolitik, Nürnberg als „Dürerstadt“ zu entwickeln, weisen einige Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede zum Dürerjahr 1928 auf.

- Dürer diente 1928 und dient heute noch in stärkerem Maß als kulturelles Vehikel für touristische und wirtschaftliche Interessen. Dies wurde weder 1928 noch wird dies heute besonders versteckt.
- Allerdings muss bei allen Vermarktungsstrategien und Werbeideen auch gewährleistet sein, dass es tatsächlich auch noch eine Auseinandersetzung mit Dürer und seiner Kunst gibt. Sonst verliert ein Stadtmarketing seinen Anker und wirkt aufgesetzt. 1928 konnte man eine eindrucksvolle Schau der Werke Dürers vorweisen. Die Dürerstadt Nürnberg des Jahres 2006 hat es da schwerer, weil viele Gemälde Dürers aus konservatorischen Gründen nicht mehr, wie noch 1928, von Museen ausgeliehen werden.
- 1928 und heute wird aktuelle Kunst mit Bezug zu Dürer gefördert. Allerdings habe ich den Eindruck, dass dies 1928 unabhängiger von einem direkten Bezug zu Dürer geschah. Hier gute Konzepte zu entwickeln scheint mir eine der wichtigsten Aufgaben für Kulturpolitiker zu sein.
- Der 400. Todestag Dürers 1928 bot den Anlass, über ein Jahr verteilt besondere Veranstaltungen, Ausstellungen und touristische Werbung mit Bezug auf Dürer zu organisieren. Die Dürerstadt Nürnberg der Gegenwart versucht dies permanent und nutzt dazu geschickt auch Ereignisse wie die Fußball-WM 2006 oder den Stadtgeburtstag im Jahr 2000. Eine Gefahr dieser permanenten Bezugnahme auf Dürer liegt darin, dass sich dies auf die Dauer abnutzt – irgendwann sind auch die Dürerbezüge erschöpft und nicht mehr werbewirksam.

„Nürnberg“ als Schicksal? – intellektuelle Debatten über das städtische Selbstbild

Als zentral für die Haltung der Zeitgenossen in Nürnberg zur Weimarer Moderne ist ihr Bild von Nürnberg anzusehen, ihre Vorstellung von dem, was die Stadt idealerweise sein sollte. Dies machte sich am Städtebau, und hier vor allem am Umgang mit der Altstadt fest, aber auch an der Frage, inwieweit Nürnberg eine Großstadt im eigentlichen Wortsinn sei.

Die Zeitgenossen empfanden einen dominanten Einfluss der spätmittelalterlichen Bebauung auf Denken und Atmosphäre der Stadt in den Zwanzigern. So war sich der Stadtarchivar Emil Reicke sicher, dass selbst ein besonders gleichgültiger, phantasieloser und nüchterner Mensch in Nürnberg einmal schauend und betrachtend stehen bleiben müsse und sich insgeheim bei der Frage ertappen werde, woher denn diese altersgrauen Mauern Nürnbergs stammten.⁴² Der Architekturhistoriker Rudolf Pfister stellte dazu fest, dass „kaum eine andere, moderner Entwicklung zustrebende deutsche Stadt“ so sehr der Tradition verhaftet sei wie das alte Nürnberg.⁴³

Viele Nürnberger Intellektuelle und Politiker bekannten sich offensiv dazu, der Tradition verhaftet zu sein. Dies betraf nicht nur Skeptiker und Feinde der Moderne, sondern auch Journalisten wie Sigmund Neumann, die den neuen Zeiten aufgeschlossen gegenüber standen. Der Lokalchef der „Nürnberger Zeitung“ schrieb im September 1928, dass nicht Altstadt oder Neuzeit die Fragestellung sei, sondern Altstadt und Neuzeit. Dies sei aber kein Plädoyer für das Hereinholen „modernster Ideen“ in die Altstadt.⁴⁴ In der Jubiläumsnummer zum 150jährigen Bestehen der NZ führte Sigmund Neumann seine Sicht Nürnbergs und der Bedeutung des Stadtbildes näher aus:

„Denn eines dürfen wir nicht vergessen. Nürnberg ist Großstadt. (...) Unser einzigartiges Stadtbild ist nicht nur ein Stadtbild, es ist von tiefer symbolischer Bedeutung für Art und Wesen unserer Bevölkerung. Der Nürnberger hat auch heute noch etwas von seinen winkligen Gäßchen in sich selber, er läßt sich nicht so einfach in eine Regel pressen, wie der Massenmensch der Durchschnittsgroßstadt von heute. (...)

Wir denken dabei nicht daran, daß wir Sammelbecken für kleinlichste lokalpatriotische Kleinigkeitskrämereien sein wollten, etwa nach der Devise: ja in unserem Nürnberg ist alles besser. Nein, dazu sind wir doch zu sehr Großstadt.“⁴⁵

Dementsprechend beschrieb es Hermann Luppe als vorrangige Aufgabe, „der Altstadt ohne Hemmung ihrer wirtschaftlichen Entwicklung ihren musealen Charakter zu wahren, umso mehr aber in der Außenstadt neuen Bagedanken, großzügigen Planungen Raum zu gewähren. In dem fränkischen Wirtschaftszentrum regt sich starkes kulturelles Streben, das vielleicht stärker als anderswo an die

⁴² Emil Reicke: Nürnbergs geschichtliche Entwicklung, in: Hermann Luppe / Maximilian Meyer / Ernst Heinrich Zimmermann (Hg.): Jahresschau Nürnberg 1923/24, Nürnberg 1924, S. 3.

⁴³ Rudolf Pfister: Nürnberger Baukunst von heute. Die baulichen Leistungen einer aufstrebenden deutschen Mittelstadt, betrachtet im Dürerjahr 1928, in: Baukunst 4 (1928), S. 203.

⁴⁴ Sigmund Neumann: „Altstadt und Neuzeit“ und Nürnberg, in: Nürnberger Zeitung 8. September 1928.

⁴⁵ Sigmund Neumann: Die Nürnberger und die Nürnberger Zeitung, in: NZ-Jubiläumsausgabe 23. Februar 1929 (StadtBN Nor. 1369.8°).

Tradition anknüpft, aber trotzdem tüchtigen Kräften Betätigungsmöglichkeit bietet.“⁴⁶ [Bild Nürnberg Tempo]

Nürnberg hatte sich in den Jahren der Weimarer Republik verändert und wies gegen Ende der zwanziger Jahre in der Wahrnehmung der Zeitgenossen verstärkt großstädtischen Charakter auf. Die Aussagen hierzu waren jedoch uneinheitlich und von Unsicherheiten geprägt. Während sich der Jurist und Direktor des Statistischen Amtes, Maximilian Meyer, offen dazu bekannte, dass Nürnberg in den Jahren nach dem Krieg eine ganz andere Physiognomie bekommen habe und nun auch eine moderne Großstadt sei, sah der Stadtrat und Theaterreferent Fischer Nürnberg in der „Tragik einer Provinzgroßstadt“ verhaftet, die nicht groß genug für einen großstädtischen Theaterbetrieb sei. Der Volkshochschuldozent Georg Gustav Wieszner sprach von Nürnberg gar als einer „Provinzstadt“.⁴⁷ Der Heimatschriftsteller August Sieghardt schließlich behauptete schlicht, dass Nürnberg trotz seiner 400.000 Einwohner „keine eigentliche Großstadt“ sei, zu denen er München, Leipzig, Dresden und Frankfurt zählte.⁴⁸ Trotzdem schien es, zumindest für den Architekten und Baureferenten Walter Brugmann, durchaus möglich, Altstadt und Neuzeit harmonisch zu verbinden:

„[Es] kennzeichnet den gesunden und lebensbejahenden Geist des heutigen Nürnberg, daß es verdienten Männern ein künstlerisch gestaltetes Gedenkblatt zu überreichen pflegt, das die edle Fassade des Rathauses und den prachtvollen Chor der Sebalduskirche darstellt, zwischen denen ein gut geformter Wagen der modernen Straßenbahn hindurchzieht.“⁴⁹

Ein Straßenbahnwagen zwischen historischen Baudenkmalern, eine, je nach Sichtweise, Provinzgroßstadt oder nur einfache Provinzstadt – dies fanden manche Intellektuelle erdrückend und unbefriedigend. Eine Befreiung vom „Odium des ewigen Vergleichs mit Dürer“⁵⁰ wurde gefordert. Der junge Schriftsteller Wilhelm Kunze verfasste einen kleinen Essayband, in dem er die historische Tradition Nürnbergs als „Schicksal einer Stadt“ begriff.⁵¹ Er suchte nach einer Befreiung von der Last der Geschichte, nicht um sie los zu sein, sondern um ihr in einem höheren Sinn gerecht zu werden. Kunze stellte auch die Situation von Anhängern der Moderne im Nürnberg der zwanziger Jahre eindrucksvoll dar:

„Schon heute erscheint es bis zu einem gewissen Grad als Opfer, wenn Menschen von Belang in diese Stadt geboren oder sonst vom Schicksal in sie gestellt werden. Der Horizont ist allzusehr von den Mauern umschlossen, die sich um die alte Stadt ziehen. Seit Jahrzehnten

⁴⁶ Hermann Luppe: Vorwort, in: Rudolf Pfister: Nürnberger Baukunst von heute. Die baulichen Leistungen einer aufstrebenden deutschen Mittelstadt, betrachtet im Dürerjahr 1928, in: Baukunst 4 (1928), S. 202.

⁴⁷ Vgl. Maximilian Meyer: Die alte Noris als moderne Großstadt, in: Das Bayerland 40 (1929), S. 642; G.F.W. (wohl G.G.W. = Georg Gustav Wieszner gemeint): Nürnberger Theater, in: Das Bayerland 40 (1929), S. 676 (dort Zitat Fischer); Georg Gustav Wieszner: Zur Einführung, in: der keil 1 (1930), S. 5.

⁴⁸ August Sieghardt: Nürnberger Vergnügungstätten aus neuer Zeit, in: Das Bayerland 40 (1929), S. 697.

⁴⁹ Walter Brugmann: Das Nürnberger Stadtbild, in: Das Bayerland 40 (1929), S. 672.

⁵⁰ G.F.W.: Nürnberger Theater, in: Das Bayerland 40 (1929), S. 672.

⁵¹ Wilhelm Kunze: Nürnberg – Schicksal einer Stadt, Nürnberg 1928.

haben Leute mit Gegenwartssinn diese Stadt verlassen, sobald sich ihnen die Gelegenheit bot. Diese Flucht der Geister muß ernst genommen werden.“⁵²

Ganz befreien konnten sich „Leute mit Gegenwartssinn“ nicht von den engen Mauern der Altstadt. Ironisch gebrochen erscheint diese Einengung fortschrittlicher Geister im Faschingsalmanach „Das bunte Zelt“ 1928. [Bild Nürnberg im Dürerjahr 2028] Die Zukunftsvision Georg Gustav Wiesznerns, einem Freund des Bauhauses, ist dort nicht eine vollständig moderne Stadt, sondern eine durch Altstadtmauern begrenzte Hochhauslandschaft, und die von „Oberbaurat Schwizer“ zwischen 1928 und 2028 erbaute Großstadt Nürnberg enthält in ihrem Kern eine vollständig erhaltene, musealisierte Altstadt.⁵³

Zusammenfassung: Nürnberg-Bilder in der Weimarer Republik und ihr Bezug zu heute

Man kann den Einfluss der „winkeligen Gässchen“ auf das Denken der Nürnberger, wie es Sigmund Neumann beschrieben hatte, auch als mehr oder weniger bewusstes Festhalten an einem Stadtbild interpretieren, das nicht mehr mit der Realität Nürnbergs in den zwanziger Jahren übereinstimmte. Dies konnte mental auch als Schutz vor den modernen Zeiten dienen. Die Gedanke, Altnürnberg in Ehren zu halten und seiner großen Geschichte gerecht werden zu müssen, diente etwa im Bereich bildender Kunst als Rechtfertigung, „fränkisch“ und nicht modern zu malen. Moderne Malerei hätte aber das Stadtbild nicht gestört und die historische Tradition nicht beschädigt. „Altnürnberg“ im Denken errang so auch im modernen Nürnberg der zwanziger Jahre eine Dominanz, die viele Kulturbereiche durchdrang und die eine zentrale Plattform für kulturelle Debatten bildete. Nicht umsonst setzten Anhänger der Moderne wie Justus Bier und Georg Gustav Wiesznern in ihrer Argumentation für modernes Bauen bei dieser Tradition an und suchten das Flachdach bei Dürer zu entdecken und den Stahlskelettbau als zeitgemäße Fortführung des Fachwerkbaues zu interpretieren.⁵⁴ Auch Wilhelm Kunze kreiste bei seinem Essay „Nürnberg – Schicksal einer Stadt“ um die Geschichte Nürnbergs und sah sich durch die Mauern der Altstadt in seinem Denken eingeeengt. Immerhin gelang im Windschatten der übermächtigen Geschichte Nürnbergs mit dem Dürerjahr 1928 eine Modernisierung der Kunstszene. Dies, die Nutzung der historischen Tradition als Motor für kulturelle Erneuerung, scheint ein wirklich tragfähiges Modell für demokratische Kulturpflege in der Weimarer Republik gewesen zu sein. Was kann das für uns heute heißen? Zum Beispiel:

⁵² Kunze, Nürnberg – Schicksal einer Stadt, S. 19. Die Gedankenwelt Kunzes, der Nürnberg als schicksalhaft von Geschichte geprägt erlebte und Kaspar Hauser eine entscheidende Bedeutung zum Verständnis Nürnbergs beimaß, ist im Einzelnen schwer verständlich und logisch nicht immer nachvollziehbar.

⁵³ Ständiger Vertreterausschuß der Nürnberger Künstlervereinigungen (Hg.): Almanach zum Künstlerfest Das Bunte Zelt, Nürnberg 1928 („Zukunftsträume meines Mannes“ (Zeichnung von Lily Wiesznern-Zilcher) und „Nürnberg im Dürerjahr 2028“ (anonyme Zeichnung)).

⁵⁴ Vgl. Justus Bier zum Schocken-Kaufhaus in Nürnberger Zeitung 6. Oktober 1926 (Fachwerk als Vorläufer der Stahlskelettkonstruktion); Friedrich Bock / Georg Gustav Wiesznern (Hg.): Paul Jakob Marberger: Altanen. Eine Werbeschrift für das flache Dach aus dem 18. Jahrhundert, Nürnberg 1930; Justus Bier: Vorkämpfer für das flache Dach aus alter Zeit, in: Die Form 5. Jg. Heft 9 (Mai 1930), S. 249-251 (Flachdach als historische Bauform).

- Politik und Forschung, aber auch Konzepte zur Stadtentwicklung sollten die „winkeligen Gassen im Herzen der Nürnberg“ ernsthaft zur Kenntnis nehmen. Auch wenn wir nicht mehr in den Zwanzigern oder gar im 19. Jahrhundert leben – etwas von diese mentalen Prägung gibt es noch in der Stadt.
- Dies sollte und muss eine weitere Entwicklung nicht hemmen. Der „Stühlestreit“ am Schönen Brunnen hat gezeigt, dass, eine gewisse Standfestigkeit vorausgesetzt, nicht jede Zumutung akzeptiert werden muss, die im Gewand eines angeblich guten alten Nürnberg daherkommt.
- Dass es ein besonderes, manchmal auch festgefahrenes Image Nürnbergs gibt, ist nicht nur Last. Nürnberg hat auch die Chance, zum Beispiel mit Kultur auf eine bemerkenswerte Stadtgeschichte zu reagieren.