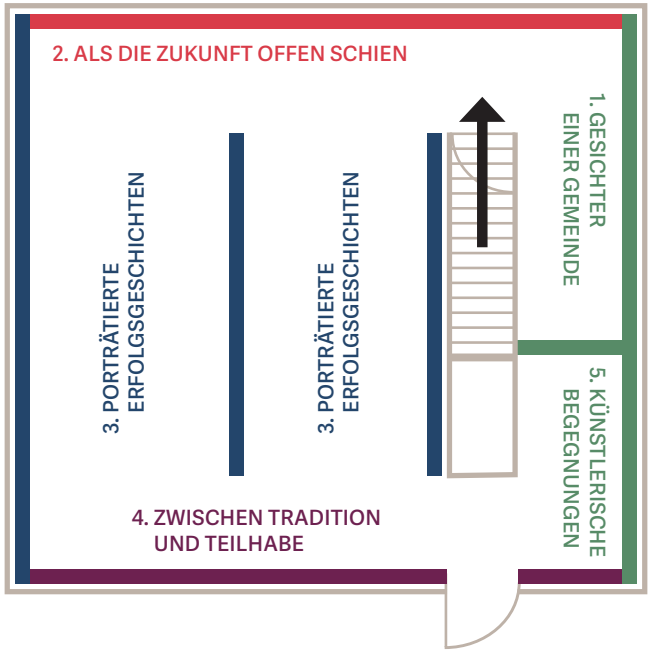


JÜDISCHES MUSEUM FRANKEN FÜRTH

27.11.26—28.03.27

SEHEN UND GESEHEN WERDEN



INHALT

4 **Einleitung**

5 **1. Gesichter einer Gemeinde**

16 **2. Als die Zukunft offen schien**

26 **3. Porträtierte Erfolgsgeschichten**

51 **4. Zwischen Tradition und Teilhabe**

64 **5. Künstlerische Begegnungen**

78 **Leihgeber und Schenker**

79 **Dank**

Sehen und gesehen werden

Wer einem Porträt begegnet, blickt nicht nur in ein Gesicht. Bildnisse erzählen von Herkunft und Lebenswegen, von Hoffnungen, Erfolgen und dem Wunsch, in Erinnerung zu bleiben. Sie zeigen, wie Menschen sich selbst sahen und von ihrer Zeit geprägt wurden.
Individuelle Porträts jüdischer Personen sind vor dem 18. Jahrhundert selten. Religiöse Vorbehalte gegenüber bildlichen Darstellungen und die gesellschaftliche Randstellung vieler jüdischer Gemeinden spielten dabei eine Rolle. Mit der jüdischen Aufklärung und den ersten Emanzipationsprozessen änderte sich dies. Jüdische Familien ließen sich zunehmend porträtieren und orientierten sich an den Bildtraditionen des Bürgertums.
Im 19. Jahrhundert erlebte die Porträtkunst mit der rechtlichen Gleichstellung in vielen deutschen Staaten eine Blütezeit. Unternehmer, Gelehrte, Künstlerinnen und Künstler sowie ihre Familien wurden sichtbar.
Die hier versammelten Bildnisse sind mehr als Abbilder einzelner Menschen. Sie erzählen von Zugehörigkeit zwischen jüdischer Tradition und Mehrheitsgesellschaft, von Selbstverständnis und gesellschaftlichem Wandel, aber auch von Brüchen und Verlusten. Hinter den Gesichtern verbergen sich Geschichten, die weit über ihre Entstehungszeit hinausreichen.

1. Gesichter einer Gemeinde

Die auf dieser Wand versammelten Porträts zeigen Menschen aus unterschiedlichen Jahrhunderten und Lebensbereichen. Sie verbindet, dass sie das jüdische Leben ihrer Zeit auf vielfältige Weise mitgestaltet haben: als religiöse Gelehrte, Gemeindeverantwortliche, Förderer religiöser Bildung oder als Mitglieder der Gemeinde.
Porträts dienten nicht nur dazu, das Aussehen einer Person festzuhalten. Sie bewahrten Erinnerung, verliehen Ansehen und machten sichtbar, welche Eigenschaften und Leistungen bedeutsam waren. Kleidung, Haltung und beigefügte Gegenstände vermitteln dabei zusätzliche Informationen über die Dargestellten.
Die Bildnisse stehen für unterschiedliche Aufgaben und Erfahrungen innerhalb der jüdischen Gemeinschaft. Sie veranschaulichen religiöse Gelehrsamkeit und Gemeindeführung ebenso wie wirtschaftliches Engagement, gelebte Zugehörigkeit und persönliche Lebensschicksale.

1.1 Porträt des Rabbiners Abraham Löb Stein, Erste Hälfte 19. Jh.

Unbekannt
Jüdisches Museum Franken | Schenkung David und Sylvia Lewin, 2023

Abraham Löb (Sulzdorfer-)Stein (1756 oder 1769 – 1846) wurde in Sulzdorf geboren. Im Matrikelverzeichnis führte er den Namen Abraham Stein. 1809 übernahm er eine Lehrerstelle in der Kultusgemeinde Burgpreppach. 1815 wurde er zum Bezirksrabbiner in Adelsdorf berufen, wohin er mit seiner Frau Gelche (Gella), geborene Susman, und seinem 1809 geborenen Sohn Leopold zog. 1829 wurde der Amtssitz nach Burgpreppach verlegt, sodass die Familie dorthin zurückkehrte.
Sein Sohn Leopold Stein besuchte die Jeschiwa in Fürth und anschließend die Gymnasien in Erlangen, Bayreuth und Würzburg. 1834 legte er in Bayreuth die Staatsprüfung ab. Nach seiner Tätigkeit als Distriktsrabbiner in Burgkunstadt wurde er 1843 zum zweiten Rabbiner in Frankfurt am Main berufen. Dort machte er als Vertreter des Reformjudentums auf sich aufmerksam und ließ in der alten Frankfurter Synagoge eine Orgel installieren.

Das Porträt Abraham Löb Steins zeigt den Rabbiner in einer stark reduzierten Darstellung, die ganz auf seine Person konzentriert ist. Abgesehen von der schlichten Kopfbedeckung verzichtet das Gemälde vollständig auf liturgische Attribute oder symbolische Inszenierungen.
Die Komposition zeigt Löb Stein frontal vor dunklem Hintergrund. Kleidung und Haltung wirken schlicht und zurückhaltend. Hinweise auf seine Amtsausübung oder auf eine rituelle Handlung fehlen. Dadurch entsteht ein Bild, das den Dargestellten weniger in seiner öffentlichen Funktion als vielmehr in seiner individuellen Präsenz zeigt.
Eine solche Zurückhaltung ist für das ländliche Judentum Frankens im frühen 19. Jahrhundert durchaus charakteristisch. Distriktsrabbiner wie Abraham Löb Stein wirkten vor allem als Lehrer, Rechtsgelehrte und Organisatoren des Gemeindelebens. Ihre Porträts waren in der Regel weniger repräsentativ angelegt, als die späteren Bildnisse städtischer Rabbiner. Das Gemälde steht damit in einer älteren Tradition der Gelehrtendarstellung, die nicht die Inszenierung des Amtes, sondern die stille Autorität der Person in den Mittelpunkt rückt.

1.2 Porträt Rabbiner Hirsch Aub, 1850/1860

David Ottensooser (1814–1862)
Jüdisches Museum München, JM 32/2016

Hirsch Aub wurde 1796 in Baiersdorf geboren. Nach dem Besuch der Jeschiwot in Fürth und Prag legte er 1822 die Bayerische Staatsprüfung ab. Nach Bewerbungen in Bamberg und München wurde er 1825 zum Rabbiner der Münchner Gemeinde gewählt. Seine offizielle Anstellung erhielt er jedoch erst 1828, nachdem zusätzliche Universitätsstudien in München sowie eine erneute Rabbinatsprüfung verlangt worden waren. Mehr als vier Jahrzehnte wirkte er als Rabbiner der noch jungen Israelitischen Kultusgemeinde München. Zwischen reformorientierten und orthodoxen Gemeindemitgliedern nahm er eine vermittelnde Position ein und galt selbst als gemäßigt liberal. Darüber hinaus setzte er sich für die rechtliche Gleichstellung der Juden und die Abschaffung des Matrikelgesetzes ein. 1865 verlieh ihm König Ludwig II. das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens vom Heiligen Michael. 1871 trat Aub in den Ruhestand; 1875 starb er in Nürnberg.
Das Porträt stammt von dem ebenfalls aus Baiersdorf stammenden Porzellan- und Porträtmaler David Ottensooser, von dem sich weitere Objekte in der Dauerausstellung des Jüdischen Museums Franken befinden.

Das Porträt zeigt Hirsch Aub zwischen religiöser Tradition und bürgerlicher Repräsentation. Er trägt einen hellen Tallit über einem dunklen Amtsgewand, dessen Form mit Beffchen und langem Schnitt an die Kleidung katholischer Geistlicher erinnert. In den Händen hält er ein geöffnetes Buch mit hebräischem Text. Besonders die an die katholische Priestertracht angelehnte Kleidung verweist auf das Bestreben, im katholisch geprägten München gesellschaftliche Anerkennung und Sichtbarkeit zu gewinnen.
Auch die ikonografischen Elemente sind sorgfältig gewählt. Der Tallit verweist auf religiöse Praxis und Tradition, das geöffnete Buch auf Aubs Tätigkeit als Lehrer und Gelehrter. Die zitierte Passage aus dem 1. Buch Mose (32,11: „Rette mich doch aus der Hand meines Bruders, aus der Hand von Esau …“) unterstreicht Motive von Demut und Gottvertrauen. Gleichzeitig folgt das Bild in Aufbau und Inszenierung den Konventionen der bürgerlichen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts: halbfigurige Darstellung, neutraler Hintergrund und besonderes Interesse an der Wiedergabe von Stofflichkeit und Erscheinung.
Das Gemälde entstand in einer Zeit intensiver innerjüdischer Reformdiskussionen und spiegelt die vermittelnde Rolle Aubs zwischen Tradition und moderater Erneuerung wider. Es verbindet religiöse Insignien mit einer zeitgenössischen bürgerlichen Bildsprache und steht exemplarisch für eine Generation von Rabbinern im gesellschaftlichen und kulturellen Wandel.

1.3 Porträt Seckel Arnstein, vermutlich 19. Jh.

Unbekannt
Judith Schwartz, USA

Die Familie Arnstein aus Sulzbach in der Oberpfalz betrieb eine der bedeutendsten hebräischen Druckereien Deutschlands. Seit dem 18. Jahrhundert wurden hier hebräische Gebetbücher, rabbinische Literatur und weitere religiöse Schriften gedruckt, die in Mittel- und Osteuropa weite Verbreitung fanden. Seckel Arnstein (1751–1825) führte das Unternehmen weiter und trug maßgeblich zu seinem überregionalen Ansehen bei. Drucke unter dem Namen „S. Arnstein & Söhne" waren weithin bekannt. Sulzbach gehörte neben Fürth zu den wichtigsten Zentren jüdischer Buchkultur im deutschsprachigen Raum.

Dieses Porträt stammt aus dem Besitz von Nachfahren der Familie Arnstein und zeigt nach familiärer Überlieferung Seckel Arnstein. Das Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel süddeutscher Bürgerporträts zwischen Klassizismus und frühem Biedermeier. Die Darstellung bleibt zurückhaltend und verzichtet weitgehend auf Statussymbole. Der dunkle Hintergrund sowie die reduzierte Farbigkeit lenken die Aufmerksamkeit ganz auf das Gesicht des Dargestellten und vermitteln Würde sowie gesellschaftliche Anerkennung.

Die Komposition wirkt bewusst schlicht und konzentriert. Die Körperhaltung erscheint etwas steif, die dunkle Kleidung tritt gegenüber dem Gesicht deutlich zurück. Gerade dadurch richtet sich der Blick auf den individuell charakterisierten Ausdruck. Augen und Mundpartie sind sorgfältig ausgearbeitet und verleihen dem Porträtierten eine bemerkenswerte Präsenz.

Der Maler ist nicht bekannt. Die Bedeutung des Bildes liegt daher weniger in der künstlerischen Autorschaft als in seinem dokumentarischen Wert. Möglicherweise handelt es sich um eines der wenigen authentisch überlieferten Bildnisse einer zentralen Persönlichkeit der jüdischen Druck- und Kulturgeschichte Frankens. Als solches bewahrt das Gemälde die Erinnerung an einen Mann, dessen Wirken weit über Sulzbach hinausreichte und die jüdische Buchkultur Mitteleuropas nachhaltig prägte.

1.4 Porträt Recha Scheuerl, vermutlich 1950er/1960er Jahre

Heiner Kuch (1893–1976)
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Petrus Müller, 2023

Recha Scheuerl, geborene Geis (1886–nach 1960), entstammte einer jüdischen Kaufmannsfamilie aus Magdeburg. Ihr Vater Anselm Geis war Fellhändler und lebte spätestens seit 1920 in Nürnberg. Nach dem Besuch der Höheren Töchterschule studierte sie von 1902 bis 1905 an der Kunstgewerbeschule Magdeburg. 1923 heiratete sie in Nürnberg den Kunstmaler Johann Otto Scheuerl.
1939 trennte sich Recha Scheuerl von ihrem Ehemann und zog nach Brüssel zu ihrem bereits ausgewanderten Bruder Artur Geis. 1946 stellte sie aus Brüssel einen Antrag auf Rückkehr zu ihrem inzwischen in Forchheim lebenden Ehemann. Nach dessen Tod zog sie 1958 nach Nürnberg. Vermutlich lebte sie zeitweise im Altersheim der Israelitischen Kultusgemeinde Nürnberg, bevor sie nach Israel auswanderte. Ihre Geschwister Selmar, Harry und Artur wurden in der Schoa ermordet.

Das Porträt entstand vermutlich in den 1950er oder 1960er Jahren und wird dem Nürnberger Eisenbahningenieur Heiner Kuch zugeschrieben. Es zeigt Recha Scheuerl als ältere Frau vor dunklem Hintergrund. An einem Tisch sitzend hält sie ein aufgeschlagenes Buch vor sich. Die ruhige Komposition, der zurückhaltende Hintergrund sowie die Konzentration auf Gesicht und Hände verleihen dem Bild den Charakter eines würdevollen Altersbildnisses. Besondere Aufmerksamkeit gilt dem geöffneten Buch. Es zieht den Blick auf sich, ohne dass die Dargestellte darin liest. Dadurch wirkt es weniger wie ein Gebrauchsgegenstand als vielmehr wie ein bedeutungsvoller Bestandteil der Inszenierung. Vor dem Hintergrund von Rechas eigener Ausbildung und ihres künstlerisch geprägten Umfelds lässt sich das Buch als Hinweis auf Bildung und lebenslange geistige Interessen verstehen.
Zugleich eröffnet die Darstellung eine weitere Lesart. Das geöffnete Buch kann als Sinnbild der Erinnerung erscheinen, als Rückblick auf ein langes Leben, das von Verlusten, Migration und wiederholten Neuanfängen geprägt war. Angesichts ihrer Familiengeschichte gewinnt dieses Motiv zusätzliche Tiefe und lässt sich als Symbol für das Bewahren persönlicher und familiärer Erinnerungen verstehen. Recha Scheuerl schenkte das Gemälde ihrer langjährigen Ärztin zum Abschied vor ihrer Auswanderung nach Israel. Es ist damit nicht nur ein Porträt, sondern zugleich ein sehr persönliches Erinnerungsstück und ein seltenes Zeugnis einer jüdischen Lebensgeschichte in Nürnberg nach 1945.

1.5 Porträt Hans Lamm, um 1950

Unbekannt (KL-M.)
Jüdisches Museum München, JMGr. 631/2005

Hans Lamm wurde 1913 in München geboren. Nach dem Abitur begann er dort ein Jurastudium, musste dieses jedoch nach der nationalsozialistischen Machtübernahme abbrechen, da ihm berufliche Perspektiven im juristischen Bereich verwehrt gewesen wären. Stattdessen wandte er sich der Journalistik zu und arbeitete zwischen 1934 und 1937 für die Jüdische Gemeinde München.
1938 emigrierte er angesichts der zunehmenden Verfolgung in die USA. Dort studierte er an der Universität von Kansas City Soziologie. Nach 1945 kehrte er bewusst nach Deutschland zurück und arbeitete zunächst für die Hilfsorganisation UNRRA sowie als Übersetzer bei den Nürnberger Prozessen. Seit 1955 lebte er dauerhaft wieder in Deutschland. Als langjähriger Leiter einer Abteilung der Münchner Volkshochschule und später als Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde München wurde er zu einer prägenden Persönlichkeit des Wiederaufbaus jüdischen Lebens in Deutschland. Sein Engagement galt insbesondere dem Dialog zwischen Religionen und Kulturen sowie den Rechten gesellschaftlicher Minderheiten. Hans Lamm starb 1985 in München.

Das Gemälde zeigt Hans Lamm als Halbfigur in Dreiviertelansicht. Sein Blick ist leicht nach links gerichtet. Die Darstellung zielt weniger auf eine detailgenaue Wiedergabe als auf eine charakteristische Verdichtung seiner Erscheinung. Der helle Anzug mit Hemd und Krawatte verweist auf einen Intellektuellen der frühen Nachkriegszeit und verortet ihn zugleich im bürgerlichen Umfeld seiner Gegenwart.
Der Hintergrund ist dezent gestaltet. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch die Silhouette eines Wolkenkratzers sowie die Freiheitsstatue erkennen. Beide Motive verweisen auf New York und damit auf den Erfahrungsraum des amerikanischen Exils. Zugleich bleiben sie bewusst unscharf und fragmentarisch. Weniger als konkrete Ortsangaben erscheinen sie als Erinnerungsbilder, die sich mit der Gegenwart des Porträtierten überlagern.
Anders als in vielen Porträts von Rückkehrerinnen und Rückkehrern wird die Exilerfahrung hier sichtbar ins Bild integriert. Dennoch tritt sie nicht als pathetisches Motiv hervor. Die Zeichen des Exils bleiben zurückgenommen und erscheinen als Teil einer biografischen Erinnerung, die die Gegenwart mitprägt, ohne sie vollständig zu bestimmen.
Das Porträt verbindet damit individuelle Lebensgeschichte und kollektive Erfahrung. Es zeigt einen Mann der Nachkriegszeit, dessen Identität zugleich durch Verfolgung, Emigration und Rückkehr geprägt wurde, und der diese Erfahrungen in sein gesellschaftliches Engagement einbrachte.

2. Als die Zukunft offen schien

Ein Kinderporträt hält einen Augenblick fest und richtet den Blick zugleich nach vorn. Es bewahrt Erscheinung und Persönlichkeit eines jungen Menschen und erzählt von den Erwartungen, die Familien mit ihren Kindern verbanden. Die hier versammelten Kinderbildnisse aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert spiegeln eine bürgerliche Welt, in der Zukunft bewusst gestaltet wurde. Kleidung, Bücher, Accessoires und Bildhintergründe verweisen auf Bildung, sozialen Status, kulturelle Orientierung und Hoffnungen für das spätere Leben.
Die Kinder treten uns ernst, neugierig, stolz oder verträumt entgegen. Heute betrachten wir viele dieser Darstellungen im Wissen um Verfolgung und Schoa. Ursprünglich waren sie jedoch Ausdruck von Zuversicht und Zukunftserwartung. Sie dokumentieren Lebensanfänge in einer Zeit, in der die kommenden Wege noch offen erschienen.

2.1 Blondchen, 1912

Ludwig von Zumbusch (1861–1927)
Peter und Ann Sprinz, London, United Kingdom

2.2 Porträt Paul Ehrlich, 1918

Ludwig von Zumbusch (1861–1927)
Peter und Ann Sprinz, London, United Kingdom

Lotte Fridman, geborene Krautheimer (1909–2005), und Paul Ehrlich (1914–2005) waren Kinder aus erster beziehungsweise zweiter Ehe von Martha Krautheimer, der Stifterin der Fürther Krautheimer Krippe. Lottes Vater war der 1910 verstorbene Großkaufmann Nathan Krautheimer, Pauls Vater der Schuhfabrikant Franz Ehrlich.
Lotte besuchte die Höhere Mädchenschule in Fürth, verließ diese jedoch 1923 aufgrund antisemitischer Anfeindungen durch eine Lehrerin. Anschließend absolvierte sie eine Ausbildung zur Säuglingspflegerin in der Krautheimer Krippe und besuchte später eine Hauswirtschaftsschule in Lausanne. Nach einer Tätigkeit in Bonn kehrte sie Ende der 1920er Jahre nach Fürth zurück, um ihre Mutter zu unterstützen. Nach dem frühen Tod ihres ersten Ehemanns emigrierte sie 1934 zu ihrer Mutter nach Stockholm, wo sie noch zweimal heiratete. Nach familiärer Überlieferung wurde ihr Kinderporträt „Blondchen“ während der Reichspar-

teitage der Nationalsozialisten vielfach reproduziert und als vermeintliches Idealbild eines „arischen" Kindes genutzt.
Paul Ehrlich war das einzige Kind aus der zweiten Ehe von Martha Krautheimer. Im Alter von zwanzig Jahren emigrierte er allein nach Johannesburg, nachdem die Weltwirtschaftskrise das Familienunternehmen, die Ehrlich Schuhwaren-Compagnie (ehemals Krautheimer & Co.), in den Konkurs geführt hatte. 1961 kehrte er aus Südafrika zurück und übersiedelte später nach England, wo er bis zu seinem Tod in London lebte.

Das Gemälde zeigt Paul Ehrlich als Ganzfigur vor einer weiten Landschaft. Die Natur dient dabei nicht allein als Hintergrund, sondern als bedeutungstragender Bildraum: Sie steht für Entwicklung, Ordnung und Zukunft. Paul erscheint aufrecht und selbstbewusst. Das große rote Buch in seinen Armen verweist auf Bildung, Wissen und die hohen Erwartungen, die das deutsch-jüdische Bürgertum an die nächste Generation stellte. Solche symbolisch aufgeladenen Gegenstände begegnen häufig in den Kinderporträts Ludwig von Zumbuschs.
Lotte Krautheimer dagegen erscheint in deutlich größerer Nähe. Sie sitzt an einem Tisch mit einem Blatt Papier oder Heft, ein Motiv, das ebenfalls typisch für Zumbuschs Kinderbildnisse ist. Die Szene wirkt ruhiger und intimer. Trotz der angedeuteten Landschaft im Hintergrund liegt das

Gewicht stärker auf der häuslichen Atmosphäre und der konzentrierten Beschäftigung des Kindes. Das Papier verweist auf Aufmerksamkeit, Lernen und kindliche Neugier. Die beiden Porträts setzen unterschiedliche Akzente. Pauls Bild erscheint repräsentativer und betont Bildung, Verantwortungsbewusstsein und Zukunftserwartungen. Lottes Porträt richtet den Blick stärker auf Fürsorge, Entwicklung und die geschützte Welt des Kindes. Kreativität, Beobachtungsgabe und persönliche Entfaltung stehen hier im Vordergrund.
Gemeinsam geben beide Werke einen Einblick in die Lebenswelt einer wohlhabenden und sozial engagierten Fürther Familie. Sie zeigen, welche Hoffnungen, Werte und Zukunftsvorstellungen Eltern um 1900 mit ihren Kindern verbanden, und erhalten zugleich die Erinnerung an zwei Lebenswege, die später durch Emigration und die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts geprägt wurden.

2.3 Die kleine Dame, 1907

Hermann Kaulbach (1846–1909)
Carole Meyers, USA

Thea Irene Nathan, verheiratete Midas, wurde 1903 als einziges Kind der Bankiersfamilie Rosy und Max Nathan in Fürth geboren. Mit vier Jahren ließen ihre Eltern sie vom Münchner Maler Hermann Kaulbach porträtieren und eigens dafür Kleidung aus Paris kommen. Gemeinsam mit ihrem Mann Erich Midas hatte sie später eine Tochter, Margarete. Die Zeichen der Zeit früh erkennend, emigrierte die Familie am 6. Oktober 1938 von Bremen aus nach New York. Das Porträt „Die kleine Dame" sollte mit den Schwiegereltern in die USA gelangen. Deren Gepäck wurde jedoch 1939 in Hamburg von der Gestapo beschlagnahmt und 1941 versteigert. 1976 tauchte das Bild in einer Auktion des Münchner Auktionshauses Neumeister wieder auf. Eine Anfrage nach früheren Besitzern und Käufern blieb aufgrund fehlender Dokumentation erfolglos. Der Verbleib des Gemäldes ist bis heute ungeklärt.

Dieses Kinderporträt zeigt Thea Irene Nathan als Tochter einer wohlhabenden Fürther Familie in repräsentativer Halbfigur. Die aufwändig gearbeitete Kleidung mit breitkrempigem Hut und floralen Applikationen unterstreicht den festlichen Charakter der Darstellung. Die leicht gedrehte Körperhaltung in Verbindung mit dem frontal ausgerichteten Blick entspricht den Konventionen der bürgerlichen Porträtkunst um 1900.

Bei dem ausgestellten Werk handelt es sich um eine atelierмäßige Vorstudie zu einem ausgeführten Hauptbild, das seit den 1930er Jahren verschollen ist. Solche Studien dienten Künstlern wie Hermann Kaulbach häufig zur Vorbereitung größerer Auftragswerke.

Wie viele seiner Kinderbildnisse verbindet auch dieses Porträt sorgfältige Beobachtung mit Idealisierung. Kindheit erscheint als Zustand von Anmut, Unschuld und besonderer Bedeutung. Zugleich spiegelt das Werk das Selbstverständnis eines assimilierten großbürgerlichen Milieus wider. Kleidung, Pose und malerische Inszenierung verweisen auf den gesellschaftlichen Status der Familie und ihre Verankerung in den gehobenen Kreisen der Stadtgesellschaft.

Dass das ausgeführte Hauptgemälde wenige Jahrzehnte später im Zusammenhang mit Flucht und Verfolgung verloren ging, verleiht der Vorstudie heute eine zusätzliche Dimension. Sie wird zum Zeugnis einer Lebenswelt, die durch die nationalsozialistische Verfolgung zerstört wurde und deren Spuren sich oft nur noch in wenigen erhaltenen Objekten bewahren.

2.4 Porträt Marga Kieffer, frühes 20. Jh.

Hans Maulwurf (1878–1936)
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Andreas Buchler, 2021

2.5 Porträt Fritz Kieffer, frühes 20. Jh.

Hans Maulwurf (1878–1936)
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Andreas Buchler, 2021

Über die beiden Kinder, Marga und Fritz Kieffer, ist bislang nur wenig bekannt. Die Bilder stammen aus dem Nachlass einer Frau, deren Mutter in den 1930er Jahren als Haushälterin bei der Familie in Nürnberg tätig war. Das Porträt von Fritz war über viele Jahre hinweg von einer Landschaftsdarstellung übermalt und wurde später wieder freigelegt. Trotz intensiver Recherchen ließ sich bislang nur wenig über die Familie herausfinden. Telefonbücher der 1930er Jahre belegen zwar mehrere Familien namens Kieffer in Nürnberg, konkrete Hinweise auf die dargestellten Kinder konnten jedoch nicht ermittelt werden.

Die beiden Kinderporträts sind als zusammengehöriges Bildpaar konzipiert. Fritz Kieffer erscheint nahezu frontal, während Marga Kieffer im Profil dargestellt ist. Beide Bilder konzentrieren sich ganz auf Gesicht, Frisur und Kleidung der Kinder. Fritz trägt eine große Schleife, wie sie um 1900 durchaus typisch für Jungenporträts war. Marga erscheint in einem schlichten Kleid mit Spitzenbesatz und offen getragenem Haar.

Die weich verschwimmenden, neutral gehaltenen Hintergründe sowie der Verzicht auf eine besondere Handlung oder Pose lösen die Kinder aus einem konkreten räumlichen Zusammenhang und verleihen den Bildern eine stille, beinahe zeitlose Präsenz. Gerade dieser Rückzug aller erzählerischen Elemente macht deutlich, worum es in diesen Porträts geht: nicht um die Darstellung eines bestimmten Ereignisses oder Alltagsmoments, sondern um die Erinnerung an die Kinder selbst.

Die Bildnisse lassen sich als Ausdruck einer assimilierten jüdischen Familienkultur lesen. Religiöse Symbole oder konfessionelle Hinweise fehlen vollständig. Stattdessen greifen die Porträts auf jene bürgerliche Bildsprache zurück, die auch in nichtjüdischen Familien verbreitet war: sorgfältige Kleidung, zurückhaltende Haltung und die Konzentration auf die Individualität des Kindes.

Die Zuschreibung an den Nürnberger Maler Hans Maulwurf mit dem Zusatz „nach einem Photo“ verweist darauf, dass den Gemälden fotografische Vorlagen zugrunde lagen. Die Werke verbinden damit Fotografie, Ateliermalerei und familiäre Erinnerungskultur. Aus einem fotografischen Ausgangspunkt entstehen bewusst gestaltete Bildnisse, die den Kindern Dauer und Präsenz verleihen sollten.

2.6 Porträt Charlotte Ullman, 1903/1904

Eugene Paul Ullman (1877–1953)
Judith Schwartz, USA

Charlotte Ullman-Weil ist die Enkelin des aus Fürth ausgewanderten Sigmund Ullman und die Tochter seines Sohnes James. Ihr Onkel, der Maler Eugene Paul Ullman, porträtierte sie als kleines Mädchen. Dem Bild ist die Nähe und Vertrautheit zwischen Künstler und Modell deutlich anzumerken. 1971 verfasste Charlotte Ullman-Weil für Verwandte einen Familienbericht über die Geschichte der Ullmans in den USA. Daraus geht unter anderem hervor, dass ihre Namensvetterin, die Urgroßmutter Charlotte Ullman, geborene Rau, eine erfolgreiche Geschäftsfrau war. Zunächst im Pelzhandel tätig, später im Handel mit Bronzepulver, traf sie auch die weitreichende Entscheidung, ihren vierzehnjährigen Sohn Sigmund nach Amerika zu schicken, damit er Geld für die Familie und die Mitgift seiner Schwestern verdienen konnte.

Das ovale Porträt der jungen Charlotte Ullman steht exemplarisch für die Entwicklung der Porträtmalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eugene Paul Ullman verbindet die traditionelle akademische Auffassung eines sorgfältig komponierten Bildnisses mit einer freieren, vom Impressionismus beeinflussten Malweise.

Das klassische Ovalformat lenkt den Blick ganz auf die Dargestellte und schafft einen zeitlosen Bildraum. Gesicht und Hände sind vergleichsweise präzise ausgearbeitet, während Kleidung und Hintergrund mit lockeren Pinselstrichen erfasst werden. Die Gegenüberstellung von Detailgenauigkeit und skizzenhafter Offenheit betont die lebendige Präsenz des Kindes und verleiht dem Bild eine große Unmittelbarkeit.
Der warme Hintergrund in Braun- und Rottönen verzichtet auf jede konkrete räumliche Verortung und erzeugt stattdessen eine atmosphärische Wirkung. Besonders die weiße Kleidung wird weniger durch zeichnerische Präzision als durch ein fein abgestimmtes Spiel von Rosé-, Grau-, Blau- und Gelbtönen sowie durch unterschiedliche Lichtwerte beschrieben.
Auf repräsentative Attribute oder gesellschaftliche Insignien verzichtet der Künstler bewusst. Nicht sozialer Status oder familiäre Stellung stehen im Mittelpunkt, sondern die kindliche Persönlichkeit der Dargestellten. Gerade diese Konzentration auf Ausdruck, Anwesenheit und individuelle Wahrnehmung verleiht dem Porträt seinen besonderen Reiz. Es steht an der Schnittstelle zwischen der traditionellen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts und den neuen malerischen Ausdrucksformen der Moderne.

3. Porträtierte Erfolgsgeschichten

Porträts jüdischer Unternehmer des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stehen für wirtschaftlichen Erfolg, gesellschaftlichen Aufstieg und kulturelle Teilhabe. Sie präsentieren Männer und Frauen, die als Bankiers, Kaufleute, Fabrikanten oder Mäzene ihre Zeit mitprägten.
Wie viele bürgerliche Porträts dienten auch diese Bildnisse der Repräsentation. Kleidung, Haltung und Umfeld vermitteln Wohlstand, Bildung und Selbstbewusstsein. Darüber hinaus spiegeln sie das Bestreben wider, gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen und aktiv am öffentlichen Leben teilzunehmen.
Nach 1933 wurde das jüdische Bürgertum gezielt verfolgt, enteignet, zur Emigration gezwungen oder ermordet.
Die Porträts sind daher nicht nur Zeugnisse individueller Lebensleistungen, sondern auch Erinnerungen an eine Kultur, deren Entwicklung gewaltsam beendet wurde.

3.1 Porträt Ernestine Seligsberger, 1925

Willy Exner (1888–1947)
Johanna-Stahl-Zentrum, Würzburg

Ernestine Seligsberger (1864–1939) entstammte einer jüdischen Händlerfamilie aus Unterfranken. Die Familie zog 1864 von Fuchsstadt nach Würzburg, nachdem die gesetzlichen Beschränkungen der Wohnortwahl für Juden aufgehoben worden waren. Aus bescheidenen Verhältnissen kommend, gelang ihrem Vater der Aufstieg vom Trödler zum Antiquitätenhändler. Nach dessen Tod im Jahr 1888 führte Ernestine das Geschäft gemeinsam mit ihrer Mutter weiter und entwickelte es zu einem bedeutenden Kunst- und Möbelhandel. Besonders auf dem Gebiet der Fayencen erarbeitete sie sich einen hervorragenden Ruf als Expertin.
Während der NS-Zeit wurde das Unternehmen zwangsweise aufgelöst. Ernestine Seligsberger starb 1939 in Würzburg; Angehörige ihrer Familie wurden verfolgt und ermordet.

Ernestine Seligsberger ist als sitzende Halbfigur vor dunklem Hintergrund dargestellt. Sie trägt ein schwarzes, locker fallendes Kleid, darüber ein leuchtend rotes Tuch. Eine lange goldene Kette, dezente Ohrringe und die goldgerahmte Brille in ihren Händen ergänzen die Erscheinung. Während Kleidung und Hintergrund mit freiem, lockerem

Pinselstrich erfasst sind, sind Gesicht und Hände deutlich differenzierter ausgearbeitet. Diese Gegenüberstellung verbindet traditionelle Porträtauffassungen mit einer moderneren, stärker auf Wirkung und Atmosphäre zielenden Malweise.
Die Haltung der Dargestellten wirkt ruhig und konzentriert. Die reduzierte Umgebung lenkt den Blick ganz auf ihre Person. Das rote Tuch setzt einen kraftvollen Akzent und verleiht dem Bild Präsenz. Die Brille kann zugleich als Hinweis auf ihre fachliche Kompetenz und ihren Expertenstatus gelesen werden.
Das Porträt zeigt keine Frau in einer konventionell definierten bürgerlichen Rolle. Im Mittelpunkt steht vielmehr eine eigenständig handelnde und erfolgreiche Unternehmerin, die sich auf ihrem Gebiet Anerkennung und Autorität erarbeitet hatte.
Vor dem Hintergrund der späteren Verfolgung wird das Gemälde zugleich zu einem eindrucksvollen Zeugnis jüdisch-bürgerlichen Selbstverständnisses in einer Phase wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Stabilität, einer Welt, die wenige Jahre später gewaltsam zerstört werden sollte.

3.2 Porträt Pauline Hopf Kohn, 1913

Felix Mayer-Felice (1876 – 1929)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

4.6 Verlobungsporträt von Pauline Kohn, 1872

Fridolin Schlegel (1823 – nach 1894)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Pauline Hopf (1853 – 1922) war die Tochter von Stephan Hopf und Cousine des Erbauers der Nürnberger Kunstvilla, Emil Hopf. Die Hopfenhändler- und Bankiersfamilie gehörte zu den einflussreichsten Familien Nürnbergs im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Unter dem Stammvater Löb Hopf erhielt sie 1851 als eine der ersten jüdischen Familien das Nürnberger Bürgerrecht. Mit achtzehn Jahren heiratete Pauline den Kaufmann Max Josef Kohn. Aus der Ehe gingen zwölf Kinder hervor. Im Familienkreis galt sie aufgrund ihres durchsetzungsstarken Wesens als ebenso respektierte wie gefürchtete Autorität und wurde von ihren Töchtern scherzhaft „die Drachin“ genannt. Ihre Tochter Lina Reizenstein wurde später die Mutter des deutsch-jüdischen Exilkomponisten Franz Reizenstein.

Das Verlobungsporträt zeigt die achtzehnjährige Pauline Hopf kurz vor ihrer Hochzeit im Jahr 1872. In einem hellen Festkleid mit feiner Spitze und blauem Seidenband erscheint sie als junge Frau des wohlhabenden jüdischen Nürnberger Bürgertums. Ihre Kleidung folgt den Konventionen bürgerlicher Repräsentation: Weiß verweist auf Reinheit und Neubeginn, Blau gilt traditionell als Farbe der Treue. Die Goldkette und das Armband unterstreichen den Wohlstand der Familie und könnten zugleich auf familiäre Verbundenheit verweisen.
In ihrer rechten Hand hält Pauline ein kleines Blumenbouquet in Rot- und Rosatönen. Beide Farben besitzen für ein Verlobungsporträt naheliegende symbolische Bedeutungen: Rosa steht für Jugend und Anmut, Rot für Liebe und Verbundenheit.
Die aufrechte Haltung, der ruhige, direkte Blick und die sorgfältig arrangierten Hände entsprechen den Konventionen der akademischen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts. Der dunkle Hintergrund bringt die helle Erscheinung der jungen Frau besonders wirkungsvoll zur Geltung. Das Bild dokumentiert nicht nur den Übergang in einen neuen Lebensabschnitt, sondern präsentiert zugleich die Angehörige einer angesehenen Nürnberger Familie.
Das zweite Porträt entstand mehr als vierzig Jahre später. Es zeigt Pauline Kohn nach dem Tod ihres Ehemanns als Witwe. Schmucklos und in dunkler, schlichter Kleidung tritt

sie den Betrachtenden entgegen. Die Darstellung konzentriert sich nun ganz auf Gesicht und Ausdruck.
Ihr mildes Lächeln, der wache, leicht verschmitzte Blick und die feinen Fältchen verleihen dem Porträt große Lebendigkeit. Der helle, weich modellierte Hintergrund schafft eine intime Atmosphäre, die sich deutlich von der repräsentativen Wirkung des frühen Bildnisses unterscheidet.
Das spätere Porträt zeigt eine Frau, deren Stellung nicht mehr über Jugend, Familienrolle oder gesellschaftliche Erwartungen definiert wird. Stattdessen stehen persönliche Reife, Lebenserfahrung und ihr Einfluss innerhalb der weit verzweigten Familie im Vordergrund.
Gemeinsam erzählen beide Bilder von einem langen Leben und seinen Veränderungen. Sie zeigen den Wandel von der jungen Braut zur Familienmatriarchin und machen sichtbar, wie Porträts nicht nur äußere Erscheinungen festhalten, sondern auch Lebenswege, Erfahrungen und gewachsene Identitäten.

3.3 Porträt Ludwig Hopf, 1908

Max Unold (1885–1964)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Ludwig Hopf wurde am 23. Oktober 1884 als ältester Sohn der wohlhabenden Hopfenhändler- und Bankiersfamilie Hans Hopf geboren. Seine Mutter Elise Hopf, geborene Josephthal, gehörte zu den wichtigsten Vorkämpferinnen der Frauenbewegung in Bayern und setzte sich für das Frauenwahlrecht sowie die Erwerbstätigkeit von Frauen ein. Anders als viele Angehörige seiner Familie interessierte sich Ludwig Hopf stärker für Wissenschaft als für das Kaufmannswesen. Er studierte Physik und Mathematik bei Arnold Sommerfeld in München, der die Universität zu einem der weltweit bedeutendsten Zentren der theoretischen Physik ausbaute. Über Sommerfeld lernte Hopf auch Albert Einstein kennen, der ihn als Assistenten gewann. Gemeinsam arbeiteten sie an wissenschaftlichen Publikationen und Forschungsprojekten. Hopf veröffentlichte später grundlegende Werke der Physik, darunter das bis heute bekannte Standardwerk „Aerodynamik“. 1923 wurde er Professor für Mathematik und Mechanik an der Technischen Hochschule Aachen. 1933 wurde ihm aufgrund seiner jüdischen Herkunft die Lehrerlaubnis entzogen, 1934 erfolgte seine Entlassung. 1939 emigrierte er nach England, wo er eine Berufung an die Universität Cambridge angenommen hatte. Wenige Monate später wechselte er an das Trinity College in Dublin. Dort starb er am 21. Dezember 1939 im Alter von nur 55 Jahren an Schilddrüsenversagen.

Das Gemälde zeigt Ludwig Hopf im Alter von etwa 24 Jahren, kurz vor Abschluss seines Studiums. Max Unold verzichtet auf repräsentative Attribute und konzentriert sich ganz auf die Persönlichkeit des Dargestellten. Hopf sitzt in schlichter bürgerlicher Kleidung vor neutralem Hintergrund an einem Tisch. Seine Hände ruhen auf einem Schriftstück, das als zurückhaltender Hinweis auf seine wissenschaftliche Tätigkeit gelesen werden kann. Die gedämpfte Farbpalette und die ruhige Komposition lenken den Blick auf Gesicht, Haltung und Ausdruck und verleihen dem Bild eine große Konzentration.
Das Porträt verbindet die Tradition des bürgerlichen Bildnisses mit dem modernen Intellektuellenporträt des frühen 20. Jahrhunderts. Es zeigt noch nicht den etablierten Hochschullehrer, sondern einen jungen Wissenschaftler am Beginn einer außergewöhnlichen Laufbahn. Das Bild hält einen Moment des Aufbruchs fest: den späteren Mitarbeiter Einsteins und Hochschullehrer zu einem Zeitpunkt, an dem seine wissenschaftliche Zukunft noch vor ihm lag.

3.4 Porträt Sigmund Ullman, 1904

Eugene Paul Ullman (1877–1953)
Judith Schwartz, USA

Sigmund Ullman kam 1842 in Fürth zur Welt und emigrierte auf Wunsch seiner Mutter Charlotte Rau als Jugendlicher in die USA, wo er als Chemiker und Fabrikant erfolgreich wurde. Mit seiner Frau Pauline Wimpfheimer, einer jüdischen Immigrantin aus Innsbruck, hatte er fünf Kinder, darunter den Maler Eugene Paul Ullman (1877–1953). Sigmund Ullman starb 1918 in New York.
Eugene Paul Ullman studierte Malerei zunächst bei William Merritt Chase und später in Paris bei James McNeill Whistler. Er entwickelte sich zu einem international anerkannten Porträt- und Genremaler.
Mit seiner ersten Frau, der Künstlerin Alice Woods und seinen Söhnen, lebte er in Paris und bewegte sich im Kreis von Leo und Gertrude Stein. Zu seinem Bekanntenkreis gehörten Schriftsteller wie Arnold Bennett, Ezra Pound und Alan Seeger. 1940 floh er mit seiner zweiten Familie in die Vereinigten Staaten. Sein Sohn Paul Ullman diente im Zweiten Weltkrieg als Ambulanzfahrer und arbeitete zugleich als Spion für die Alliierten. Kurz vor der Invasion in der Normandie wurde er hinter den deutschen Linien abgesetzt und von der Gestapo erschossen. Für die ihm posthum verliehene Auszeichnung mit dem Croix de Guerre nahm sein Vater die Ehrung stellvertretend entgegen.

Das Porträt von Sigmund Ullman entstand aus der Hand seines jüngsten Sohnes und verbindet persönliche Nähe mit künstlerischer Zurückhaltung. Auf repräsentative Attribute, die auf den wirtschaftlichen Erfolg des Dargestellten verweisen könnten, wird bewusst verzichtet.
Vor einem dunklen, nahezu kulissenlosen Hintergrund konzentriert sich die Darstellung ganz auf Gesicht und Blick. Die gedämpfte Farbigkeit und die fein abgestimmten Tonwerte verraten den Einfluss des Tonalismus und der Ausbildung bei James McNeill Whistler. Statt gesellschaftlicher Selbstdarstellung entsteht eine stille Charakterstudie. Eugene Paul Ullman zeigt seinen Vater weder als Industriellen noch als Erfolgsfigur der Einwanderungsgeschichte, sondern als individuelle Persönlichkeit von Würde und Präsenz.
Das Werk vereint Familienporträt, Zeugnis deutsch-jüdischer Migrationsgeschichte und Dokument der kulturellen Verbindungen zwischen Franken, den Vereinigten Staaten und Paris um 1900.

3.5 Kommerzienrat Wilhelm von Gerngros, 1905

Ludwig Kühn (1859–1936)
Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen

Philipp Wilhelm Gerngros (später Wilhelm Ritter von Gerngros) wurde 1843 in Baiersdorf als Sohn eines Färbers geboren. Nach dem Besuch der örtlichen Israelitischen Volksschule absolvierte er eine kaufmännische Ausbildung an der Handelsschule in Fürth und trat 1866 als Teilhaber in die Hopfengroßhandlung seines Bruders Ludwig ein. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Nürnberg zu einem Zentrum des internationalen Hopfenhandels, von dessen Aufschwung die Brüder maßgeblich profitierten. 1900 ernannte Prinzregent Luitpold ihn zum Kommerzienrat.
Der wirtschaftliche Erfolg ermöglichte umfangreiches gesellschaftliches Engagement. Gerngros unterstützte unter anderem die Lungenheilanstalt Engelthal sowie gemeinsam mit seinem Bruder das „Seligmann'sche Kinderheim" in Baiersdorf. Auch als Kunstmäzen trat er hervor. 1905 gründete er zum Gedenken an seine verstorbene Frau die „Wilhelm-und-Milly-Gerngros-Stiftung". Weitere Ehrungen folgten mit der Ehrenbürgerwürde der Stadt Baiersdorf, der Goldenen Bürgermedaille der Stadt Nürnberg und schließlich der Erhebung in den persönlichen Adelsstand. Er starb 1928 in Nürnberg. Während der NS-Zeit wurden Erinnerungstafeln an ihn und seinen Bruder entfernt und beide öffentlich verunglimpft.

Das Porträt des Unternehmers ist ein charakteristisches Beispiel bürgerlicher Repräsentationsmalerei der späten Kaiserzeit. Gerngros sitzt leicht zurückgelehnt im Dreiviertelprofil. Sein Blick schweift am Betrachter vorbei und verleiht der Darstellung eine würdevolle Distanz.
Auch die wenigen Bildattribute sind sorgfältig gewählt. Der Zylinder in seiner Hand verweist auf gesellschaftlichen Rang, ohne demonstrativ zu wirken; der Pelzkragen steht für Wohlstand und Erfolg. Auffällig ist zugleich, was fehlt: Hinweise auf seine Tätigkeit als Unternehmer sucht man vergeblich. Gerngros erscheint nicht als Handelnder, sondern als etablierte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Vor dem Hintergrund seiner Zugehörigkeit zum jüdischen Großbürgertum um 1900 wirkt diese Form der Selbstdarstellung besonders aufschlussreich. Sie betont weniger individuelle Besonderheiten als vielmehr die Orientierung an den Werten, Formen und Konventionen des zeitgenössischen Bürgertums. Das Porträt bewegt sich damit zwischen persönlichem Bildnis und idealtypischer Darstellung des erfolgreichen Unternehmers seiner Zeit.

3.6 Porträt Ida Schülein, 1911

Heinrich Knirr (1862–1944)
Jüdisches Museum München, Dauerleihgabe aus Familienbesitz, USA

3.7 Porträt Josef Schülein, 1929

Julius Wolfgang Schülein (1881–1970)
Jüdisches Museum München, JM 03.1/2014

Josef Schülein (1854–1938) wurde als Sohn eines Tuchhändlers in einfachen Verhältnissen in Thalmässing geboren. Nach der frühen Verwitwung seiner Mutter zog die Familie nach München. Dort gelang den Brüdern Josef, Gustav und Julius innerhalb weniger Jahre der Aufstieg zu erfolgreichen Bankiers. 1895 übernahmen sie eine insolvente Brauerei und gründeten die „Unionsbrauerei Schülein & Cie.“, die 1903 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde. Mit der Übernahme der Münchner-Kindl-Brauerei und der Fusion mit Löwenbräu wurde Josef Schülein zu einem der bedeutendsten Unternehmer der Münchner Brauwirtschaft. Mit seiner Frau Ida Schülein, geborener Baer (1861–1929), hatte er sechs Kinder. Beide galten als außergewöhnlich sozial engagiert. Unter wachsendem antisemitischem Druck zog sich Josef Schülein 1933 aus dem Aufsichtsrat von Löwenbräu zurück. Er starb 1938 auf Schloss Kaltenberg.

Das Porträt Ida Schüleins zeigt eine Frau des wohlhabenden Münchner Bürgertums in sorgfältig komponierter Sitzhaltung. Im Halbprofil den Betrachtenden zugewandt, hält sie die Hände ruhig im Schoß. Die Pose wirkt offen und einladend, beinahe so, als empfinge sie Besuch zu einem Gespräch.
Ihre Haltung strahlt Würde und Selbstsicherheit aus, ohne distanziert zu wirken. Das Gesicht zeigt die Spuren des Alters, zugleich aber auch Frische und Lebendigkeit. Der Blick wirkt ruhig und gesammelt und vermittelt den Eindruck einer Frau, die auf ein erfülltes Leben zurückschauen kann.
Besondere Aufmerksamkeit widmet der Künstler den Materialien. Spitzenstoffe, das weich fallende Tuch und die dunklen Textilien des Kleides sind mit großer Sorgfalt wiedergegeben. Perlenohrringe und Fingerringe setzen dezente Akzente, die Wohlstand erkennen lassen, ohne prunkvoll zu wirken. Der dunkle Hintergrund hebt die Figur wirkungsvoll hervor und lenkt die Aufmerksamkeit auf Haltung, Kleidung und Lichtführung. Frisur, Schmuck und Ausstattung verweisen auf ein kultiviertes und wirtschaftlich komfortables Lebensumfeld.
Das Werk verbindet bürgerliche Repräsentation mit einer weichen, malerischen Auffassung, die für viele Porträts der Jahrhundertwende charakteristisch ist.
Im deutlichen Gegensatz dazu zeigt das Porträt von Josef Schülein eine bewusst persönliche und zurückhaltende

Annäherung. Der Dargestellte steht in Mantel und Schlapphut vor neutralem Hintergrund. Die Hände ruhen in den Taschen, die Haltung wirkt natürlich und ungezwungen. Lediglich Schleife und Taschenuhr verleihen dem Erscheinungsbild einen formelleren Akzent. Es wirkt beinahe, als begegne man ihm zufällig auf einem seiner Spaziergänge durch München.
Der milde, leicht verschmitzte Ausdruck hinter dem buschigen Schnurrbart verleiht ihm große Nahbarkeit. Der Künstler, sein Neffe, kannte den Porträtierten persönlich. Diese Vertrautheit scheint in der Darstellung mitzuschwingen.
Die Farbigkeit ist erdig und zurückgenommen, der Farbauftrag freier und energischer als im Porträt seiner Frau. Auch hier bleibt der Hintergrund reduziert, sodass die Person selbst ganz in den Mittelpunkt rückt. Das Bild wirkt weniger repräsentativ als beobachtend, weniger feierlich als menschlich zugewandt.
In der Gegenüberstellung ergänzen sich beide Werke auf eindrucksvolle Weise. Das eine betont gesellschaftliche Repräsentation, das andere individuelle Persönlichkeit. Gemeinsam vermitteln sie ein vielschichtiges Bild eines Ehepaars, dessen wirtschaftlicher Erfolg und soziales Engagement München nachhaltig prägten und das von seinen Zeitgenossen weit über den eigenen Wirkungskreis hinaus geschätzt wurde.

3.8 Porträt Jeanette Dispecker, 18. Jh.

Unbekannt
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Louise Goudchaux, 2023

3.9 Porträt Isaak Dispecker, 18. Jh.

Unbekannt
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Louise Goudchaux, 2023

Diese beiden Porträts bilden ein zusammengehöriges Ehepaar-Pendant aus dem jüdischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Dargestellt sind Isaak Simon Dispecker und seine Frau Jeanette Dispecker, geborene Springer.
Isaak Simon Dispecker (1809–1886) war der Sohn des Kaufmanns Simon Dispecker und gründete 1833 in Fürth die Tuchgroßhandlung I. S. Dispecker. Seine Familie lässt sich mindestens ab 1750 in Fürth nachweisen, als Rabbiner David Diespeck von Diespeck in die Stadt kam. Fürth war bereits damals ein bedeutendes Zentrum jüdischen Lebens und bot vergleichsweise früh wirtschaftliche Möglichkeiten sowie Chancen gesellschaftlicher Integration. Mit seiner Frau Jeanette (1813–1879) hatte Isaak einen Sohn, Simon, der ebenfalls Kaufmann wurde.

Das Unternehmen wurde später von den Enkeln Sigmund und Otto Dispecker weitergeführt. Die Geschichte der Familie spiegelt zugleich die Brüche des 20. Jahrhunderts wider. Sigmund Dispecker zog 1934 nach München. Während der Novemberpogrome 1938 wurde er verhaftet, in das Konzentrationslager Dachau verschleppt und dort schwer misshandelt. Kurz nach seiner Entlassung starb er an den Folgen dieser Gewalt. Seine Witwe floh später zu ihrem Sohn nach New York.

Die Gemälde entstanden in einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen. Nach der rechtlichen Emanzipation griffen viele jüdische Familien auf die Bildsprache des zeitgenössischen Bürgertums zurück, um ihren Platz in der Gesellschaft sichtbar zu machen.
Isaak Dispecker erscheint nicht als Kaufmann bei der Arbeit, sondern als ruhige und gefasste Persönlichkeit. Die dunkle Kleidung und der reduzierte Hintergrund lenken den Blick auf Gesicht und Haltung. Das Porträt vermittelt Besonnenheit, Verlässlichkeit und Würde, Eigenschaften, die im bürgerlichen Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts hohes Ansehen genossen.
Auch Jeanette Dispecker wird mit derselben Ernsthaftigkeit dargestellt. Ihre Kleidung folgt der zeitgenössischen bürgerlichen Mode und wirkt sorgfältig gewählt, zugleich jedoch zurückhaltend. Spitzendetails und Kopfbedeckung verleihen ihr Eleganz, ohne repräsentativen Luxus zur Schau zu stellen. Der direkte Blick und die ruhige Haltung lassen sie als selbstbewusste Persönlichkeit erscheinen. Zugleich erinnert das Bild an die wichtige, oft wenig sichtbare Rolle von Frauen im familiären und gesellschaftlichen Gefüge des jüdischen Bürgertums.
Auffällig ist in beiden Porträts der Verzicht auf religiöse Symbole. Stattdessen bedienen sie sich einer allgemein verständlichen bürgerlichen Bildsprache, wie sie auch in christlichen Familien verbreitet war. Die Gemälde sind daher mehr als private Erinnerungsbilder. Sie erzählen von wirtschaftlichem Erfolg, kultureller Annäherung und dem Wunsch nach Zugehörigkeit in der städtischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

3.10 Porträt Anton Sahlmann, um 1900

Arthur Fischer (1872–1948)
Sammlung B., Fürth

Der Fürther Kommerzienrat Anton Sahlmann (1834–1909) gehörte zu den prägenden Unternehmern seiner Zeit. Als Hopfenhändler baute er ein international tätiges Unternehmen auf und wurde für seine Leistungen mehrfach ausgezeichnet. 1900 erhielt er den Titel eines Kommerzienrats. Als Magistratsrat und Kommunalpolitiker war er zudem eng in das öffentliche

Leben seiner Heimatstadt eingebunden.
Auch als Mäzen engagierte sich Sahlmann für kulturelle und soziale Einrichtungen. Seine 1881 erworbene repräsentative Villa, die sogenannte Sahlmannvilla, und seine Rolle als Gastgeber hochrangiger Besucher unterstrichen seine herausgehobene Stellung in Fürth. So empfing er 1906 Prinz Ludwig anlässlich der Feierlichkeiten zum 100-jährigen Jubiläum der Zugehörigkeit Fürths zu Bayern. Im selben Jahr spendete er anlässlich der Hochzeit seines Sohnes 4.000 Mark für wohltätige Zwecke. Aus zwei Ehen gingen zwölf Kinder hervor. Nach seinem Tod gründete seine zweite Ehefrau Marie die Anton- und Marie-Sahlmann'sche Unterrichtsstiftung zur Förderung des Schul- und Bildungswesens in Fürth.

Das anlässlich von Anton Sahlmanns 75. Geburtstag entstandene Bild zeigt ein Brustporträt vor einem neutralen, warmen Hintergrund. Die weiche Modellierung des Gesichts und die zurückhaltende Farbigkeit entsprechen dem akademischen Porträtstil um 1900. Der Blick ist leicht zur Seite gerichtet, die Mimik wirkt ruhig und kontrolliert. Die Darstellung konzentriert sich ganz auf die Person; Kleidung und Hintergrund treten bewusst zurück.
Der Verzicht auf Attribute oder Hinweise auf Beruf, Wohlstand und öffentliche Ämter lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf die individuelle Erscheinung des Dargestellten. Zugleich

entzieht der unbestimmte Hintergrund Sahlmann jeder konkreten räumlichen Verortung. So entsteht eine Art zeitloses „Bilanzbild", das weniger eine bestimmte Lebenssituation festhält als Persönlichkeit, Lebenserfahrung und bürgerliche Würde sichtbar macht.
Ebenso verzichtet das Porträt auf religiöse oder kulturelle Marker, die auf Sahlmanns jüdische Herkunft verweisen könnten. Stattdessen formuliert es eine universelle bürgerliche Identität. Sahlmann erscheint nicht als Angehöriger einer bestimmten Gruppe, sondern als selbstverständlicher Repräsentant der städtischen Elite. Das Bild steht damit exemplarisch für eine Porträtkultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in der sich bürgerliche Selbstvergewisserung, gesellschaftliche Anerkennung und die besonderen Bedingungen jüdischer Emanzipation in einer reduzierten und gerade deshalb besonders aussagekräftigen Bildsprache verbinden.

3.11 Porträt Fanny Sahlmann, geb. Büchenbacher, vermutlich Anfang 20. Jh.

Eugen Albert Arthur Fischer (1842–1948)
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Raymond und Inês Huser-Sahlmann, 2024

3.12 Porträt Siegfried Sahlmann, vermutlich Anfang 20. Jh.

Eugen Albert Arthur Fischer (1842–1948)
Jüdisches Museum Franken | Schenkung Raymond und Inês Huser-Sahlmann, 2024

Siegfried Sahlmann (1859 in Fürth –1932 in Nürnberg) war der älteste Sohn von Anton Sahlmann aus dessen erster Ehe mit Betti Frankenthal. 1890 heiratete er Fanny Büchenbacher (1869 in Fürth–1924 in Nürnberg), die Tochter von Leopold (Löb) Büchenbacher. Die Familie Büchenbacher gehörte zu den Gründern der Fürther Spiegelglas A.G., in die Siegfried neben dem Hopfenhandel einstieg. Fanny Büchenbacher war mütterlicherseits eine Großnichte des Fürther Rabbiners Dr. Isaak Loewi. Das Ehepaar hatte drei Kinder: Erna, Fritz und Otto, die offenbar alle während der NS-Zeit emigrierten. Zwei Halbgeschwister Siegfrieds wurden Opfer der Schoa. Die Unternehmen der Familien Sahlmann und Büchenbacher wurden im Nationalsozialismus zerschlagen, zwangsarisiert oder gingen unter.

Das erste Porträt zeigt Fanny Sahlmann in repräsentativer Sitzhaltung auf einem reich ornamentierten Lehnstuhl. Die aufwendig gearbeitete Kleidung mit feinen Stickereien, die auffällige Halskette, der locker über die Stuhllehne gelegte Pelz und das leichte Schultertuch verweisen auf

das gehobene bürgerliche Milieu, das um 1900 in Fürth und Nürnberg eine prägende gesellschaftliche Rolle spielte. In ihrer Hand hält sie eine Rose, ein häufiges Motiv der zeitgenössischen Porträtkunst. Die Blume erfüllt nicht nur eine dekorative Funktion, sondern steht zugleich für Eleganz, Kultiviertheit, Tugend und Jugend. Der dunkle Hintergrund mit seiner angedeuteten Draperie entspricht den Konventionen repräsentativer Bildnisse dieser Zeit. Im Mittelpunkt steht weniger eine konkrete Lebenssituation als vielmehr die Darstellung gesellschaftlicher Stellung und kultureller Zugehörigkeit.
Das Porträt von Siegfried Sahlmann zeigt ihn ebenfalls in einem Lehnstuhl sitzend, gekleidet in einen dunklen Anzug mit heller Hemdfront. Die zurückhaltende Farbigkeit und der dunkle Hintergrund lenken den Blick auf Gesicht und Hände. In seiner linken Hand hält er beinahe beiläufig eine brennende Zigarette. Das Rauchen gehörte um die Jahrhundertwende selbstverständlich zur bürgerlichen Kultur; die Zigarette galt dabei als vergleichsweise modernes Accessoire. Sie verleiht dem Porträtierten eine dezente Anmutung von Weltläufigkeit, Selbstsicherheit und Modernität.
Gemeinsam spiegeln die beiden Bildnisse die Lebenswelt eines wohlhabenden bürgerlichen Ehepaares an der Wende zum 20. Jahrhundert. Einheitliche Formate, ähnliche Sitzhaltungen und nahezu identische Rahmen sprechen für eine gemeinsame Entstehung und unterstreichen ihren repräsentativen Charakter.

Während Fannys Porträt durch die Vielfalt der Stoffe, Accessoires und dekorativen Details geprägt ist, wirkt die Darstellung Siegfrieds formaler und zurückhaltender. Diese komplementäre Gestaltung entspricht einem verbreiteten Bildkonzept der Zeit, in dem unterschiedliche Akzente zu einem harmonischen Ensemble verbunden wurden. Zusammen vermitteln die Porträts ein eindrucksvolles Bild bürgerlicher Identität, familiären Selbstverständnisses und gesellschaftlicher Stellung.

3.13 Emmanuel Dessauer, 1881

Hans Kundmüller (1837–1893)
Museen der Stadt Bamberg

3.14 Sophie Dessauer, 1884

Hans Kundmüller (1837–1893)
Museen der Stadt Bamberg

Emmanuel Dessauer (1812–1880) gehörte zu jener Generation jüdischer Unternehmer, die im Zuge der Emanzipation im 19. Jahrhundert wirtschaftlichen Erfolg und gesellschaftlichen Aufstieg erreichten. Er baute den familieneigenen Hopfenhandel aus, der während des Bamberger Hopfenbooms zu einem florierenden Unternehmen wurde. Als treibende Kraft hinter dem Aufstieg der Familie schuf er die Grundlage für den Erfolg der folgenden Generationen. Als die Altstadt für den expandierenden Handel zu eng wurde, gehörte Dessauer zu den Pionieren der Erschließung des Haingebiets außerhalb der Stadt. Dort ließ er 1862 die erste Villa errichten und trug wesentlich dazu bei, das Viertel zu einem gehobenen Wohn- und Geschäftsstandort zu entwickeln.
Als Ehefrau eines erfolgreichen Unternehmers gehörte Sophie Dessauer, geborene Held (1817–1884), zu einem wohlhabenden großbürgerlichen Haushalt. Zu ihren Aufgaben zählten nicht nur die Organisation des Familienlebens, sondern auch die Pflege jener gesellschaftlichen Beziehungen, die sich im halböffentlichen Raum des Hauses entfalteten.

Das Porträt Emmanuel Dessauers zeigt ihn in dunkler, zurückhaltender Kleidung. Sein ruhiger Blick, die leicht abgewandte Kopfhaltung und die reduzierte Gestaltung des Hintergrunds entsprechen den Konventionen der akademischen Porträtmalerei des späten 19. Jahrhunderts. Die Darstellung vermittelt Besonnenheit, Autorität und Selbstkontrolle, Eigenschaften, die im zeitgenössischen Bürgertum als zentrale Tugenden galten.
Sophie Dessauer erscheint ebenfalls in dunkler Kleidung, ergänzt durch eine helle Halskrause. Ihre zurückhaltende Erscheinung entspricht dem zeitgenössischen Ideal bürgerlicher Weiblichkeit, das Bescheidenheit, Verlässlichkeit

und familiäre Verantwortung betonte. Die ruhige, frontale Darstellung verleiht dem Bild eine stille Präsenz und unterstreicht die Bedeutung der Dargestellten innerhalb des familiären Gefüges.
Beide Gemälde sind als bewusst aufeinander bezogene Pendants konzipiert. Format, Bildaufbau und Rahmung verbinden sie zu einem Ensemble. Gemeinsam präsentieren sie das Ehepaar als Einheit und spiegeln zugleich die bürgerlichen Rollenvorstellungen ihrer Zeit. Die Porträts vermitteln damit weniger individuelle Charakterstudien als ein Familienbild, das soziale Ordnung, Zusammenhalt und gesellschaftlichen Erfolg sichtbar machen soll.
Dass die Bildnisse von ihrem Sohn Carl Emanuel Dessauer zentral im Speisezimmer der Villa Dessauer platziert wurden, unterstreicht diese Funktion. Sie erinnerten täglich an jene Generation, die den Wohlstand und die gesellschaftliche Stellung der Familie begründet hatte.

4. Zwischen Tradition und Teilhabe

Porträts jüdischer Frauen geben Einblick in individuelle Lebensgeschichten und gesellschaftliche Entwicklungen vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Bildung, bürgerlicher Aufstieg und neue Tätigkeitsfelder eröffneten zusätzliche Handlungsspielräume, zugleich bestanden weiterhin soziale und politische Grenzen.
Die Bildnisse stellen Töchter, Ehefrauen und Mütter ebenso dar wie Künstlerinnen und Mäzeninnen. Kleidung, Schmuck und Körperhaltung lassen soziale Stellung, Bildung und familiäre Bindungen erkennen. Die jüdische Identität erschließt sich häufig erst durch Namen, Biografien und Familienzusammenhänge.
Gerade diese Zurückhaltung ist aufschlussreich. Viele der Porträtierten verstanden sich als selbstverständlicher Teil der bürgerlichen Gesellschaft. Ihre Bildnisse bewahren persönliche Erinnerungen und dokumentieren den bedeutenden Beitrag jüdischer Frauen zur Geschichte ihrer Zeit.

4.1 Porträt Edel Rau, 19. Jh.

Unbekannt
Susan Johnson, USA

Edel Rau, geborene Aub (1771 oder 1773–1849), war die Großmutter mütterlicherseits des 1842 in Fürth geborenen Sigmund Ullmann. Ihre Familie stammte aus der jüdischen Landgemeinde Küps in Oberfranken. Sie wuchs in einem Umfeld auf, das traditionelle Lebensformen mit einer zunehmenden Einbindung in regionale Wirtschafts- und Heiratsnetzwerke verband. Mit ihrem Ehemann, dem Rauchwarenhändler Löb Rau, hatte sie zwei Töchter und sechs Söhne. Ihre Tochter Charlotte heiratete einen Fürther Ullmann; ihre Nachkommen wanderten später nach Nordamerika aus. Vier weitere Kinder ließen sich in Wien, Paris, Australien oder den USA nieder. Die Familiengeschichte folgt damit einem für das 19. Jahrhundert charakteristischen Migrationsmuster: von der Landgemeinde in die Stadt und von dort weiter nach Übersee.

Das Gemälde zeigt ein Brustporträt einer älteren Frau vor dunklem, neutralem Hintergrund. Besonders auffällig ist die weiße Spitzenhaube mit seitlichen Schleifen. Sie verweist auf fränkisch-bayerische Trachtformen, die sogenannten Sonntagshauben, die im 19. Jahrhundert sowohl regionale Zugehörigkeit als auch gesellschaftliche Respektabilität signalisierten.

Die jüdische Tradition, nach der Heirat das Haar zu bedecken, wurde in jener Zeit häufig durch die Übernahme regional üblicher Kopfbedeckungen erfüllt. Die Haube lässt sich daher auch als Ausdruck einer Anpassung an lokale Kleidungstraditionen verstehen. Ebenso bemerkenswert ist das Fehlen religiöser Symbole. Diese Zurückhaltung entspricht vielen jüdisch-bürgerlichen Porträts des 19. Jahrhunderts, in denen gesellschaftliche Zugehörigkeit und Integration stärker betont werden als religiöse Identität.
Das Bild lässt sich zugleich als genealogisches Erinnerungsbild lesen. Es bewahrt das Andenken an eine Frau, die noch ganz in der Welt des fränkischen Landjudentums verwurzelt war. Gleichzeitig markiert es den Ausgangspunkt einer Familiengeschichte, die durch Urbanisierung, Migration und internationale Vernetzung grundlegend geprägt werden sollte.

4.2 Porträt Luise Sachs, 1909

Unbekannt
Johanna-Stahl-Zentrum, Würzburg

Louise Sachs, geborene Offenbacher (1856–1942), entstammte einer jüdischen Familie aus Mühlhausen. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Salomon Sachs hatte sie einen Sohn, Camille Sachs. Dieser gehörte als Jurist und späterer Präsident des Landgerichts

Nürnberg-Fürth zu jener Generation deutscher Juden, die sich als selbstverständlicher Teil der bürgerlichen Gesellschaft verstanden. Nach 1933 geriet die Familie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ins Visier der Nationalsozialisten. Am 10. September 1942 wurde Louise Sachs im Alter von 86 Jahren nach Theresienstadt deportiert. Dort starb sie am 5. November 1942 unter den katastrophalen Bedingungen des Ghettos. Ihr Name ist im Gedenkbuch für die Nürnberger Opfer der Schoa verzeichnet. Ihr Sohn Camille wurde zeitweise in einem Konzentrationslager inhaftiert. Nachdem man ihn aus dem Justizdienst entfernt hatte, schlug er sich bis 1945 als Hilfsarbeiter und Maurer durch und lebte ständig in Angst vor Deportation und Ermordung. Nach Kriegsende wurde er zum Präsidenten des Landgerichts Nürnberg-Fürth ernannt. Auch Luises Enkel Hans Sachs erlangte als Oberstaatsanwalt in Nürnberg und Mitglied des Rateteams der Fernsehsendung „Was bin ich?“ Bekanntheit.

Das Bildnis zeigt Louise Sachs als Halbfigur vor dunklem Hintergrund. Sie trägt ein hochgeschlossenes dunkles Kleid mit Spitzenkragen und dezentem Besatz sowie eine feine lange Goldkette. Die Darstellung orientiert sich an jener zurückhaltenden Porträtauffassung, die um 1900 in vielen bürgerlichen Familien weiterhin geschätzt wurde. Die gedämpfte Farbpalette, die sorgfältige Ausarbeitung des Gesichts und der Verzicht auf erzählerische Attribute verleihen dem Bild eine ruhige und konzentrierte Wirkung. Im Mittelpunkt stehen weder Wohlstand noch gesellschaftlicher Rang, sondern die individuelle Erscheinung der Dargestellten.

Wie bei vielen Porträts jüdischer Personen dieser Zeit tritt die religiöse Herkunft nicht sichtbar hervor. Weder Symbole noch besondere Attribute verweisen auf das Judentum. Stattdessen präsentiert sich Louise Sachs in einer Bildsprache, die ganz dem zeitgenössischen Bürgertum verpflichtet ist.

Die hochgeschlossene Kleidung, der zurückhaltende Schmuck und die ruhige Haltung entsprechen den zeitgenössischen Vorstellungen von weiblicher Seriosität und gesellschaftlicher Respektabilität. Das Porträt vermittelt damit zugleich ein Bild jener Erwartungen und Rollenbilder, die das Leben vieler bürgerlicher Frauen um 1900 prägten.

Heute ist das Gemälde weit mehr als ein Familienporträt. Es bewahrt die Erinnerung an eine Frau, deren Leben von gesellschaftlicher Teilhabe und Integration geprägt war, bevor es durch die nationalsozialistische Verfolgungs- und Vernichtungspolitik gewaltsam beendet wurde. Das Bild hält die individuelle Gegenwart eines Menschen fest und steht zugleich stellvertretend für die Erfahrungen vieler deutscher Jüdinnen und Juden im 20. Jahrhundert.

4.3 Carola Boklund, um 1851

Johan Christoffer Boklund (1817–1880)
Privatsammlung, Jan Torell

Johanna Carola („Karola“) Boklund, geborene Stuttgardter (1833–1897), wurde in Fürth als Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie geboren. Nach dem frühen Freitod ihres Vaters wuchs sie bei ihren Großeltern mütterlicherseits in München auf. Dort lernte sie den schwedischen Künstler Johan Christoffer Boklund kennen, der sich in Münchner Künstlerkreisen bewegte und ihrem Bruder Max Malunterricht erteilte. Boklund wurde später Professor und Direktor der Königlich Schwedischen Kunstakademie sowie Intendant des Nationalmuseums in Stockholm. 1858 heiratete Carola ihn und zog mit ihm nach Schweden, wo sie zum Protestantismus übertrat.
Obwohl sie selbst nicht künstlerisch tätig war, stand Carola im Zentrum eines außergewöhnlichen kulturellen Netzwerks. Das Ehepaar Boklund gehörte zur künstlerischen Elite Schwedens und pflegte enge Beziehungen zum Königshof. Die Familie mit ihren acht Kindern entwickelte sich zu einer regelrechten Künstlerdynastie: Tochter Thyra Grafström wurde eine bedeutende Textilkünstlerin, Tochter Cecilia Bachér Malerin und Sohn Harald Architekt in Malmö. Auch weitere Kinder verbanden sich durch Heirat mit führenden Künstlerkreisen ihrer Zeit.
Aus familiären Aufzeichnungen und einem Nachruf geht hervor, dass Carola für ihren Ehemann unverzichtbar war. Sie hielt die Familie zusammen, unterstützte seine berufliche Tätigkeit und meisterte diese Aufgaben auch nach seinem Tod. Zugleich war sie sich bewusst, wie weit die schwedische Gesellschaft in Fragen der Stellung der Frau fortgeschritten war, und fragte sich selbst, wie ihr Leben im deutlich konservativeren Deutschland verlaufen wäre.

Das von ihrem Ehemann geschaffene Porträt zeigt Carola Boklund als gesellschaftlich integrierte und respektierte Angehörige eines gebildeten bürgerlichen Milieus, laut Notiz am Bild gekleidet für ein Kostümfest. Da Johan Christoffer Boklund als kulturpolitisch engagierter und reflektierter Künstler galt, könnte man annehmen, dass er sie bewusst in dieser Art porträtierte. Die Kostümierung lässt viel Raum für symbolische Interpretation.
Der aufwendige Spitzenkragen und die fein ausgearbeitete Haube verleihen der Dargestellten Eleganz und einen beinahe aristokratischen Anstrich. Spitze galt traditionell als Ausdruck von Bildung, Urbanität, Respektabilität und sozialem Status. Die Perlenkette verweist auf Wohlstand, wirkt dabei jedoch zurückhaltend und nicht demonstrativ. Als Symbol für Reinheit, moralische Integrität und Weisheit besitzt die Perle sowohl in der christlichen als auch in der

jüdischen Tradition eine lange Bedeutungsgeschichte. Ob Boklund sie tatsächlich als symbolische Brücke zwischen Carolas Herkunft und ihrem Leben in Schweden einsetzen wollte, lässt sich nicht belegen. Gleichwohl eröffnet dieser Aspekt interessante Interpretationsmöglichkeiten.

Besonders auffällig sind die roten Stoffrosen im Haar und am Dekolleté. Als Sinnbilder stehen Rosen nicht nur für Liebe, sondern auch für Lebenskraft, Eigenständigkeit und einen Neubeginn. Im Zusammenhang mit Carolas Biografie könnten sie auf den neuen Lebensabschnitt verweisen, den sie mit ihrer Übersiedlung nach Schweden begann.

Der dunkle, neutrale Hintergrund lenkt den Blick ganz auf die Porträtierte und verleiht dem Bild eine zeitlose Wirkung. Das weiche Licht, das von links oben einfällt, erzeugt jenen sanften inneren Glanz, der viele Frauendarstellungen Boklunds kennzeichnet.

Das Ovalformat und der kostbare Rahmen deuten darauf hin, dass das Bild für eine öffentliche oder halböffentliche Präsentation in einem repräsentativen Wohnraum bestimmt war. Das Porträt verlieh Carola damit gesellschaftliche Sichtbarkeit und machte ihren Platz innerhalb eines einflussreichen kulturellen Netzwerks sichtbar.

4.4 Porträt Betty Goldschmidt, 1885

Franz Bruner (František Dvořák) (1862–1927)
Historische Museen Bamberg

Über Betty Goldschmidt (1853–1913), geborene Kronacher, ist bislang nur wenig bekannt. Sie entstammte einer angesehenen und wohlhabenden Bamberger Hopfenhändlerfamilie. Aus familiären Aufzeichnungen geht hervor, dass ihr Vater zwar Jude war, religiösen Fragen jedoch offenbar keine besondere Bedeutung beimaß. In Bamberg genoss er hohes Ansehen, nicht zuletzt aufgrund einer großzügigen Stiftung für eine katholische Kirche. Betty heiratete Josef Goldschmidt und hatte mit ihm sechs Kinder. Von ihrer Tochter Jenny ist bekannt, dass sie 1940 vermutlich gemeinsam mit zwei ihrer drei Söhne nach São Paulo flüchtete, wo sie später starb. Trotz dieses eindrucksvollen Porträts bleibt die Persönlichkeit Betty Goldschmidts bis heute weitgehend im Dunkeln.

Betty Goldschmidt erscheint stehend in einem eng taillierten Rock mit korsettartigem Oberteil. Über ihren Schultern liegt ein schwerer Pelzmantel. Ihr Blick ist ernst und direkt. Ein hochgeschlossener Spitzenkragen bildet den Abschluss der Kleidung; dieselbe feine Spitze findet sich an den Enden der langen Ärmel wieder. Am Handgelenk trägt sie einen goldenen Armreif mit Rubinen, in der Hand hält sie einen

schwarzen Fächer. Am Revers des Mantels ist eine Blumencorsage befestigt.
Das kleine Blumenbouquet setzt einen farbigen Akzent im Bild. Zugleich standen Blumen in der bürgerlichen Porträtkunst häufig für Jugend, Schönheit und Heiratsfähigkeit. Betty Goldschmidt trägt die Blüten jedoch weder im Haar noch in der Hand, sondern am Mantel. Dadurch wirken sie weniger romantisch als vielmehr als Zeichen von Kultiviertheit, Geschmack und gesellschaftlicher Sicherheit.
Ähnlich lässt sich auch der Fächer deuten. Als nahezu unverzichtbares Accessoire der gehobenen Damenmode des späten 19. Jahrhunderts galt er als Ausdruck von Bildung, Kultur und Weltläufigkeit. Fächer wurden bei Theaterbesuchen, Konzerten, Empfängen und in Salons getragen. Betty Goldschmidt hält ihn jedoch geschlossen. Dadurch erscheint er kontrolliert und zurückhaltend. Ein geöffneter Fächer hätte eine spielerische oder kokette Wirkung entfaltet; in seiner geschlossenen Form fügt er sich hingegen in ein Porträt ein, das auf Würde, Seriosität und gesellschaftliche Reife abzielt.
Der Schwerpunkt liegt damit weniger auf mondäner Eleganz als auf bürgerlicher Respektabilität. Das Porträt präsentiert Betty Goldschmidt als Persönlichkeit von Haltung und sozialem Rang und verweist zugleich auf die Erwartungen, die an Frauen ihres gesellschaftlichen Umfelds gestellt wurden.

4.5 Katharina Treu mit Vogel, 1786

Johann Nikolaus Treu (1734–1786)
Historische Museen Bamberg

Die Familie Treu gehört zu jenen Künstlerdynastien des 18. Jahrhunderts, deren Aufstieg eng mit tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen verbunden war. Der Vater, Josef Marquard Treu (geboren als Joel Nathan in Bamberg), konvertierte in den 1730er Jahren zum Katholizismus und eröffnete seinen Kindern damit Möglichkeiten einer künstlerischen Ausbildung und höfischen Karriere, die Juden damals weitgehend verschlossen waren. Bereits 1762 arbeitete die neunzehnjährige Katharina Treu an der Ausmalung der Würzburger Residenz mit, 1763 folgte die Mitwirkung an der Bamberger Residenz.
Seit 1766 war Katharina Treu Hofmalerin des Fürstbischofs von Speyer in Bruchsal. 1768 studierte sie an der Zeichenschule Lambert Krahes. Ein Jahr später wurde sie zur Kabinettmalerin des pfälzischen Kurfürsten ernannt. 1776 nahm man sie als erstes weibliches Mitglied in die Kunstakademie Düsseldorf auf; zugleich war sie dort die erste Professorin. 1781 heiratete sie den acht Jahre jüngeren Hofbesitzer Jakob König, von dem sie sich bereits 1785 wieder trennte. Ihre Töchter zog sie allein auf. Auch sie wurden später Malerinnen. 1811 starb Katharina Treu als anerkannte Künstlerin in Mannheim.

Dieses Porträt schuf ihr Bruder Johann Nikolaus Treu. Anders als viele repräsentative Bildnisse der Zeit verzichtet es weitgehend auf eine Inszenierung von Rang und Status. Stattdessen hält es einen stillen, beinahe privaten Moment fest: Katharina richtet ihren Blick nicht auf die Betrachtenden, sondern auf einen kleinen Vogel, der auf ihrer Hand sitzt. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Nachtigall. Sie gilt als schwer zähmbar, lebt eher zurückgezogen und wird häufig mit Unabhängigkeit assoziiert. Vor diesem Hintergrund erscheint sie als bemerkenswert passendes Symbol für den eigenständigen Lebensweg Katharina Treus. Die Vertrautheit zwischen Maler und Modell ist deutlich spürbar. Das Gesicht ist sorgfältig ausgearbeitet, die Haltung wirkt natürlich und ungezwungen. In der aufmerksamen Beobachtung des Vogels tritt weniger eine gesellschaftliche Rolle als vielmehr die Persönlichkeit der Dargestellten hervor. Gleichzeitig lässt sich das Tier als Hinweis auf Katharina Treus eigenes Interesse an der Natur lesen, das auch in ihren Stillleben sichtbar wird.
Stilistisch greift das Gemälde die Formensprache des Rokoko auf. Weiche Übergänge zwischen Licht und Schatten, fein abgestufte Farben und pastellartige Hauttöne verweisen auf diesen Stil. Zugleich fehlt ihm dessen oft ausgeprägte dekorative Üppigkeit. Die Kleidung, insbesondere die kunstvoll gefältelte Spitzenhaube, die sogenannte Dromeuse, zeugt von großem technischen Können, ohne demonstrativ prunkvoll zu erscheinen.

Der Schwerpunkt liegt nicht auf Repräsentation, sondern auf der individuellen Ausstrahlung der Dargestellten. Gerade darin liegt die besondere Wirkung dieses ungewöhnlich persönlichen Porträts.

4.6 Verlobungsporträt von Pauline Kohn, 1872

Fridolin Schlegel (1823 – 1894)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Siehe S. 29

5. Künstlerische Begegnungen

Diese Porträts erzählen von den vielfältigen Beziehungen jüdischer Persönlichkeiten zur Kunst. Sie zeigen Menschen, die selbst künstlerisch tätig waren, ebenso wie solche, die Kunst förderten, inspirierten oder durch ihr Leben Teil kreativer Netzwerke wurden.
Die Dargestellten treten als Maler und Zeichner, als Schauspielerin oder als Gelehrter und Arzt in Erscheinung, dessen Persönlichkeit Kunst und Literatur seiner Zeit beeinflusste. Ihre Bildnisse entstanden in familiären, beruflichen oder freundschaftlichen Zusammenhängen.
Zugleich verdeutlichen die Werke die enge Verbindung jüdischer und nichtjüdischer Lebenswelten. Sie machen sichtbar, wie Kunst gesellschaftliche und religiöse Grenzen überschreiten konnte oder von ihnen zurückgehalten wurde, und eröffnen einen Blick auf eine vielschichtige Kulturgeschichte.

5.1 E.T.A. Hoffmann selbst, antikisch gekleidet, zeigt als Führer dem Bamberger Arzt Dr. Adalbert Friedrich Marcus eine Waldlandschaft, 1809 – 1813

E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann (1776 – 1822)
Staatsbibliothek Bamberg, Inv.-Nr. I T 80

Dr. Adalbert Friedrich Marcus (1753 – 1816) wurde in Bad Arolsen geboren. Er studierte Humanmedizin in Göttingen und promovierte 1775 mit einer Dissertation über Diabetes. Nach einer weiteren Ausbildung in Würzburg ließ er sich 1778 als praktischer Arzt in Bamberg nieder. 1781 konvertierte er zum Katholizismus und stieg zum Hofrat und Leibarzt des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal auf.
Marcus war in Bamberg eine einflussreiche Persönlichkeit und genoss als Medizinaldirektor hohes Ansehen. Sein bedeutendstes Projekt war die Gründung des „Allgemeinen Krankenhauses“, das europaweit als vorbildlich galt. Mit E. T. A. Hoffmann verband ihn eine enge Freundschaft, die auch schwierige berufliche Phasen des Künstlers überdauerte. Offenbar fand Hoffmann in Marcus einen verlässlichen und gebildeten Gesprächspartner auf Augenhöhe, der wesentlich zu jener medizinisch-psychiatrischen Bildung beitrug, die Hoffmann später für seine literarische Ausleuchtung der „Nachtseite“ der menschlichen Existenz nutzte.

Dieses Doppelporträt zeigt Marcus und E. T. A. Hoffmann in einer bewusst bedeutungsvoll gewählten Umgebung: einer bewaldeten Landschaft, die nach den Quellen als Umgebung der Altenburg bei Bamberg gedeutet wird. Marcus hatte die wenige Jahre zuvor erworbene, verfallene Burg restaurieren lassen und sich intensiv für ihren Erhalt eingesetzt.
Marcus erscheint in einem eleganten zeitgenössischen Ensemble aus schwarzem Anzug mit offener Jacke, Weste, Kniebundhose und Schuhen mit rechteckigen Schnallen. Seine Haltung wirkt aufrecht und selbstbewusst; die in die Weste geschobene linke Hand erinnert an zeitgenössische Herrscher- und Repräsentationsporträts der Napoleonzeit. E. T. A. Hoffmann steht dagegen in antikisierendem Gewand neben ihm. Er übernimmt die Rolle des Vergil aus Dantes *Divina Commedia,* der Marcus, als Dante, den Weg weist. Damit inszeniert er sich als Künstler, Erzähler und Visionär, während Marcus als partnerschaftliches und geistig ebenbürtiges Gegenüber erscheint.
Die Einbettung der Figuren in die Natur greift ein zentrales Motiv der Romantik auf: die Natur als Ort der Erkenntnis und Inspiration. Der Künstler erscheint als visionärer Deuter der Welt, der Arzt als Vertreter wissenschaftlicher Vernunft. So entsteht die romantische Allegorie eines gemeinsamen intellektuellen Weges.

5.2 – 5.7 Die Künstlerfamilie Kertz

1880 wurde in Nürnberg Adolf Kertz als Sohn der 21-jährigen Louise Therese Kertz geboren. Zunächst gab sie ihm keinen Namen und verschwieg der Hebamme die Identität des Vaters. Zwei Jahre später brachte Louise, offiziell noch immer ledig, einen zweiten Sohn, Max, zur Welt. Erst in den 1930er Jahren wurde durch die nationalsozialistischen Rassengesetze die Identität des Vaters öffentlich bekannt: Es handelte sich um den inzwischen längst verstorbenen jüdischen Fürther Geschäftsmann Adolphe Angelo Neustättel, mit dem Louise zwischen 1879 und 1881 eine eheähnliche Beziehung geführt hatte und bei dessen Familie sie vermutlich das Schneiderhandwerk erlernte.
Zu einer Heirat kam es vermutlich aus konfessionellen Gründen nie. Adolphe trennte sich von Louise und heiratete später eine jüdische Frau. Vieles spricht jedoch dafür, dass er seine geheime Familie finanziell unterstützte und so den Lebensunterhalt sowie die Ausbildung seiner Söhne sicherte. Aus seiner Ehe ging ein weiterer Sohn hervor, den er ebenfalls Adolf nannte. In einer bitteren Ironie der Familiengeschichte fiel auch dieser Adolf, ebenso wie sein Halbbruder, im Ersten Weltkrieg. 1892 heiratete Louise den Kaufmann Heinrich Reich, mit dem sie eine Tochter namens Emma bekam.

Für Max Kertz hatte die jüdische Herkunft während der NS-Zeit gravierende Folgen. Er verlor seine wirtschaftliche Grundlage sowie seine Lehrbefugnis und zog sich nach Partenkirchen zurück. Aus Angst vor einer Enteignung durch die Nationalsozialisten musste er seinen Malereibetrieb 1937 an seine Söhne Heinrich, Friedrich und Rudolf übergeben. Sein Sohn Heinrich Kertz konnte nach 1933 als freischaffender Künstler nicht mehr öffentlich tätig sein, da er die Voraussetzungen für eine Aufnahme in die Reichskammer der Bildenden Künste nicht erfüllte. Erst nach 1945 war ihm für wenige Jahre eine freie künstlerische Tätigkeit möglich, bevor sein Leben früh endete.

5.2 Selbstbildnis, um 1904

Adolf Kertz (1880–1918)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Adolf Kertz wurde 1880 in Nürnberg geboren und bereits als Vierzehnjähriger als Privatschüler von Adolf Hölzel an dessen „Dachauer Schule" geholt. Später bildete er sich in Berlin und Rom weiter, bevor er 1907 gemeinsam mit Julius Graumann eine eigene Privatmalschule in Schwabing gründete. Danach lebte er dauerhaft in Dachau, bis er 1915 zum Militär eingezogen wurde. 1918 fiel er im Ersten Weltkrieg. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits ein beachtliches Werk geschaffen, insbesondere Porträts.

Adolf Kertz inszeniert sich in seinem Selbstbildnis mit einer ungewöhnlichen Untersicht und demonstrativer Nähe zum Betrachter als selbstbewusster Vertreter der modernen Künstlerbohème. Der leicht nach hinten geneigte Kopf, der Blick von oben herab und die erhobene Hand mit der Zigarette verleihen der Darstellung eine provokante Präsenz. Bewusst verzichtet Kertz auf traditionelle Malerattribute wie Palette, Pinsel oder Staffelei. Stattdessen präsentiert er sich als unabhängige, dandyhafte Künstlerpersönlichkeit. Die Komposition lebt von einem spannungsvollen Wechselspiel von Hell und Dunkel. Eine Gesichtshälfte, die Hand und der Zigarettenrauch heben sich markant vom reduzierten Hintergrund sowie von den im Schatten liegenden Partien des Gesichts ab. Die klare Ordnung der Bildfläche lässt Kertz' Ausbildung bei Adolf Hölzel in Dachau anklingen. Gleichzeitig geht das Bild darüber hinaus und entwickelt eine moderne, subjektive Form der Selbstinszenierung.
Die Zigarette fungiert als Symbol von Freiheit und großstädtischem Lebensgefühl um 1900. Der nahezu ornamental aufsteigende Rauch erinnert an Formen des Jugendstils und gewinnt eine beinahe eigenständige Präsenz, die vielfältige Deutungen zulässt. Das Selbstbildnis verbindet

Elemente der Dachauer Schule mit den kulturellen Strömungen der Jahrhundertwende und zählt zu den eindrucksvollsten Werken des kleinen Œuvres des früh verstorbenen Nürnberger Malers.

5.3 Max Kertz im Alter von 64 Jahren, 1946

Anton Schönecker (1893–1979)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Max Kertz (1882–1949) erhielt seine Ausbildung in figürlicher Zeichnung und Dekorationsmalerei sowie in Akt- und Kopfzeichnen, Naturstudium und Kunstgeschichte an der Nürnberger Kunstgewerbeschule. Gemeinsam mit seinem Bruder Adolf vollzog er den Wandel vom handwerklich geprägten Dekorationsmaler zum freien Künstler. Bekannt wurde er vor allem für seine naturalistischen Darstellungen der bayerischen Alpenlandschaft. Zu seinem Freundeskreis gehörten unter anderem die Maler Andreas Bach und Karl Roeger. Nach dem Ersten Weltkrieg erlebte Kertz in den 1920er Jahren erfolgreiche Jahre in Partenkirchen, bevor ihm die erzwungene Offenlegung seiner jüdischen Abstammung, Boykottmaßnahmen und der Entzug seiner Lehrbefugnis die wirtschaftliche Grundlage entzogen. Dies führte zu seinem endgültigen Rückzug ins bayerische Oberland und zu einer verstärkten Hinwendung zur Gebirgslandschaft. Er starb im Februar 1949 in Partenkirchen.
Mit seinem Sohn Heinrich Kertz setzte sich die künstlerische Tradition der das fränkische Kunstleben prägenden Familie fort.

Das 1946 entstandene Porträt zeigt Max Kertz in seinen letzten Lebensjahren. Die Darstellung konzentriert sich ganz auf den Kopf des Dargestellten und verzichtet weitgehend auf räumliche Zusammenhänge oder erzählerische Elemente. Der nahezu leere Hintergrund, die reduzierte Farbigkeit und die lockere, skizzenhafte Linienführung lenken die Aufmerksamkeit vollständig auf die Gesichtszüge. Besonders sorgfältig ausgearbeitet sind Stirn, Faltenpartien und Augen. Dagegen bleiben Haare und Kleidung bewusst summarisch behandelt. Dadurch wird das Bild zu einer eindringlichen Charakterstudie, die weniger auf äußere Erscheinung als auf Persönlichkeit und Lebenserfahrung zielt. Vor dem biografischen Hintergrund von Max Kertz und seiner Familie erhält das Porträt eine zusätzliche Dimension. Es entstand nur wenige Jahre vor seinem Tod und verbindet persönliche Lebenserfahrung, künstlerische Identität und historische Zeitzeugenschaft zu einem eindrucksvollen Erinnerungsbild.

5.4 Selbstbildnis, um 1924

Heinrich Kertz (1904–1950)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

5.5 Selbstbildnis, 1947

Heinrich Kertz (1904–1950)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Heinrich Kertz (1904–1950) wurde in Nürnberg geboren und studierte ab 1922 an der Kunstgewerbeschule Nürnberg, später in München. Künstlerisch prägte ihn insbesondere sein Onkel Adolf Kertz. Aufgrund der jüdischen Herkunft seines Großvaters war seine künstlerische Tätigkeit während der NS-Zeit erheblich eingeschränkt.
Im Zweiten Weltkrieg geriet Heinrich Kertz in Kriegsgefangenschaft. Als er 1946 gesundheitlich schwer gezeichnet zurückkehrte, begann unmittelbar eine intensive Schaffensphase, in der zahlreiche seiner heute bekannten Werke entstanden. Bereits 1950 starb er an einer Herzerkrankung, deren Ursachen auf die Jahre der Gefangenschaft zurückgeführt werden.

Das frühe Selbstporträt entstand während seiner Ausbildung an der Nürnberger Kunstgewerbeschule. Der knapp zwanzigjährige Künstler zeigt sich frontal und unmittelbar dem Betrachter zugewandt. Eine warme, von Ocker-, Orange- und Rottönen bestimmte Farbigkeit sowie die lebhafte, weniger auf genaue Wiedergabe als auf malerischen Ausdruck gerichtete Gestaltung verleihen dem Bild Dynamik und Frische. Kertz experimentiert sichtbar mit Farbe, Form sowie den Wirkungen von Licht und Schatten. Das Porträt spiegelt die Offenheit und Aufbruchstimmung der 1920er Jahre wider und vermittelt Zuversicht und Unbeschwertheit. Gleichzeitig verweist es auf die Einflüsse der modernen Malerei, mit denen Kertz während seiner Ausbildung in Berührung kam.
Das Selbstporträt von 1947 entstand ein Jahr nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft. Kertz zeigt sich vor der Staffelei, einem bewusst gewählten Zeichen seines Berufs und seiner Identität als Künstler. Im Vergleich zum früheren Bild wirkt die Farbigkeit zurückhaltender, das Gesicht ist präziser ausgearbeitet. Sein Blick begegnet den Betrachtenden direkt und mit großer Intensität. Ernsthaftigkeit und innere Schwere stehen nun an die Stelle der jugendlichen Unbeschwertheit des frühen Selbstbildnisses. Das Werk vermittelt die Präsenz eines Menschen, dessen Leben durch die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der 1930er und 1940er Jahre tief geprägt wurde. Zugleich lässt es sich als Akt der Selbstvergewisserung lesen: Nach Jahren antisemitischer Ausgrenzung, nach Krieg und Gefangenschaft behauptet Kertz erneut seinen Platz als Künstler.

5.6 Bildnis Peter Kertz im Alter von 12 Jahren, 1946

Heinrich Kertz (1904–1950)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

5.7 Bildnis Peter Kertz, um 1947

Heinrich Kertz (1904–1950)
Leihgabe der Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg

Prof. Dr. Peter Kertz wurde 1934 in Nürnberg geboren. Anders als sein Vater und Großvater schlug er keine künstlerische Laufbahn ein. Er studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften in Erlangen und München. Ab 1981 war er Professor und Lehrstuhlinhaber für Operndarstellung an der Hochschule für Musik in München. Darüber hinaus arbeitete er als Regisseur und veröffentlichte zahlreiche Beiträge zur Musik- und Theatergeschichte. 1999 verfügte er ein testamentarisches Vermächtnis zugunsten der Stadt Nürnberg, um die Werke seiner Vorfahren zu bewahren. Die Kunstvilla Nürnberg erhielt dadurch eine umfangreiche Sammlung von Arbeiten von Adolf, Max und Heinrich Kertz sowie weiterer Künstler wie Julius Graumann. Peter Kertz starb 2021 in München.

Der zwölfjährige Peter Kertz begegnet den Betrachtenden unmittelbar und ohne jede Ablenkung. Die frontale Haltung und der enge Bildausschnitt konzentrieren den Blick ganz auf sein Gesicht. Die leicht asymmetrischen Gesichtszüge, die wachen Augen und der fest geschlossene Mund verleihen dem Porträtierten eine starke individuelle Präsenz. Heinrich Kertz vermeidet jede Idealisierung. Peter erscheint weder als repräsentatives Kinderbildnis noch als typisierte Jugendfigur, sondern als eigenständige Persönlichkeit.
Das Bild entstand kurz nach der Rückkehr des Künstlers aus der Kriegsgefangenschaft und gehört zu den eindrucksvollsten Kinder- und Jugendporträts seines Spätwerks.
In dem vermutlich nur wenig später entstandenen Porträt zeigt sich Peter Kertz in deutlich ungezwungenerer Haltung. Er sitzt seitlich auf einem Stuhl, den Oberkörper leicht gedreht. Ein Arm liegt locker über der Stuhllehne, die Hände greifen entspannt ineinander. Besonders auffällig sind das volle, bewegte Haar und der leicht trotzige Blick. Peter erscheint als Heranwachsender mit unverwechselbarer Ausstrahlung und großer Selbstverständlichkeit.
Heinrich Kertz hält seinen Sohn in einem alltäglichen Moment fest, der zugleich exemplarisch für das Lebensgefühl eines Jugendlichen stehen kann. Die Darstellung wirkt spontan und beobachtend, ohne an Charaktertiefe zu verlieren.
Gemeinsam zeigen die beiden Gemälde zwei unterschiedliche Annäherungen an dieselbe Person: hier die konzen-

trierte Charakterstudie, dort die beiläufig wirkende Momentaufnahme. In beiden Bildern wird die besondere Beziehung zwischen Vater und Sohn spürbar. Peter erscheint nicht als „Sohn des Malers", sondern als junger Mensch, dessen Persönlichkeit mit großer Aufmerksamkeit festgehalten wurde.

5.8 Porträt Mina Barthel mit Katze, 1922–1933

Paul Barthel (1862–1933)
Historische Museen Bamberg

Mina Barthel, geborene Dresner (1871–1941), wurde in Przemyśl geboren. Ihre Eltern ermöglichten ihr eine Schauspielausbildung, anschließend spielte sie am Deutschen Theater in Berlin. Im Alter von 29 Jahren heiratete sie in London den nichtjüdischen Genre- und Landschaftsmaler Paul Barthel. Das Paar ließ sich in Bamberg nieder, wo Paul Barthel das Böttingerhaus in der Judengasse erwarb. Nach seinem Tod im Jahr 1933 verkaufte Mina das Haus an die Stadt Bamberg und erhielt im Gegenzug ein lebenslanges Wohnrecht sowie eine jährliche Rente von 4.000 Reichsmark.
Am 27. November 1941 wurde die siebzigjährige Mina Barthel nach Riga-Jungfernhof deportiert und ermordet.

Dieses einfühlsame Interieurporträt zeigt Mina Barthel in einem Moment stiller Ruhe. Sie sitzt in einem weich modellierten Sessel, dessen warme Farbigkeit und sanfte Schattierungen sie beinahe wie ein schützender Kokon umgeben. Auch das schwere, reich strukturierte Gewand verstärkt den Eindruck von Geborgenheit und Zurückgezogenheit. Die Konzentration auf Stofflichkeit, Lichtwirkung und häusliche Atmosphäre ist charakteristisch für Paul Barthels Malweise.
Besondere Aufmerksamkeit gilt der Katze, die entspannt in Minas Schoß liegt und ebenso ruhig wirkt wie ihre Besitzerin. Sie bildet das zentrale ikonografische Motiv des Bildes und steht für Vertrautheit, Häuslichkeit und emotionale Nähe. Die gelöste Haltung des Tieres und die sanft aufliegenden Hände Minas verleihen der Darstellung eine intime Selbstverständlichkeit, die weit über ein repräsentatives Porträt hinausgeht.
Paul Barthel hält hier keinen öffentlichen Auftritt, sondern einen privaten Augenblick fest. Die Nähe zwischen Maler und Modell ist spürbar und verleiht dem Bild besondere Glaubwürdigkeit. Es ist weniger ein Repräsentationsporträt als eine persönliche Erinnerung. Gerade weil es keine große Geschichte erzählt, entfaltet es eine besondere Ausdruckskraft.

LEIHGEBER UND SCHENKER

Leihgeberinnen und Leihgeber
Johanna-Stahl-Zentrum, Würzburg
Jüdisches Museum München
Kunstvilla im KunstKulturQuartier der Stadt Nürnberg
Museen der Stadt Bamberg
Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Sammlung B., Fürth
Staatsbibliothek Bamberg
Susan Johnson, USA
Carole Meyers, USA
Judith Schwartz, USA
Peter und Ann Sprinz, London, United Kingdom
Privatsammlung Jan Torell

Schenkerinnen und Schenker
Andreas Buchler
Louise Goudchaux
Raymond und Inês Huser-Sahlmann
David und Sylvia Lewin
Petrus Müller

DANK

Unser herzlicher Dank gilt allen Leihgeberinnen und Leihgebern sowie unseren Schenkerinnen und Schenkern. Mit ihren wertvollen Leihgaben und Schenkungen haben sie maßgeblich zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen und deren Realisierung überhaupt erst ermöglicht. Darüber hinaus einen großen Dank an die Heimatforscherin und Autorin Ilse Vogel für Ihre Expertise und die Vernetzung mit Nachfahren jüdischer Familien aus Franken sowie an Per Torell für die wertvollen Informationen zu Carola Boklund.

Für die großzügige Unterstützung und das Vertrauen danken wir:

förderverein jüdisches museum franken
Liliane und Frank W. Wilmers Stiftung
Walter Kurz
Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus

Trägerverein Jüdisches Museum Franken e.V.

Bezirk Mittelfranken
Stadt Fürth
nürnberger land
Stadt Schwabach Die Goldschlägerstadt.

IMPRESSUM

SEHEN UND GESEHEN WERDEN
Porträts jüdischer Persönlichkeiten aus Franken vom 18. Jh. bis ins 20. Jh.
Eine Ausstellung des Jüdischen Museum Frankens in Fürth
27.11.2026 – 28.03.2027

Gesamtleitung
Daniela F. Eisenstein

Kuratorin
Verena Erbersdobler

Texte
Verena Erbersdobler

Textredaktion
Julia Hampel, Monika Berthold-Hilpert, Marina Heller, Alisha Meinighaus

Recherche
Monika Berthold-Hilpert, Helmut Steiner, Julia Hampel

Sammlungsmanagement/ Leihverkehr
Julia Hampel (Sammlungsmanagerin), Sabine Roth

Restauratorische Betreuung
Eva Pridöhl, Tilman Kühn

Grafik
Katja Raithel, zur.gestaltung, Nürnberg

Aufbau
Anette Schubert, Handbuch, Nürnberg; Norbert Korn, Rahmen und Bild, Schwabach; Gerd Peitz, Sibel Ciftci

Bildung und Vermittlung
Alisha Meininghaus (Teamleitung), Nicole Hertle, Mario Peraltilla Holdt, Richard Ackermann, Markus Sternecker

Stabstelle Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Tatjana Scharrer

Assistenz der Direktion und Veranstaltungsplanung
Uta Hohmann

Verwaltung und Betrieb
Anna Schwarm (Teamleitung), Benjamin Zenk, Manfred Rose

Besucherservice
Ingrid Engler, Kathrin Gleichmann-Schlesinger, Astrid Laufer, Evelyn Liedtke, Christian Novak, Michael Beneken

Fotografie
Annette Kradisch Fotodesign, Nürnberg

Druck (Ausstellung)
hauselwerbung

© Jüdisches Museum Franken, 2026

Grafik
Katja Raithel, zur.gestaltung, Nürnberg

Druck
Onlineprinters, Fürth

Umschlag
Fridolin Schlegel, Verlobungsbildnis Pauline Hopf-Kohn, 1872, Leihgabe Deila W. Mangold © Kunstvilla/ Stadt Nürnberg, Foto: Annette Kradisch