

Frank Matthias Kammel

Der Bildhauer Wilhelm Nida-Rümelin

Mit Wirkung vom 1. Dezember 1923 trat Wilhelm Nida-Rümelin die ordentliche Professur für Bildhauerkunst und Keramik an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg an.¹ Er folgte darin Max Heilmaier (1869–1923) nach, dem bekannten Schöpfer des Münchner Friedensengels, der im August 1923 gestorben war. Schon im Sommer jenes Jahres hatte der damals 46-Jährige, in Pasing bei München ansässige Nida-Rümelin ein erstes inoffizielles Schreiben der Nürnberger Einrichtung erhalten, in dem er allerdings nur als Assistenzprofessor angefragt worden war, um den schwerkranken Heilmaier zu vertreten. Auf die gute Auftragslage in München verweisend, schließlich auf die nicht akzeptable Vergütung und die ungewissen Aussichten auf Amtsnachfolge lehnte er ab.² Auf eine Anstellung gewissermaßen zur Probe, ließ er wissen, könne er sich in seinem Alter nicht einlassen. Erst nach dem Tod Heilmaiers Ende August bot man ihm dann am 5. September aus Nürnberg definitiv an, dessen Nachfolger als „Lehrer für figürliche Plastik“ zu werden. In Rücksprache mit dem Bayerischen Kultusministerium gestand man ihm zu, sechs Jahre seiner freischaffenden Künstlertätigkeit auf sein Besoldungsdienstalter anzurechnen.

Auf die Ausschreibung der Stelle hatten 13 Münchner Bildhauer Interesse gezeigt, außerdem Ludwig Gies (1887–1966), damals Leiter der Goldschmiedeklasse an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin, sowie Walter Bischoff (1885–1945) aus Erlangen. In Betracht zog man neben Nida-Rümelin, der der erklärte Wunschkandidat der Schule war, die Münchner Hermann Geibel (1889–1972), Konrad Roth (1882–1958) und Eugen Mayer-Fassold (1893–1937).³ Nachdem die Entscheidung für Nida-Rümelin auch offiziell gefallen war, begründete Eduard Brill (1877–1968), der Leiter der Nürnberger Staatsschule für angewandte Kunst, seine Wahl folgendermaßen: „Er überragt an handwerklichem Wissen und Können alle anderen und ist ein reifer, hochstehender Künstler. Aus dem Handwerk emporgewachsen und sich stets handwerklich betätigend, bald in freier Plastik bald in Verbindung mit Architektur, dabei kein reiner Bildhauer, sondern auch ein Maler von grossem Können auf dem Gebiet der monumentalen Malerei, ist Nida Rümelin gerade für eine Kunstgewerbeschule der geborene Lehrer. Längere Unterhaltung mit ihm, seine Schriften und Briefe gaben mir die Ueberzeugung, dass er eine ausgesprochene Lehrbefähigung besitzt, die sich in einer bestimmten fest umrissenen künstlerischen Anschauung nach aussen kund tut.“⁴

In ganz ähnlicher Weise hob auch eine nach Nominierung und Amtseinführung am 3. Dezember 1923 an fünf bayerische Tageszeitungen versendete Pressemitteilung seine Bekanntheit, die Gründung seines Schaffens im Handwerk und seine künstlerische Vielseitigkeit hervor: „Seine Eigenart liegt in der handwerklichen Einstellung seiner Kunst in bewusstem Gegensatz zur akademischen Art des bildnerischen Schaffens. Er wird jedem Material handwerklich und künstlerisch gerecht. Darum arbeitet er ebenso sicher in Stein wie auch in Erz oder Holz, in Stuck wie als Freskomaler, als der er sich schon oft bestätigt hat.“⁵

Wer war dieser Mann, dessen „handwerkliche Einstellung in Nürnberg am rechten Platze ist“, wie es an anderer Stelle des gleichen Textes heißt, und sich hier „fruchtbringend auswirken“ werde?

Der künstlerische Werdegang

Wilhelm Nida-Rümelin wurde 1876 in Linz als unehelicher Sohn Wilhelm Rümelins, eines pensionierten evangelischen Militärs, und Franziska Nidas, einer katholischen Hauptmannswitwe, geboren.⁶ Mit 14 Jahren Vollwaise, wuchs er teilweise in einem Linzer Klosterinternat auf, verdingte sich zunächst als Nietenjunge auf einer Linzer Werft, lernte dann bei einem ortsansässigen Steinbildhauer und legte dort 1895 die Gesellenprüfung ab. Anschließend übersiedelte er in die damals im Glanz der Prinzregentenzeit erstrahlende Kunstmetropole München. Als Gehilfe im Atelier des Bildhauers Ernst Pfeifer (1862–1948) war er vor allem am plastischen Dekor des Münchner Justizpalastes, eines Monumentalbaus Friedrich von Thierschs (1852–1921), beteiligt.⁷ Nebenbei absolvierte er ein Studium an der Münchner Kunstakademie bei Wilhelm von Rümann (1850–1906), dem Schöpfer der Löwen an der dortigen Feldherrenhalle, der in Nürnberg aufgrund seines Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. vor der Egidienkirche Bekanntheit erlangte.

In dieser Hinsicht in einem breiten formalen Stilrepertoire geschult, welches von der Neorenaissance bis zur Stilkunst reichte, gründete er im Jahr 1900 ein eigenes, alsbald florierendes Atelier. Dort entstanden byzantinisch inspirierte Brunnenentwürfe,⁸ die ägyptisch anmutenden Sphingen für das Eingangsportal des Münchner Westfriedhofs und die an der Spätgotik orientierte Personifikation der weltlichen Literatur für die Fassade des

Rathausneubaus am Marienplatz.⁹ Damit war jedoch die stilistische Breite seines Könnens und Schaffens noch nicht erschöpft, denn er schuf auch Skulpturen, die den auf plastische Grundwerte rekurrierenden, antinaturalistischen Neoklassizismus Adolph von Hildebrands (1847–1921), der zwei Jahrzehnte zuvor die Münchner Bildhauerei stark geprägt hatte, fortführten. Dass er sogar vor direkter Anlehnung nicht zurückschreckte, belegt der von ihm 1904 entworfene Eingang eines großbürgerlichen Wohnhauses mit den lebensgroßen Figuren eines Jünglings und eines Greises.¹⁰ Dabei kopiert die Skulptur des jungen Mannes, bis auf die Bekleidung mit einem Lententuch, den genau zwanzig Jahre zuvor entstandenen *Jüngling* Hildebrands, der sich heute in der Berliner Nationalgalerie befindet.¹¹

Seine Vielseitigkeit und die Fähigkeit der problemlosen Aneignung unterschiedlicher Stile ermöglichten ihm die Beteiligung an der Ausführung zahlreicher fremder Projekte, so an dem von Johann Georg Poppe (1837–1915) entworfenen Gestühl für das Bremer Rathaus oder am Einheitsdenkmal auf dem Frankfurter Paulsplatz von Fritz Hessemer (1868–1929) und Hugo Kaufmann (1868–1919), und somit ein solides Auskommen.

1902 wechselte Nida-Rümelin nach Essen, da er mit der Bauplastik und der bildplastischen Ausstattung des damals errichteten Städtischen Saalbaus beauftragt worden war. Das einzige erhaltene Werk des im Bombenhagel von 1943 weitgehend zerstörten Gebäudes ist eine lebensgroße, als *Fee* bezeichnete Bronzeplastik, die einst das Zentrum eines Foyerbrunnens bildete (Abb. 31).¹² Sie gehört heute dem Folkwang-Museum und steht im Essener Stadtgarten. Die in gelöstem Kontrapost gegebene, nur mit einem Lententuch bekleidete Frau führt die Hand des angewinkelten rechten Arms elegisch an die Wange und richtet ihren Blick versunken herab. An klassischer Körperauffassung orientiert, kombiniert sie die von Ludwig Schwanthaler (1802–1848) inspirierte und die damalige Münchner Bildhauerei fortdauernd prägende freie Idealfigur mit empfindungsbetonten Tendenzen des Jugendstils.

An diesem und anderen Essener Projekten, wie der Bauornamentik der von Paul Knobbe (1867–1956) 1905/06 errichteten Villa Goldschmidt, erwies sich Nida-Rümelin wiederum als überaus beschlagener Meister des Stilpluralismus und kunstfertiger Kenner der Kunstgeschichte. So entstanden nahezu gleichzeitig Steinreliefs mit Putti in Formen der florentinischen Renaissance und volkstümliche Ornamentschnitzereien im „Bierstübel“ der Stadthalle sowie formal hochmittelalterlich gedachte, aber humoristisch aufgefasste

Kapitellplastik im Verwaltungsbau des Rheinisch-westfälischen Kohlensyndikats.¹³ Die Rezeption antiker Aktfigur stand neben klassische und früh-expressionistische Tendenzen kombinierenden Bildreliefs am Portal des Verlagshauses der Essener Volkszeitung, Stuckarbeiten im Stil des venezianischen Cinquecento für die Fassade des Saalbaus neben solchen für die Frankfurter Villa Passavant, die an der Bildnerie des deutschen Klassizismus orientiert waren.¹⁴

Wahrscheinlich verhalfen ihm die damals geschaffenen Arbeiten und die mit diesen Werken verbundene Anerkennung alsbald zu einer akademischen Stelle in Kassel. 1906 wurde Nida-Rümelin mit der Leitung der Bildhauerklasse an der dortigen Kunst- und Zeichenschule beauftragt. Neben der Lehre betätigte er sich hier als Entwerfer von kunsthandwerklichem Gerät, wie Blumenvasen und Möbeln, weitergehend aber als Schöpfer baugebundener Skulptur.¹⁵ Souverän bewegte er sich auf der Klaviatur der Stile, grandios verstand er es mit unterschiedlichsten formalen Mitteln zu operieren, ja zu jonglieren und somit auch in stilistischer Hinsicht keinen Auftraggeberwunsch unbedient zu lassen. 1905/06 stattete er das im Stil der Neorenaissance erbaute Schloss Wolfsbrunnen bei Schwebda vom Hofbrunnen bis zu den figürlich geschnitzten Treppenwangen in entsprechender Weise aus.¹⁶ Während der von der zeitgenössischen Kritik hoch gelobte Figureschmuck des 1906/07 gebauten Kasseler Theaters die Puttengruppen des Rokoko rezipiert,¹⁷ zeigten die etwa gleichzeitigen figürlich gearbeiteten Pfeiler am dortigen Bankhaus Werthauer deutliche Reminiszenzen an die Skulptur der deutschen Spätrenaissance.¹⁸ Die lebensgroßen athletischen Aktfiguren beiderlei Geschlechts, zwischen denen sich ihre Füllhörner entleerende Putten tummelten, wurden seinerzeit sowohl von der Kritik als auch von bedeutenden Architekten, wie Paul Wallot (1841–1912) und von Thiersch, als wegweisende Offenbarungen energischer Architekturbildhauerei gelobt.

Neben der Originalität seiner Erfindungen rühmten Zeitgenossen die Qualität der künstlerischen Ausführung auf der Grundlage traditioneller Arbeitsmethoden, die reiche Empfindungsgabe Nida-Rümelins, seine künstlerische Phantasie und seinen Humor. Der Münchner Kunstkritiker Alexander Heilmeier, der beste Kenner moderner Bildhauerei um 1900 in Deutschland, pries ihn als den vollkommenen Meister „der selten gewordenen männlichen Kunst der Steinbildhauerei“.¹⁹ Dass der offenbar mit allen stilistischen Wassern gewaschene Künstler die Kasseler Arbeiten nicht in seiner Anstellung

vollenden konnte, sondern — keine zwei Jahre im Amt — kündigte und sich ein privates Atelier in der Stadt mietete, basierte auf Differenzen mit der Leitung der dortigen Schule: Nida-Rümelin wollte angeblich die Ausbildungsstrukturen ändern und den Werkstättenbetrieb einführen. Allerdings dürfte der wesentliche Grund in den immensen Auftragsvolumina gelegen haben, die die Lehraufgaben in den Hintergrund drängten und hinsichtlich Vergütung, wachsendem Ruhm und Selbstbewusstsein zwangsläufig Neider hervorriefen.

Der Meister verließ Kassel nach Erledigung aller Aufträge 1908. Ein überaus solides finanzielles Polster ermöglichte es ihm, sich zwei Jahre nach Rom zu begeben, wo er nach eigenen Angaben ebenfalls eine Werkstatt führte.²⁰ Erst 1910 kehrte er nach München zurück, aktivierte sein Atelier und fasste rasch wieder Fuß im dortigen Kunstbetrieb. Zunächst bediente er, wie zu Beginn seiner Karriere, mehrere Architekten mit bauplastischer Ornamentik und erwies sich wiederum als Auftragnehmer, der die unterschiedlichsten Wünsche befriedigen konnte. Für das Vorgartentor einer von Carl Hocheder (1854–1917) im Münchner Stadtteil Neuhausen 1910/11 errichteten Villa schuf er beispielsweise eine Puttengruppe.²¹ In dem von Theodor Fischer (1862–1938) 1911 bis 1913 gebauten Münchner Polizeipräsidium stuckierte er die Decke der als Festsaal konzipierten Bibliothek.²²

Umfangreichere Arbeiten führte Nida-Rümelin in jener Zeit allerdings auswärts aus. 1912 arbeitete er die über dem Eingang der von Martin Elsaesser (1884–1957) errichteten Pfarrkirche von Stuttgart-Gaisburg thronenden Figuren des Propheten Moses, König Davids und des Apostels Paulus, drei in kubischer Stilisierung auf hochmittelalterliche Kathedralplastik rekurrierende Bildwerke aus Muschelkalkstein (Abb. 32). Den Zuschauerraum des von Fischer erbauten Stadttheaters von Heilbronn, das 1970 abgebrochen wurde, stuckierte er 1913 in zeitgenössischen Formen. Als Künstler des Art Déco präsentierte sich der Alleskönner ebenfalls mit den Tonnengewölben der Treppenaufgänge im 1913 eröffneten Kasseler Landesmuseum vom selben Architekten, deren dekorativer Stuck aus über die Fläche gestreuten Vögeln, Wasserträgern, Sonnengesichtern und Vogelkäfigen bestand, und von Zwiebelmusterbändern und Perlschnüren eingefasst war.²³ Auch für das von Fischer gleichzeitig errichtete, im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte Kunstgebäude am Stuttgarter Schlossplatz schuf er Bauplastik in modernen Formen, so die in Vierpässen geborgenen figürlichen Schnitzereien an den großen Eingangsportalen der Arkadenhalle und den stuckierten Reliefschmuck der Kuppel, die die große

Rotunde überfing.²⁴ Aufgrund der hervorragenden Auftragslage muss seine wirtschaftliche Situation damals glänzend gewesen sein, sodass er sich entschloss zu heiraten. 1914 ehelichte er Helene Finkenwirth, die Mutter seiner drei Kinder. 1915 wurde er eingezogen, verbrachte seine Militärzeit nach eigener Angabe aber weitestgehend im Lazarett.

Neben Gelegenheitsarbeiten erlangte er in den Folgejahren wiederholt außergewöhnliche Aufträge. Wohl auf Empfehlung Richard Riemerschmids (1868–1957) bestellte Max Robert Wieland (1867–1936), der Besitzer der Ulmer Wieland-Werke, 1919 eine Reihe von Skulpturen für seine Villa Lindenhof in Herrlingen bei ihm. Der berühmte Jugendstil-Architekt hatte das weitläufige Anwesen nahe Ulm 1905/06 erbaut, und nach dem Ende des Weltkriegs sollte es nun künstlerisch weiter ausgestattet werden. Nida-Rümelin schuf eine Porträtbüste Wielands, die Figuren Adams und Evas für das Schwimmbad und zwei die Einfahrt des Grundstücks flankierende Löwen, überlebensgroße, auf Granitsockeln positionierte Tiere, die aufeinander zuzuschreiten scheinen (Abb. 33).

1920 lieferte er für Ulm einen nicht erhaltenen Brunnen mit erzener Bekrönungsfigur. Im Herbst desselben Jahres arbeitete er an einem „ohne Modell direkt aus dem Stein geschlagen[en] Relief“ für das Hauptgebäude der Universität Jena, das Theodor Fischer von 1905 bis 1908 errichtet hatte. Es handelte sich um den bildplastischen Schmuck des dortigen Hauptportals.²⁵ Wenige Jahre zuvor waren erstmals Wandmalereien in größerem Umfang entstanden; etwa im Postamt von Hall in Tirol, an der 1914 von Elsaesser errichteten Stuttgarter Markthalle, im dortigen Hauptbahnhof von Paul Bonatz (1877–1956) und in der Aussegnungshalle des Füssener Friedhofs.²⁶ Allerdings blieb keines dieser Werke erhalten.

Auch sein Wandgemälde für die Deutsche Gewerbeschau von 1922 in München ist nur anhand einer Fotografie überliefert. Nida-Rümelin war als Sieger aus dem diesbezüglichen Wettbewerb hervorgegangen und hatte unter dem Titel *Laboremus* ein viel beachtetes Monumentalwerk in neusachlichem Duktus geliefert, das die von Riemerschmid, Fischer und ihm selbst gestaltete Haupthalle jener Messe dominierte (Abb. 34). In der Lünette der Hallenstirnwand entfaltete sich die von zahlreichen Figuren gefüllte Komposition einer stark farbigen Stadtarchitektur, die von einer Mauer mit Triumphbogen umschlossen war und in einem hell beleuchteten, cathedralartigen Bauwerk gipfelte. Diese „Stadt der Arbeit“, eine „Art Irdisches Jerusalem“, war die

allegorische Verherrlichung der an einem gemeinsamen Werk arbeitenden Gemeinschaft.²⁷ Wolfgang Urbanczik sah darin sicher zu Recht eine Visualisierung der von Karl Scheffler (1869–1951) in seiner 1920 publizierten Programmschrift *Sittliche Diktatur. Ein Aufruf an alle Deutschen* propagierten Sozialutopie und eine Metapher für das Selbstverständnis der Schau hinsichtlich der Errichtung eines erneuerten deutschen Gemeinwesens.²⁸

Außerdem steuerte Nida-Rümelin zur Ausstattung dieser den Materialgruppen Keramik und Glas gewidmeten Messehalle großformatige Pflanzgefäße und Pfeilerverkleidungen bei, die in der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur in Karlsruhe gefertigt wurden.²⁹ Auch für private Auftraggeber, wie Max Robert Wieland, arbeitete er mehrfach mit dem befreundeten Architekten und Jugendstilkünstler Riemerschmid zusammen.³⁰ Von 1917 bis zu seinem Wechsel nach Nürnberg wirkte Nida-Rümelin daneben für die Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau und kooperierte dabei unter anderem mit dem Maler Adalbert Niemeyer (1867–1932).³¹ Er schuf Stuckreliefs, als Möbelfüllungen dienende Schnitzereien, Entwürfe für Lampen, Uhren und Spiegelrahmen.³²

Darüber hinaus fertigte er heute kaum noch nachzuweisende Gelegenheitsarbeiten, vorrangig Porträtbüsten und Grabmale an. Ein weiteres Aufgabenfeld bildeten Kriegerdenkmäler. Seine marschierenden Landser, zwei stilisierende Reliefs, mit denen er sich 1920 am Wettbewerb für das Gefallenendenkmal im Nürnberger Luitpoldhain beteiligte, wurden zwar nicht realisiert, weisen ihn jedoch als Denker in modernen Formen aus.³³ Jene in Sömmering, Obermenzing,³⁴ Ismaning und an der St. Ursulakirche in München-Schwabing, welches, wie Rudolf Rösermüller 1928 hervorhob, „ohne zu punktieren nach Skizze aus dem Stein“ geschlagen wurde, bestehen aus monumentalen Sockeln mit Inschriften, die hochmittelalterlich inspirierte, aber in moderner Idealisierung und Tektonisierung stilisierte Löwen tragen, Sinnbilder eines stolzen Selbstbewusstseins ungebrochener Kraft (Abb. 35).³⁵

Während er diesen Typ des Mals souverän beherrschte, zeigen andere Werke die Schwäche des sich Auftraggeberwünschen bis zur Selbstverleugnung unterwerfenden Eklektizisten. Dies gilt etwa für das im Auftrag der Stadt Passau gearbeitete Gefallenendenkmal, das 1924 an der Fassade des dortigen Doms installiert wurde.³⁶ Auf einer Konsole über der Gedenktafel triumphiert ein Erzengel Michael mit stählernem Blick und erhobenem Flammenschwert über einem von ihm niedergetretenen Lindwurm (Abb. 36). Nackte Beine und riesige

Flügel, bares Haupt, unsichere Schrittstellung und bayerisches Rautenschild verbinden sich zu einer ebenso irdisch anmutenden wie synkretistischen, unterschiedlichste Anregungen miteinander kombinierenden Figur.

Fast gleichzeitig entstand 1923 auch der aus Masken und Halbfiguren mit Füllhörnern bestehende Dekor an dem von Friedrich von Thiersch gebauten Maffeibogen, einer die gleichnamige Straße in der Münchner Innenstadt überbrückenden Gebäudeverbindung.³⁷ In der damals geführten Korrespondenz mit Eduard Brill, den er übrigens bereits als Schüler Theodor Fischers kennengelernt haben dürfte, gab der Künstler an, momentan Bauornamentik, eine lebensgroße Pietà für ein Grabmal und einen durchbrochenen Eichenholzschild für eine „amerikanische Kundschaft“ in Arbeit zu haben. Einen lebensgroßen Anakreon, den griechischen Dichter und Freund von Wein, Liebe und heiterer Geselligkeit, sowie den antiken, dem Wein und der Fleischslust zugetanen Dionysos auf dem Esel für Garten und Terrasse der von Riemerschmid 1912 erbauten Ulmer Stadtvilla von Max Robert Wieland, heute Sitz der Neuen Pressegesellschaft, hatte er soeben aus dem damals aufgrund seiner Kombination von materieller Härte und lebendiger Oberfläche beliebten Muschelkalk fertig gestellt (Abb. 37). Auch in jener Zeit wechselte er offenbar mühelos zwischen Reminiszenzen an die archaische und klassische Bilderei des Altertums, zeitgenössischen, der Neuen Sachlichkeit verpflichteten und neubarocken Positionen.

Die Nürnberger Zeit

In Nürnberg wurde Nida-Rümelin nun eine der beiden Bildhauerklassen übertragen. Im Gegensatz zu jener, die auf die ornamentale und Architekturplastik ausgerichtet war und von Philipp Widmer (1870–1951) geleitet wurde, hatte die ihm zugeordnete „das Hauptgewicht auf das Gebiet der figürlichen Plastik in freier und angewandter Kunst“ zu legen und in mannigfaltigen Techniken und Materialien, wie Stein, Holz, Wachs, Ton und Stuckmarmor sowie im Bronzeguss, auszubilden.³⁸

Obwohl also keine Einschränkungen gemacht wurden, setzte er seinen vielseitigen und zeitweise geradezu experimentell anmutenden Kurs stilistischer Verfügbarkeit nicht in der bisherigen Breite fort. Ob dies an mangelnden Möglichkeiten, fehlenden Auftraggeberwünschen mit entsprechend festfügten Vorstellungen lag oder ob Nida-Rümelin bemüht war, ein eindeutiges

Bild seiner künstlerischen Ausrichtung zu vermitteln und so der Kennzeichnung Brills in der zitierten Pressemitteilung von „einer bestimmten fest umrissenen künstlerischen Anschauung“ gerecht zu werden, ist aufgrund der heutigen Kenntnisse nicht zu entscheiden. Möglicherweise basierte diese Entwicklung auf beiden Aspekten. Grundsätzlich sind seine Arbeiten der 1920er Jahre einer gemäßigten Moderne verpflichtet, deren Credo Vereinfachung und Monumentalisierung der menschlichen Gestalt war. Der derbe Kopf einer fränkischen Bäuerin zum Beispiel, der damals entstand, scheint die blockhaft gerundete, lapidar geschlossene Form zu favorisieren.³⁹ Von neusachlicher Stilisierung gekennzeichnet ist dagegen das wohl 1928 in Ton geformte Porträt von Mella Heinse-Luppe.⁴⁰ Das große Pathos lag dem Künstler, der ab 1924 Mitglied der Nürnberger Sezession war, jedenfalls in jeder formalen Richtung fern.

Die im Zusammenhang mit einem in den 1930er Jahren gegen ihn angestregten Disziplinarverfahren stehende, von Akademieangestellten geäußerte Einschätzung, er gehöre dem Flügel der „neuen Kunstrichtung“ an, bestätigte dies auf eigene Weise. Der Nürnberger Schriftsteller und Maler Rudolf Rösermüller hatte ihm wenige Jahre zuvor eine „eigene zeitgenössische Note“ quitiert.⁴¹ Vollkommen einheitlich ist sein Werk jener Zeit dennoch keineswegs. Vielfach lassen sich Anklänge an das Formenvokabular bekannter Zeitgenossen erkennen, etwa Ernst Barlachs (1870–1938) oder Wilhelm Groß' (1883–1974). Arbeiten, wie die Halbfigur mit Delphinen eines Nürnberger Hausbrunnens, sind von der expressiven Mischung aus griechisch-archaischen Gesichtszügen und moderner, den Figuren Wilhelm Lehmbrucks (1881–1919) entlehnter Körperrhythmik geprägt.⁴²

Eine vergleichbare Vielfalt moderner Stile akzeptierte Nida-Rümelin im Übrigen auch bei seinen Schülern. In diesem Kreis war das gesamte Spektrum von spätexpressionistischer, an Barlach orientierter Plastik, über dekorative Reflexe des Art déco bis zu neusachlicher Stilisierung vertreten.⁴³ Als Lehrer zeigte er sich aufgeschlossen für das formale Repertoire der späten Moderne mit ihrem ans Figürliche gebundenen Menschenbild, ihrem Ideal der Innerlichkeit und ihrer Absage an Heroisierung und Pathos. Seine Bauskulptur, etwa für die Siedlung am Nürnberger Nordostbahnhof von 1929, ist von der Tendenz zur tektonisch gebildeten Figur bestimmt, die jeglichen naturalistischen Zug abgelegt hat, von kubischen Formen und einem geschlossenen Kontur charakterisiert ist sowie eine heitere Ausstrahlung besitzt (Abb. 38).⁴⁴

Sie bezeugt vorsichtige Anleihen an der modernen französischen Plastik Aristide Maillols (1861–1944) und dessen Schülern, etwa Joseph Bernards (1866–1928).⁴⁵ Vermutlich hatte der Bildhauer solche Arbeiten auf seiner kurz nach der Jahrhundertwende absolvierten Paris-Reise kennengelernt. Auf jeden Fall standen seine öffentlichen Arbeiten eindeutig im formalen „Mainstream“ der architekturgebundenen Auftragskunst der Weimarer Republik, die die Würde des Menschlichen gegen wachsende Mechanisierung und eine technisch vermittelte Umwelt, wie es Harald Olbrich treffend beschrieb, in der Form der absolut verfassten Figürlichkeit zu wahren suchte.⁴⁶

Auch mit kleineren öffentlichen Auftragsarbeiten, wie Entwürfen für Münzen, deren Bildwelt expressiv stilisierte Züge tragen, präsentierte sich Nida-Rümelin als gemäßigter Moderner. Beispielhaft seien seine Dürer-Gedenkmedaille und die beiden für die Deutsche Reichsbank anlässlich des Dürer-Jahres und des Naumburger Stadtjubiläums entworfenen Münzen von 1928 genannt (Abb. 39).⁴⁷

Während er das monumentale Format in der Bildnerei selten anstrebte, nutzte er es umso häufiger als Schöpfer architekturgebundener Malerei und gab sich auch auf diesem Gebiet modern. 1929/30 beispielsweise trug er der Nordseite des Lindauer Rathauses einen Bildfries mit dem Totentanz auf. Die Fassaden des 1422 errichteten Gebäudes waren kurz vor der Jahrhundertwende bereits mit historisierenden Malereien geschmückt worden und erhielten nun eine Modifikation in zeitgenössischen Formen, die man allerdings 1972 wiederum übertünchte.

Nida-Rümelins Nürnberger Hauptwerk dieser Gattung ist die Fassade der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Norishalle, die anlässlich der von ihm ausgestatteten Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ 1928 ein aus vier vertikalen Wandstreifen bestehendes Gemälde erhielt (Abb. 40). Es thematisierte das zeitgenössische Kunstschaffen und allegorisierte Malerei, Bildhauerei, Gebrauchskunst und Architektur in vier dynamisch komponierten Szenen. Die Kritik der in einem spätexpressionistischen Vokabular aus fest gebautem Bildgerüst und akkuraten Konturen verfassten Malerei war gespalten. Naturgemäß schmähte der *Stürmer* angebliche Hässlichkeit und Ausdruckslosigkeit dieser Art von Kunst.⁴⁸

Trotz aller Zurückhaltung, die der Moderne seinerzeit gelegentlich entgegengebracht wurde, war Nida-Rümelins Stil weitgehend akzeptiert, und er besaß Anhänger und Förderer. Oft stellten eher die mit seinem hintergründigen,

schon von Alexander Heilmeyer bezeugten Humor versetzten Sujets den Anlass für Unmutsbekundungen dar. Ein aussagekräftiges Beispiel wurde jüngst von Siegfried Schödel beleuchtet, das Fresko im Ärztekasino der 1930 eröffneten Städtischen Frauenklinik von Nürnberg.⁴⁹ Das Thema des Bildes, der dem Märchen vom Rotkäppchen entlehnte „Kaiserschnitt am Wolf“, war vermutlich von Chefarzt Hans Gänßbauer (1888–1973) gemeinsam mit Nida-Rümelin entwickelt worden. Allerdings missfiel das wahrscheinlich als Grisaille mit wenigen stark farbigen Akzenten ausgeführte Gemälde den speisenden Medizinnern, und auf zahlreiche, teilweise vehemente Eingaben der Ärzteschaft sowie Verunstaltungen des Kunstwerks hin wurde die von derbem Spaß gekennzeichnete blutige Sequenz, von der bedauerlicherweise keinerlei visuelle Dokumentation bekannt ist, mit Zustimmung ihres Schöpfers 1936 überstrichen.

Auch das Werk für die Norishalle brachte dem Künstler Probleme ikonografischer Art. Nach der „Machtergreifung“ 1933 wurde ihm vehement zur Last gelegt, dass er neben einigen Nürnberger Künstlern auch Oberbürgermeister Hermann Luppe (1874–1945), einen erklärten Gegner Julius Streichers (1885–1946) erkennbar ins Bild gesetzt hatte, worauf er – seit Frühjahr 1933 NSDAP-Mitglied – das Porträt eigenhändig übermalte.⁵⁰ Wenn dann acht Jahre nach Entstehung und drei Jahre nach Modifikation dieses Wandgemäldes ein Relief, das für das sogenannte Frankenhaus, die von Franz Ruff (1906–1937) errichtete NSDAP-Gauleitung, Nida-Rümelin als Vertreter eines neuen, der nationalsozialistischen Ästhetik klar und eindeutig entsprechenden Formenkanons zeigt, wird eine in der Zwischenzeit erfolgte Richtungsentscheidung des Künstlers, eine bewusst vorgenommene Zäsur in seinem Schaffen, mehr als deutlich.

Über zwei Stockwerke der steinsichtigen Rückfront des heute als Verlagshaus der Nürnberger Presse genutzten Gebäudes zieht sich die Darstellung eines heroischen Kampfes zwischen einem unbändigen Athleten und einem dreiköpfigen Widerwesen, das ornamental stilisiert in die Höhe fährt (Abb. 41). Die Deutung der Szene sowohl als klassische herkulische Schlacht mit dem dreiköpfigen Höllenhund Zerberus als auch als Sieg des antiken Helden über die neunköpfige Schlange Hydra verbietet die ikonografische Inkorrektheit. Unzulässig und unverständlich ist außerdem die von Helmut Weihsmann und Matthias Donath vorgenommene Interpretation, welcher zufolge die Deutsche Eiche, die als ein bildkompositorisches Pendant zum

Drachen fungiert und hinter deren stark verwurzeltstem Stamm zwei dem deutschen Märchenwald entsprungene Gnome hervorlugen, die Weltenesche Yggdrasil darstelle.⁵¹

Das streng stilisierte Bildwerk folgt ganz der Ästhetik der offiziellen, vom NS-Staat getragenen plastischen Kunst. Im formalen Duktus mit deutlich voneinander abgesetzten Körperteilen, rhetorischer Armgestik und in der Fläche erstarrter Dynamik entspricht es dem militanten Männerbild nationalsozialistischer Bildhauer wie Willy Meller (1887–1974) und reflektiert in vordergründiger, in der Fläche vorgetäuschter Anspannung und Dynamik sowie synthetisch wirkender, monumentalisierter Körperbildung Kompositionen Arno Brekers (1900–1991). Das mit hohlem Pathos, mythologischen Reminiszenzen und humoristischen Aperçus aufgeladene, verschiedene Sujets eklektizistisch mischende Bild bezieht sich sicher nicht, wie Donath meint, auf Adolf Hitler, sondern ist vielmehr als Metapher des Kampfes der braunen Bewegung gegen den als „Systemzeit“ verschimpften Parlamentarismus der Weimarer Republik, den Bolschewismus und das Judentum, zu verstehen – was auch von zeitgenössischen Stimmen belegt ist.⁵²

Über diesen allgemeinen Anspruch hinaus, dürfte die Bildbotschaft jedoch auch eine ganz persönliche Hommage an Streicher selbst gewesen sein, an dessen 50. Geburtstag 1935 der Grundstein des Gebäudes gelegt worden war. Denn Nida-Rümelin hatte dem Gauleiter Frankens viel zu verdanken, auf jeden Fall den Fortgang seiner Karriere, ja seine berufliche Existenz ab Mitte des 1930er Jahre schlechthin.

Das Disziplinarverfahren

In einer von Studenten der Nürnberger Staatsschule im Sommer 1933 eingereichten Beschwerdeschrift an den „Kampfbund für deutsche Kultur“ in Mittelfranken betreffend „Schwierigkeiten im Schulbetrieb“ gehörte Nida-Rümelin zu den Lehrkräften, denen die stärksten Vorwürfe galten. Grundsätzlich geht es in diesem an das Bayerische Kultusministerium und die Gauleitung der NSDAP weitergereichten Schriftstück um das zerrüttete Klima an der Einrichtung, weitreichende Unregelmäßigkeiten in der Unterrichtsdurchführung, den unkorrekten Umgang mit Mitteln, vermeintliche Bevorzugung einzelner Klassen und Schüler, die Handhabung von Privataufträgen und das moralische wie politische Verhalten des Personals.

Nida-Rümelin wurde in allen Punkten teilweise pikant belastet und schwer beschuldigt, etwa hinsichtlich sexueller Übergriffe auf Studentinnen und unrühmlicher, in den Akademieräumen ausgelebter Affären sowie auch hinsichtlich seiner überheblichen, unkollegialen, impulsiven und polarisierenden, die Atmosphäre am Institut stark beeinträchtigenden Art und Handlungsweise. Bezüglich gespannter Beziehungen zu einigen der Professorenkollegen und Werkmeister wurde ihm unter anderem der geistige Diebstahl eines neuen Glasurverfahrens vorgeworfen. Darüber hinaus kamen Wankelmüt und Inkonsequenz zur Sprache, habe er sich doch beispielsweise, immerhin seit Juni 1934 auch NS-Vertrauensmann, dem ideologisch hoch bewerteten Ritual der Flaggenhissung entzogen. Er galt nicht nur als der „schlimmste Querulant, der es fertig gebracht habe, mit jedermann in Streit zu geraten“, sondern auch als „rot eingestellt“ und als „Kultur-Bolschewist“.⁵³ Die sich somit andeutenden Vorwürfe auf politisch-ideologischem Gebiet waren in jener Zeit zweifellos die schwerwiegendsten.

Das alsbald angestrengte, bis 1935 andauernde Disziplinarverfahren sowie ein Dienststrafverfahren an der Disziplinarkammer für nichtrichterliche Beamte am Nürnberger Oberlandesgericht zogen in mehreren Anhörungen und Verhandlungen intime Geschichten ans Licht einer Halböffentlichkeit. Der Beschuldigte habe etwa Mädchen auf der Wöhrder Wiese hinter der Schule Apfelsinen zugeworfen, die mit Einladungszetteln gespickt waren, sie dann mit kleinen Geldbeträgen ausgestattet, um sich „vorher“ erst einmal zu baden. Von unsittlichen, in enger Umschlingung geführten Tänzen zur Musik der *Dreigroschenoper* wurde berichtet und den Versuchen, Schülerinnen zu entkleiden.

Außerdem kamen deftige, vor Schülern und Personal getätigte Verunglimpfungen Hitlers und der Partei, etwa als „größten Affen am deutschen politischen Himmel“, als „Troddel“ bzw. „Gesindel“, zu Gehör.⁵⁴ Ein Student namens Niklas aus Lauf gab zu Protokoll: „Nida-Rümelin sei mit einem Bild von Hitler in die Klasse gekommen und hätte die Schüler gefragt, was sie vom Standpunkt der Rassenkunde zu diesem Kopf sagten, und als die Schüler, die lauter SA-Männer waren, nichts darauf erwiderten, seine Kritik wie folgt losgelassen, sie sollten sich von diesem Menschen den Kopf anschauen, der sei vollständig unsymmetrisch, und wenn man sein Maul anschaute, dann denke man nur an Sprücheklopfer und Maßkrugsäufer.“⁵⁵

Ein mit dem Kommentar „Na, suchst du auch'n Pöstchen“ versehener, öffentlich ausgehängter Denkmalsentwurf seines Kollegen Professor



Abb. 31 Wilhelm Nida-Rümelin, *Fee*, 1905, Essen, Stadtpark

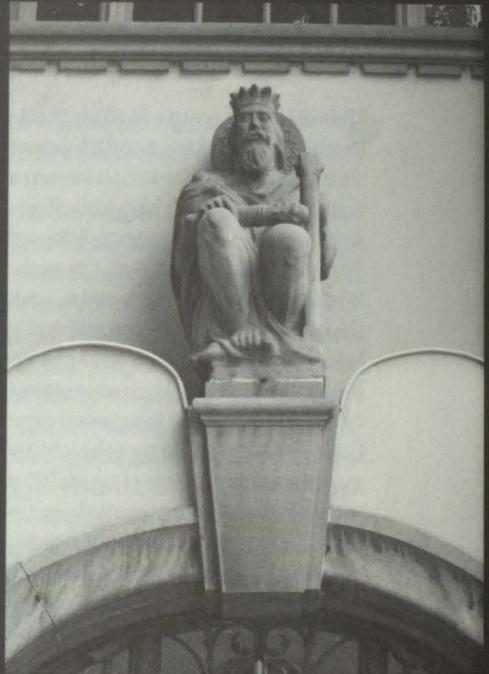


Abb. 32 Wilhelm Nida-Rümelin, *König David*, 1913, Stuttgart Gaisburg, Pfarrkirche



Abb. 33 Wilhelm Nida-Rümelin, *Löwenpaar* an der Einfahrt der Villa Lindenhof, 1919, Herrlingen, Gemeinde Blaustein

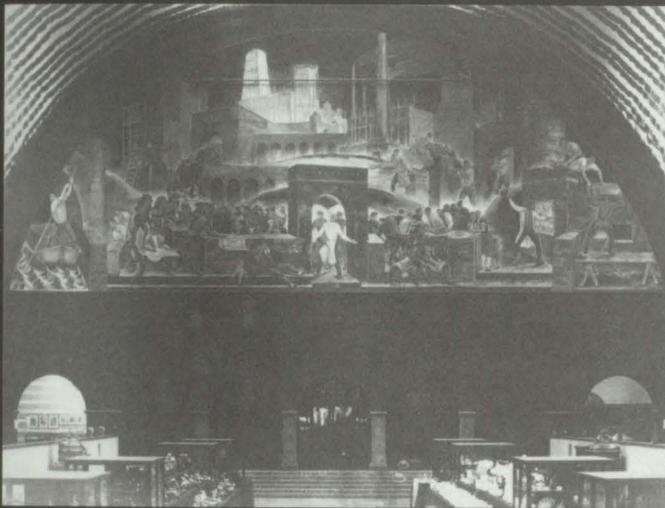


Abb. 34 Wilhelm Nida-Rümelin, *Laboremus*, 1922, Wandgemälde in der Haupthalle der Deutschen Gewerbeausstellung in München (zerstört)



Abb. 35 Wilhelm Nida-Rümelin, Kriegerdenkmal, 1923/24, Ismaning, Schloßstraße



Abb. 36 Wilhelm Nida-Rümelin, Denkmal für die Gefallenen der Stadt Passau, 1923/24, Passau, Dom St. Stephan

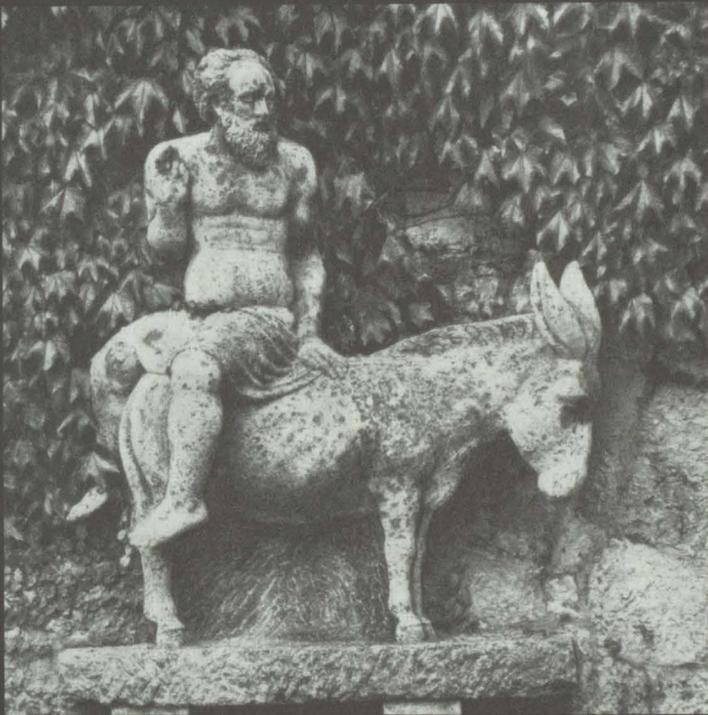


Abb. 37 Wilhelm Nida-Rümelin, *Dionysos auf dem Esel*, 1922/23,
Ulm, Villa Wieland

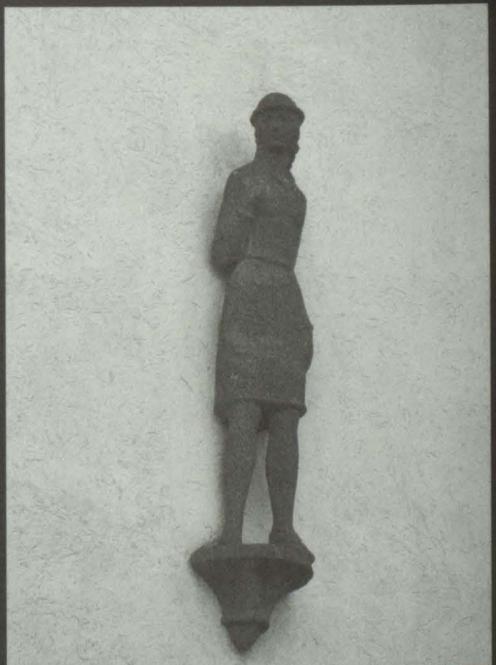


Abb. 38 Wilhelm Nida-Rümelin, *Grüßende Frau*, 1928/29, Nürnberg,
Siedlung Nordostbahnhof



Abb. 39 Wilhelm Nida-Rümelin, Dürer-Gedenk-Münze, 1928, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 40 Wilhelm Nida-Rümelin, *Allegorien der Künste*, Wandgemälde an der Nürnberger Norishalle, 1928 (zerstört)



Abb. 43 Wilhelm Nida-Rümelin, *Weibliche Gestalt*, um 1938/40, Linz,
Nordico – Museum der Stadt Linz

Schmid-Ehmen kam zur Sprache und wurde hinsichtlich einer Verunglimpfung der NSDAP diskutiert. Mehrfach übereinstimmend wurde in Anhörungen vom Entstehungsprozess des Füssener Kriegerdenkmals berichtet, Nida-Rümelin habe dem Entwurf verhöhnende Inschriften wie „Gestorben im Krampf“ und Gefallenennamen wie „Afterduft“ aufgetragen. Seine Bezeichnung des Weltkriegs, dem er sich angeblich bewusst verweigert habe, als „Blödsinn“, standen seine in geselliger Runde gern vorgetragenen, offenbar weitgehend frei erfundenen Schützengrabenerlebnisse gegenüber. Kolportiert wurden zudem seine überheblichen Selbstbezeichnungen als „Linker“ und die Prahlerei, „dass in seinen Adern auch jüdisches Blut fließe“.

Zum Verhängnis war dem Parteigenossen Nida-Rümelin geworden, dass er glaubte, wie einst jeden Auftraggeber mit dem von ihm gewünschten Stil, so jeden Zeitgenossen mit der jeweils gefälligen oder vermeintlich genehmen politischen Meinung zu bedienen und seine schillernden und je nach Adressaten und Situationen wechselnden Ansichten ohne Konsequenzen verlautbaren zu können. Der Opportunist hatte seine changierende Anpassungsstrategie offensichtlich nicht effektiv genug geführt.

Bis auf eine sexuelle Affäre, für die er sich mangels anderweitiger Gelegenheit der Diensträume bedient hätte, bestritt Nida-Rümelin in dem langwierigen Verfahren sämtliche der ihm angelasteten Vorwürfe. Darüber hinaus versuchte er sich als Opfer weiblicher Zudringlichkeit sowie amoralischer Verführungsversuche darzustellen und einzelne politisch konnotierte Beschuldigungen auf Kollegen oder Schüler abzuwälzen. In zunehmendem Maße erhielt seine Reaktion auf diese zweifellos aus einem Gemisch aus Tatsachen und Denunziationen bestehenden Anwürfe im Prozessverlauf den Charakter kleinlicher, lächerlicher, ängstlicher und verlogener Ausflüchte sowie Kollegen und andere Künstler gefährdender Bezeichnungen. So artikuliert er etwa seine Hochachtung vor den Taten Hitlers oder bat um Verzeihung für die von ihm ausgesprochene Rüge eines SA-Studenten, auf die er verzichtet hätte, wenn er sein Engagement in der „Bewegung“ gekannt hätte. Auch mit der Angabe, eine Jüdin seiner Klasse verwiesen zu haben, glaubte er offenbar sich Wohlwollen erwerben zu können. Außerdem suchte er wiederholt, politische Abstinenz und Unerfahrenheit als Entschuldigung für allerhand Missverständnisse und Ungunst ins Feld zu führen. Bei der eidlichen Verhandlung am 21. Oktober 1933 ließ er beispielsweise verlauten, er habe bisher in seinem Leben noch nicht einmal eine Zeitung

gelesen: „Erst neuerdings halte ich wieder, seit 15 Jahren zum ersten Male eine Zeitung, die fränkische Tageszeitung.“ Auch auf einer Verhandlung am 29. September 1933 hatte er bereits manchen Vorwurf mit seiner angeblichen politischen Unkenntnis abzustreiten versucht. Schließlich hätte ihm sein Vater auf dem Sterbebett das Versprechen abgenommen, „ehrlich [zu] sein und absolut wahr [zu] sein, aber keine Politik [zu] treiben“. Und er fuhr fort: „Wenn ich heute in der Partei bin, so nur aus ehrlicher Hochachtung vor den Taten Hitlers, weil er den Traum meines Vaters verwirklicht hat. Es ist das Komisch-Tragische, dass ausgerechnet ich, der ich bisher nie etwas mit Politik zu tun haben wollte, nun als politischer Mensch bezeichnet werde.“

Den bemerkenswert positiven Ausgang des Disziplinarverfahrens hatte Nida-Rümelin zweifellos keinem anderen als Julius Streicher selbst zu verdanken. Da er den nationalsozialistischen Funktionär in Büstenform porträtiert hatte, kommunizierten beide ab 1928 in freundlicher Verbindung. So hatte ihm Streicher im selben Jahr Modell „zu den Mänteln der Kriegerfiguren“ des Füssener, als *Die guten Kameraden* betitelten Gefallendenkmals gestanden und war nach Fertigstellung des Monuments ins Allgäu zur Besichtigung gereist.⁵⁶ Unmittelbar nach der „Machtübernahme“ Hitlers schenkte der Künstler der Stadt Nürnberg übrigens als Zeichen der „neuen Zeit“ eine Porphyrbüste des „Frankenführers“, die vor dem Sitzungssaal des Rathauses zur Aufstellung kam.⁵⁷

Streichers Stellungnahme am 22. September 1933 entlastete Nida-Rümelin in allen politischen und damit besonders relevanten Punkten der Anklage: „Ich habe Professor Rümelin als Mensch und als Künstler kennen gelernt. Er ist eine komplizierte Natur. Seine pessimistische Veranlagung ist als Grundzug bei ihm leicht erkennbar. Die impulsive Art, die ihn beherrscht, veranlasst ihn häufig zu unüberlegten Äußerungen. Er ist darin nicht immer ernst zu nehmen. Die über den Führer der nationalsozialistischen Bewegung gemachte Äußerung darf nicht so gewertet werden, wie man es einem Mann gegenüber tut, der sich in jeder Art zu beherrschen weiß. Rümelin ist ein Künstler, ein Meister, der das Mittelmaß weit überschreitet. Diese Tatsache muss in Betracht gezogen werden bei der Entscheidung über ihn. Die Frage, ob Professor Rümelin jüdisches Blut hat, ist gegeben. Er soll sich selbst schon einmal in solchem Sinne geäußert haben. Ich bin dafür, dass man ihm eine Ermahnung erteilt und es dabei belässt.“⁵⁸

Der Meister, gab Streicher an, träfe nicht selten Äußerungen im Affekt, derer er sich später nicht mehr entsinne. Schließlich sei er von Nida-Rümelin porträtiert worden, was einem Bekenntnis gleichgekommen wäre und worauf dieser Zurücksetzungen seitens des Bürgermeisters Luppe und einiger Schüler erdulden musste. Bei einer Anhörung am 17. Januar 1934 im Nürnberger Adolf-Hitler-Haus äußerte sich der Gauleiter gleichartig.

Im Dezember 1933 vom NS-Studentenbund vorgebrachte Beschwerden über den sich abzeichnenden Ausgang des Verfahrens führten zu einer Protestnote des Generalstaatsanwalts beim Oberlandesgericht und zum Austausch des dem Dienststrafverfahren vorsitzenden Oberregierungsrates. Doch auch bei der Hauptverhandlung am 17. Mai 1935 wurden nahezu sämtliche Anschuldigungen entkräftet oder niedergeschlagen. Zwar setzte man den Beschuldigten nun unter unnachgiebigen Druck, den „Arier-Nachweis“ zu erbringen, hinsichtlich der brisanten Punkte gelang es ihm jedoch, sich erfolgreich als unwissender, unerfahrener Zeitgenosse zu gerieren: „Zu meiner politischen Einstellung bemerke ich, dass ich mein Leben lang mich niemals politisch betätigt habe. Im Jahre 1919 hat mir zwar der geistige Rat der Räteregierung München einmal eine Ernennung zum Mitglied geschickt, auf die ich überhaupt nicht geantwortet habe. Ich bin auch niemals dort gewesen. Dass ich über den Herrn Reichskanzler Hitler Äusserungen, wie sie mir in den Mund gelegt worden sind, gebraucht hätte, ist glatt erfunden. Derartige Äußerungen hätte ich niemals gebraucht, weder über einen Vertreter der linken noch rechten Politik. Ebenso wenig habe ich irgendeine abfällige Äußerung über die NSDAP getan. Ich hatte den festen Vorsatz, mich niemals parteipolitisch zu betätigen, weil ich nichts davon verstand, sondern allein auf die Kunst konzentriert war, hatte die Schüler deshalb auch gerügt, weil sie mit verschlafenen Augen in die Schule kamen, und ihnen geraten, ihre Kraft lieber ihrer Arbeit zu widmen. Wenn ich mich schließlich doch zur NSDAP gemeldet habe, so geschah dies aus ehrlicher Bewunderung der Tat Hitlers. Ich gebe zu, dass ich unter das Bild des Professors Schmid-Ehmen die Bemerkung ‚NSDAP. Na suchst Du auch’n Pöstchen‘ geschrieben habe. Das geschah aber ohne jede Beziehung zu dem Bild. Ich habe die Bemerkung aus irgend einer links gerichteten Zeitung, die zufällig neben mir lag, ohne Bewusstsein und ohne böse Absicht abgeschrieben. Dieselbe Bemerkung habe ich übrigens auch in dem Brief an den Sturmführer Gutmann gemacht der mich in der Presse angegriffen hatte, weil ich nicht aus ehrlicher Überzeugung

der Partei beigetreten sei, um damit zu dokumentieren, dass ich nicht etwa aus materiellen Gründen zur Partei gegangen sei. Den Zeitungsausschnitt mit Professor Schmid-Ehmen habe ich nur als Lehrbeispiel ausgehängt, weil der Adler sehr gut, der Kranz allerdings schlecht ausgeführt ist.“⁵⁹

Am Ende reduzierte sich die Beschuldigung auf seine den Weltkrieg betreffende, verunglimpfende Rede. Nach Auffassung des Gerichts handelte es sich dabei „nicht nur [um] eine geschmacklose und schwer zu missbilligende unüberlegte Äußerung, sondern auch um eine solche, die den Tatbestand eines Dienstvergehens nach Art. 105 BG erfüllt. Jeden vaterländisch empfindenden Deutschen muss eine derartige Herabwürdigung des Existenzkampfes seines Volkes aufs tiefste empören, zumal wenn die Beschimpfungen von einem Manne in angesehener amtlicher Stellung und von dem Bildungsgrade des Beschuldigten ausgeht. Ein Beamter, der sich so weit gehen lässt, schädigt damit das Ansehen seines Amtes, er verletzt gröblich die ihm als Beamten obliegenden Pflichten und macht sich dadurch eines Dienstvergehens nach Art. 105 BG schuldig.“⁶⁰

Das Verfahren endete mit einer strengen Rüge. Ohne das deutliche Votum Streichers hätte Nida-Rümelins weitere Laufbahn, ja sein Leben sicherlich anders ausgesehen. Es liegt mehr als nahe, die stilistische Kurskorrektur in seinem Schaffen, die sich in eklatanter Weise im Drachenkampfreliet am Gauhaus äußerte, vor diesem Hintergrund zu lesen, denn diese Bauskulptur stellte eine der eindrucksvollsten und offensten künstlerischen Demonstrationen seiner Verbindung zur herrschenden Macht dar. Der in Nürnberg in den 1930er Jahren als Schöpfer von Hitler-Büsten äußerst beliebte Bildhauer war damit, zumindest hinsichtlich des heute zu eruierenden Œuvres, vollkommen auf eine germanisierte Antike, den neoklassizistisch geprägten Stil der nationalsozialistischen Ästhetik eingeschwenkt.

Seine vier Supraporten im deutschen Pavillon der Internationalen Handwerksausstellung auf dem Berliner Messegelände von 1938 beispielsweise, aus Gruppen nackter Körper gebildete Allegorien der Musik, der Jagd, der Arbeit und des Tanzes, galten dementsprechend als „frei von allem lebensfremden Stilisieren“⁶¹ (Abb. 42). Augenscheinlich hatten seine Arbeiten alle formalen Züge, die man mit der Kunst der „Systemzeit“ in Verbindung bringen konnte, abgelegt. Wie seine ein Jahr später geschaffenen, ebenfalls monumentale Flügeltüren bekrönenden Reliefs im Foyer des

Verwaltungsgebäudes der „Deutschen Arbeitsfront“ in der Potsdamer Straße in Berlin, verherrlichten sie das ästhetische Ideal des gesunden arischen Menschen. Seine heroisierten Athleten, etwa die dortigen Personifikationen der „Waffenschmiede“, entsprechen den künstlerischen Idealen des nationalsozialistischen Regimes vom männlichen Körper vollkommen.

Auch Nida-Rümelins Frauenfiguren stellten in dieser Hinsicht „formgewordene Weltanschauung“ dar. Sie orientierten sich am Schönheitskanon der sportlich gestählten Akte Arno Brekers, selbstverständlich ohne deren Qualität zu erreichen. Seine 1940 in der Nürnberger Norishalle ausgestellte *Schreitende mit Tuch*, eine fast lebensgroße Steinskulptur, und seine wohl ebenfalls in jener Zeit entstandene *Weibliche Gestalt*, der etwa 60 cm hohe Zinkguss einer stehenden Frau mit Lorbeerzweig, im Museum der Stadt Linz sind wengleich künstlerisch schwache, so doch deutliche Reminiszenzen an die Werke des großen Vorbilds (Abb. 43). Ob beide Bildhauer in Kontakt miteinander standen, ist ungeklärt. Auf jeden Fall hatte Breker, der Juror der Abteilung Plastik der „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ war, 1937 eine Arbeit Nida-Rümelins zur Präsentation ausgewählt, seinen Stil damit sanktioniert, der vom herrschenden Regime geforderten Ästhetik adäquat erklärt und ihrem Schöpfer somit gewissermaßen Absolution erteilt. Auf der ersten dieser Münchner Leistungsschauen der bildenden Kunst des Nationalsozialismus konnte man nämlich dessen, bereits 1920 geschaffene, Ulmer Brunnenfigur sehen, die – wie der Nürnberger Bildhauer damals stolz bekundete – „von unserem Führer für gut befunden wurde“.⁶²

Dem einstigen Stilpluralisten, der seinen formalen Kanon in den 1920er Jahren sicher absichtsvoll auf eine gemäßigte Moderne fokussiert hatte, fiel ein erneuter formaler Wechsel und die Reduzierung auf eine stilistische Eindeutigkeit sichtlich nicht schwer. Einmal am Abgrund des Existenzverlustes gestanden, sollte nun offenbar an seiner der nationalsozialistischen Ideologie konformen Gesinnung zumindest aus künstlerischer Hinsicht keinerlei Zweifel mehr aufkommen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass kleinere öffentliche Arbeiten, wie das 1936 auf dem Nürnberger Volkamerplatz aufgestellte Denkmal für den Industriellen Anton von Rieppel (1852–1926), den Begründer der Nürnberger Gartenstadt, ein einfacher, kubischer Muschelkalksteinblock mit einem bronzenen Porträtmedaillon, stilistisch kaum ideologisch konnotiert und damit in jeder Hinsicht unverfänglich erscheinen.⁶³

Das Ende

Kurz vor Vollendung des 65. Lebensjahres reichte Nida-Rümelin sein Pensionierungsgesuch ein. Der damalige stellvertretende Direktor Karl Wollermann (1904–1993) unterstützte die Entscheidung gegenüber dem Bayerischen Kulturministerium bezüglich einer von ihm favorisierten Verjüngung des Lehrkörpers, da der Bildhauer „trotz seines tatsächlich grossen Könnens ein Hemmnis für die Akademie bedeutet“.⁶⁴ Dem Emeritierungswunsch wurde folglich alsbald entsprochen. Hitler unterzeichnete die Entpflichtungsurkunde in seinem Hauptquartier Wolfsschanze am 10. Juli 1941 mit Wirkung zum 1. Oktober desselben Jahres. Im Winter 1941/42 kehrte Wilhelm Nida-Rümelin nach München zurück. Er bezog das Atelier Ernst Andreas Rauchs (1901–1990), seines nach Nürnberg gewechselten Nachfolgers an der Akademie, im Hildebrand-Haus in Bogenhausen.⁶⁵ Über sein Schaffen in den letzten Kriegsjahren ist bisher kaum etwas bekannt. Ob er damals, in einer Zeit zunehmender Not und vorrangiger Sicherung des Überlebens, überhaupt Aufträge bekam, wäre zu klären. 1942 erhielt er den in jenem Jahr erstmals ausgelobten und mit 1.000 Reichsmark dotierten Linzer Preis für bildende Kunst.⁶⁶ Ausgezeichnet wurde seine auf der Jahresausstellung des Künstlerbundes Oberdonau präsentierte Büste Hermann Görings.⁶⁷

Nach Kriegsende nahm er sich zwischen dem 14. und dem 29. Mai 1945 in Schäftlarn bei München das Leben. Einer Rechtfertigung seines Schaffens, das sich etwa ein Jahrzehnt lang inhaltlich wie in formaler Hinsicht eng an der vom Nationalsozialismus propagierten Ästhetik orientiert, ja diese verwirklicht hatte, vor allem aber einer nochmaligen Kurskorrektur, die nun auf künstlerischem wie politischem Gebiet auf ihn zugekommen wäre, sah sich der knapp 69-jährige Bildhauer offenkundig nicht mehr gewachsen.

- 1 Zur wissenschaftlichen Bearbeitung der hier behandelten Künstlerpersönlichkeit wurden im Bayerischen Staatsarchiv Nürnberg (StAN) folgende Akten eingesehen: Akte Regierung von Mittelfranken Abg. 1978, Nr. 1846 sowie Bestand Rep. 246, Nr. 43. Letztere ist die Personalakte Wilhelm Nida-Rümelins. Da die in diesen Akten enthaltenen Schriftstücke nicht durchlaufend paginiert sind, werden sie im Zitat nach ihrer Datierung angegeben. Dank für die freundliche Unterstützung gilt Herrn Archivdirektor Dr. Herbert Schott.
- 2 StAN Rep. 246, Nr. 43, Antwortschreiben Nida-Rümelins vom 10.8.1923.
- 3 StAN Rep. 246, Nr. 43, Bericht der Staatsschule ans Bayerische Kultusministerium, Schreiben vom 19.10.1923.
- 4 Ebd.
- 5 StAN Rep. 246, Nr. 43, Pressemitteilung an Fränkische Tagespost, Nordbayerische Zeitung, Bayerische Volkszeitung, Nürnberger Zeitung und Fränkischer Kurier.
- 6 Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Thieme, Ulrich und Becker, Felix, Bd. 29. Leipzig 1935, S. 170–171. – Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 3. Leipzig 1956, S. 478. – Killy, Walther/Vierhaus, Rudolf (Hrsg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 7. München 1958, S. 401. – Wacha, Georg: Nida-Rümelin, Wilhelm. In: Österreichisches Biographisches Lexikon, Bd. 7. Wien 1976, S. 114. – Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 7. Wien 1978, S. 563. – Diefenbacher, Michael/Endres, Rudolf (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 1999, S. 743. – Grieb, Manfred H. (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon, Bd. 2. München 2007, S. 1080. – Vgl. auch Nida-Rümelins eigenhändigen Lebenslauf vom 5.11.1937, verfasst im Zusammenhang mit der Festsetzung der Ruhestandsbezüge, in: StAN Rep. 246, Nr. 43.
- 7 Vgl. Thiersch, Hermann: August Thiersch als Architekt und Forscher. München 1923, S. 96. – Schickel, Gabriele: Die großen Neubauten. In: Götz, Norbert/Schack-Simitzis, Clementine (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 1988, S. 151–153.
- 8 Lürer, Hermann: „Materialentsprechend“. In: Kunst und Handwerk, Bd. 50 (München 1899/1900), S. 267.
- 9 Heilmeyer, Alexander: Wilhelm Nida-Rümelin. In: Kunst und Handwerk, Bd. 56 (München 1905/06), S. 158.
- 10 Heilmeyer 1905/06 (wie Anm. 9), S. 159.
- 11 Vgl. Braunfeld-Esche, Sigrid: Adolf von Hildebrand (1847–1921). Berlin 1993, S. 64–66.
- 12 Heilmeyer 1905/06 (wie Anm. 9), S. 165.
- 13 Heilmeyer 1905/06 (wie Anm. 9), S. 159–163.
- 14 Heilmeyer 1905/06 (wie Anm. 9), S. 149, Abb. 267–273, S. 168–170.
- 15 Heilmeyer, Alexander: Nida-Rümelin. In: Kunst und Handwerk, Bd. 60 (München 1909/10), S. 133–134.

- 16 Heilmeyer 1909/10 (wie Anm. 15), S. 142–143, Abb. 274–291.
- 17 Heilmeyer 1909/10 (wie Anm. 15), S. 138–139, Abb. 258–266.
- 18 Heilmeyer 1909/10 (wie Anm. 15), S. 156–57, Abb. 256–257.
- 19 Heilmeyer 1909/10 (wie Anm. 15), S. 257. – Siehe auch Alexander Heilmeyer: Steinplastiken von Nida-Rümelin (Ausschnitt eines nicht zu datierenden und zu verifizierenden Zeitungsartikels in: StAN Rep. 246, Nr. 43).
- 20 Vgl. StAN Rep. 246, Nr. 43, Lebenslauf Nida-Rümelins vom 5.11.1937.
- 21 Habel, Heinrich/Himen, Helga: Denkmäler in Bayern, Bd. I, 1. Landeshauptstadt München. München 1985, S. 199.
- 22 Habel, Heinrich/Hallinger, Johannes/Weski, Timm: Denkmäler in Bayern, Bd. I, 2/1. Landeshauptstadt München. Mitte, Bd. 3. München 2009, S. 197.
- 23 Schmidt, Michael: Später Historismus und funktionales Museum. Architektur, Baugeschichte und Sammlungskonzept des Hessischen Landesmuseums Kassel. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 28 (Mainz 1988), S. 39, Anm. 12.
- 24 Freytag, Matthias: Theodor Fischers Stuttgarter Kunstgebäude am Schlossplatz. Entstehung und architektonische Form (Stuttgarter Studien, Bd. 1). Stuttgart 1989, S. 58, 196.
- 25 Rösermüller, Rudolf: Nürnberger Kunst der Gegenwart. Augsburg 1928, S. 11. – Der neue Schmuck der Universität Jena. In: Altes und neues aus der Heimat. Beilage zum Jenaer Volksblatt, Nr. 8, 1920, S. 2. – StAN Rep. 246, Nr. 43, Brief an Brill vom 30.9.1923.
- 26 Fleischhauer, Werner/Baum, Julius/Kobell, Stina: Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1952, S. 159.
- 27 Die Deutsche Gewerbeschau München 1922. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 51 (Darmstadt 1922), S. 278. – Berents, Catharina: Art déco in Deutschland. Das moderne Ornament. Frankfurt am Main 1998, S. 8–9, Abb. 5. – Urbanczik, Wolfgang: „Die Drei“ – Das Plakat zur „Deutschen Gewerbeschau München 1922“. In: Billeter, Felix/Günther, Antje/Krämer, Steffen (Hrsg.): Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre. München/Berlin 2002, S. 199.
- 28 Urbanczik 2002 (wie Anm. 27), S. 199–200.
- 29 Die einen Meter hohen und im Durchmesser 65 cm breiten Kübel besaßen einen dreifach getreppten, sich konisch erweiternden Gefäßkörper, der sich über einem runden Sockel auf vier lanzettförmigen Füßen erhob und im oberen Drittel mit vier reliefierten Maskarons, im Übrigen von einem ganz dem Art déco verpflichteten Streumuster aus stilisierten Zweigen und Blättern geziert war. Vgl. Keramische Rundschau, Jg. 30, 1922, Nr. 37, S. 403. – Karlsruher Majolika. Die Großherzogliche Majolika-Manufaktur 1901–1927. Die Staatliche Majolika Manufaktur 1927–1948. Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. Karlsruhe 1979, Kat. Nr. 374, S. 359.
- 30 Nerdinger, Winfried: Süddeutsche Bautradition im 20. Jahrhundert. Architekten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München 1985, S. 20.

- 31 Wichmann, Hans: Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898–1970). Ihr Beitrag zur Kultur unseres Jahrhunderts. Basel/Stuttgart 1978, S. 383. – Popp, Joseph: Die „Deutschen Werkstätten“ auf der Deutschen Gewerbeschau. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 51 (Darmstadt 1922/1923), S. 100.
- 32 Arnold, Klaus-Peter: Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau. Dresden/Basel 1993, S. 425. – Eine 1917 datierte und zumindest fotografisch dokumentierte Tischuhr beispielsweise besteht aus einem Serpentinsockel in Form einer Doppelvolute, die den rechteckigen, auf Kugelfüße gesetzten Uhrenkasten aus Messing trägt. Ein getriebenes Flachrelief auf dem kreisrunden Zifferblatt greift das Motiv des Totentanzes auf und zeigt ein Gerippe und ein nacktes Mädchen im Reigen vereint; siehe ebd. S. 288, Abb. 640.
- 33 Schmidt, Alexander: Kultur in Nürnberg 1918–1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz. Nürnberg 2005, S. 201.
- 34 Fest-Chronik. 100 Jahre Veteranen- und Reservisten-Kameradschaft Obermenzing (1910–2010). München 2010, S. 32–33.
- 35 Habel/Hallinger/Weski 2009 (wie Anm. 21), S. 226; die dortige Angabe bezüglich des Schwabinger Ehrenmals „wohl 1897“ ist sicherlich falsch. – Rösermüller 1928 (wie Anm. 25), S. 11.
- 36 Bergmann, Ernst: Deutscher Ehrenhain für die Helden von 1914/18. Leipzig 1931, S. 76. – Galle, Maja: Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. München 2002, S. 170–171.
- 37 Habel/Hallinger/Weski 2009 (wie Anm. 21), S. 226.
- 38 Brill, Eduard: Die Staatliche Kunstgewerbeschule. In: Stein, Erwin (Hrsg.): Monographien der deutschen Städte. Darstellung deutscher Städte und ihrer Arbeit in Wirtschaft, Finanzwesen, Hygiene, Sozialpolitik und Technik. Bd. 23: Nürnberg. Berlin 1927, S. 145.
- 39 Abb. siehe <www.nordostkultur-muenchen.de/.../nida-ruemelin_wilhelm.htm> (30.1.2012).
- 40 Siepen, Bernhard: Nida-Rümelin und seine Klasse. In: Fränkische Monatshefte. Zeitschrift für Heimat, Kunst und Kultur, 8. Jg. (Nürnberg 1929), Taf. vor S. 293.
- 41 Rösermüller 1928 (wie Anm. 25) S. 11.
- 42 Abb. siehe <www.nordostkultur-muenchen.de/.../nida-ruemelin_wilhelm.htm> (30.1.2012).
- 43 Siepen 1929 (wie Anm. 40), S. 308–310.
- 44 Schmidt 2005 (Anm. 33), S. 207.
- 45 Vgl. Rinuy, Paul-Louis: Pierres et marbres de Joseph Bernard. Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1989.
- 46 Olbrich, Harald (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 10: 1918–1945. Leipzig 1990, S. 158–159.
- 47 Diese Münzen zeigen vorn das berühmte Medaillon von Hans Schwarz (um 1492–nach 1522) entlehnte Profilbildnis Dürers bzw. die Figur Timos von Kistritz, rückseitig

- jeweils den aus geometrischen Formen gebildeten Reichsadler. Vgl. Mende, Matthias: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer. Nürnberg 1983, Nr. 146–147, S. 254–357.
- 48 Schmidt 2005 (Anm. 33), S. 208–211.
- 49 Schödel, Siegfried: „Kaiserschnitt am Wolf“. Eine Auseinandersetzung um ein Rotkäppchen-Bild als rezeptionsästhetisches Exempel. In: <www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/schoedel_nida-ruemelin_rotkaeppchen.pdf> (7.4.2012).
- 50 Luppe, Hermann: Mein Leben. Nürnberg 1973, S. 315.
- 51 Wehsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs. Wien 1998, S. 704. – Donath, Matthias: Nürnberg 1933–1945 „Stadt der Reichsparteitage“. Ein Architekturführer. Petersberg 2010, S. 58–61.
- 52 Schwemmer, Wilhelm: Schrägs Führer durch Nürnberg. Die Stadt der Reichsparteitage. 39. Aufl. Nürnberg o. J., S. 103–104.
- 53 StAN Rep. 246, Nr. 43, Protokoll der Verhandlung am 19.9.1933, Aussage Professor Selzer.
- 54 StAN Rep. 246, Nr. 43, Protokoll der Verhandlung am 19.9.1933.
- 55 StAN Rep. 246, Nr. 43, Protokoll der Verhandlung am 19.9.1933.
- 56 Siepen 1929 (Anm. 40), Taf. nach S. 308.
- 57 Pilz, Kurt: Die Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. In: Fränkische Monatshefte. Zeitschrift für Heimat, Kunst und Kultur, 13. Jg. (Nürnberg 1934), S. 225.
- 58 StAN Rep. 246, Nr. 43, Stellungnahme vom 22.9.1933.
- 59 Bayerisches Staatsarchiv Nürnberg, Akte Regierung von Mittelfranken Abg. 1978, Nr. 1846, Protokoll der Hauptverhandlung am 17.5.1935.
- 60 Akte Regierung von Mittelfranken Abg. 1978, Nr. 1846, Protokoll der Hauptverhandlung am 17.5.1935.
- 61 Bolendorf, Walga: Jagd, Musik und Tanz. Vier Großreliefs von Nida-Rümelin auf der Berliner Handwerks-Ausstellung. In: Fränkische Tageszeitung, 2.7.1938, S. 5.
- 62 Vgl. Lebenslauf vom 5.11.1937 in: StAN Rep. 246, Nr. 43.
- 63 Masa, Elke: Freiplastik in Nürnberg. Plastik, Denkmale und Brunnen im öffentlichen Raum. Neustadt an der Aisch o.J., S. 320, Nr. 345.
- 64 StAN Rep. 246, Nr. 43, Schreiben Karl Wollermann an das Bayerische Staatsministerium vom 29.11.1940.
- 65 Kurzmeldungen. In: Kunst-Rundschau, Bd. 49 (Berlin 1941), S. 139 (Ruhestandsmeldung). – Zu Rauch vgl. Neue Lehrer an der Akademie der Bildenden Künste. Irma Goecke, Ernst Andreas Rauch, Otto Michael Schmitt, Blasius Spreng. Ausst.Kat. Galerien und Kunstsammlungen der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg. Nürnberg 1941. – Kluxen, Andrea M.: Die Geschichte der Kunstakademie in Nürnberg 1662–1998. In: Zeitschrift für fränkische Landesforschung,

- Bd. 59 (1999), S. 167–208. – Zum Hildebrand-Haus: Burmester, Enno/Hoh-Slodczyk, Christine: Das Hildebrandhaus in München. Sein Erbauer – seine Bewohner. München 1881; hier allerdings keine Nennung Nida-Rümelins. – Kuller, Christiane/Schreiber, Maximilian: Das Hildebrandhaus. Eine Münchner Künstlervilla und ihre Bewohner in der Zeit des Nationalsozialismus. München 2006, S. 122.
- 66 Wacha 1976 (wie Anm. 6), S. 114.
- 67 Schreiben des Kulturamts Linz an den Deutschen Gemeindegtag Berlin vom 19.11.1942 im Stadtarchiv Linz. – Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Anneliese Schweiger, Stadtarchiv Linz, vom 8.3.2012.