

Henrik Moor

Avantgarde im Verborgenen

Henrik Moor

Avantgarde im Verborgenen



Henrik Moor

Avantgarde im Verborgenen

Herausgegeben von
Angelika Mundorff und Eva von Seckendorff
im Auftrag der Stadt Fürstenfeldbruck und
der Henrik und Emanuel Moor Stiftung

Museum Fürstenfeldbruck



Inhalt

7	Grußworte	144	<i>Shoshana Liessman</i> Emanuel Moór. <i>Erinnert</i>
12	<i>Verena Beaucamp/Bernhard Heinzelmann</i> Henrik Moor (1876–1940) Biografische Notizen	158	<i>Klaus Wollenberg</i> Überleben als jüdischer Maler
22	<i>Eva von Seckendorff</i> Avantgarde im Verborgenen	182	<i>Susanne Dinkelacker</i> Malmittel
70	<i>Angelika Mundorff</i> Henrik Moor in Fürstenfeldbruck	200	<i>Nikolaus Turner</i> Die Henrik und Emanuel Moor Stiftung
100	<i>Susanne Poller</i> Exkurs: Das Moor-Haus in der Emmeringer Straße	204	Ausstellungsverzeichnis
106	<i>Jutta Mannes</i> Österreichischer Kriegsmaler im 1. Weltkrieg	210	Katalog der Exponate
120	<i>Verena Beaucamp</i> »Das Geschäft wird sicher noch blühen« Förderer, Freunde, Reisen	234	Literaturverzeichnis
138	<i>Susanne Dinkelacker</i> Exkurs: Ständige Geldsorgen	238	Dank/Leihgeber
		240	Impressum



*Grußwort
der Stadt Fürstenfeldbruck*

Über 30 Jahre, von 1908 bis 1940, lebte Henrik Moor gemeinsam mit seiner Familie in Fürstenfeldbruck. Was von ihm blieb, sind mehr als 700 erhaltene Gemälde und Zeichnungen – davon ein großer Teil im Besitz der Henrik und Emanuel Moor Stiftung –, außerdem seine Grabstätte auf dem Alten Friedhof bei St. Magdalena und die Benennung eines Weges (>Henrik-Moor-Weg<) entlang des ehemaligen Klosters Fürstenfeld als Erinnerungsort und zugleich Verneigung des Stadtrates vor dem früheren Mitbürger, dem Maler und Musiker Henrik Moor.

Henrik Moor kam im Kindes-, Jugendalter und auch als Erwachsener mehr als andere seiner Zeitgenossen herum in der Welt: Österreich-Ungarn, die Vereinigten Staaten von Amerika (USA), England, Frankreich und schließlich Deutschland, wo er sich, unterbrochen von zwei Kriegsjahren die er auf dem Balkan verbrachte, niederließ, waren Stationen seines Lebens. Seine familiären, künstlerischen und freundschaftlichen Netzwerke halfen ihm und seiner Familie in schwierigen Zeiten der 1920er und 1930er Jahre zu überleben.

Das Museum Fürstenfeldbruck würdigt Leben und Kunst eines Weltbürgers, der zufällig oder nicht, in der oberbayerischen Kleinstadt Fürstenfeldbruck lebte. Damit wird erneut ein wichtiger Beitrag zur regionalen Künstlerforschung geleistet. Ein halbes Jahrhundert Kunst- und Zeitgeschichte betrachten – das ermöglichen der vorliegende Katalog und die Ausstellung »Henrik Moor (1876–1940) – Avantgarde im Verborgenen«. Die Münchner Freilichtmalerei, der Blaue Reiter und die italienischen Futuristen, der Erste Weltkrieg und die Gefährdungen durch den Nationalsozialismus – all das hat sich in die Bilder Henrik Moors eingepreßt. Neben Porträts, Stadt- und Landschaftsbildern gehört die Darstellung von Musik zu den zentralen Motiven des Malers, der selbst ein ausgezeichneter Pianist war und Pablo Casals zu seinen Freunden zählte.

Es bleibt zu wünschen, dass Henrik Moor durch die Ausstellung und den Katalog auch in der überregionalen Kunstwelt die Anerkennung erfährt, die er – wie wir meinen – durch sein künstlerisches Werk verdient.

Prof. Dr. Klaus Wollenberg
Kulturreferent

Im Auftrag des Oberbürgermeisters
Klaus Pleil

*Grußwort
der Henrik und Emanuel Moor Stiftung*

Über die Verwirklichung des ambitionierten Unterfangens, den außergewöhnlichen Künstler Henrik Moor mit einer breit angelegten Präsentation der Öffentlichkeit vorstellen zu können, ihn neu zu entdecken, freuen wir uns. Die Ausstellung von Werken Henrik Moors im Museum Fürstenfeldbruck und das Erscheinen dieses Katalogs erfüllt uns darüber hinaus mit großer Dankbarkeit.

Durch die breite Unterstützung und das Engagement vieler wird es gelingen, Henrik Moor und sein Schaffen dem drohenden Vergessen zu entreißen. Er bedarf keiner Rehabilitation, sondern einer (Wieder-)Entdeckung, die mit dieser Gesamtschau ermöglicht wird.

Dank gebührt den großzügigen Leihgebern wichtiger Werke, den Förderern, insbesondere der Stadt Fürstenfeldbruck und dem Team des Museums, dem Lions Club Fürstenfeldbruck, der Sparkasse Fürstenfeldbruck, in deren Kunstsammlung Henrik Moor auch mit wichtigen Werken vertreten ist und der Bürgerstiftung für den Landkreis Fürstenfeldbruck. Eine besondere Erwähnung verdienen Angelika Mundorff, Dr. Eva von Seckendorff und Verena Beaucamp, vom Museum Fürstenfeldbruck für ihren engagierten Beitrag zur Wiederentdeckung Henrik Moors.

Gut 75 Jahre nach seinem Tod in Fürstenfeldbruck erfährt Henrik Moor jetzt an dem Ort Aufmerksamkeit und Würdigung, an dem er gut die Hälfte seines Lebens verbracht hat.

Leben und Werk Henrik Moors und seines kongenialen Bruders Emanuel, dessen Wirken in dieser Ausstellung nur angerissen werden kann, zeigen exemplarisch Höhen und Tiefen der wechselvollen Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die dramatischen Auswirkungen von Unterdrückung, Flucht, Vertreibung, Fremdenhass und fehlender Toleranz.

Allen Leihgebern und Förderern sowie den vielen Helfern, auch im Hintergrund, die zur Verwirklichung dieser Ausstellung beigetragen haben, ein herzliches Dankeschön!

Last but not least wünschen wir der Ausstellung zahlreiche Besucher und Ihnen allen viel Freude und Staunen beim Betrachten des Werkes Henrik Moors und seines unverkennbaren Pinselstrichs.

Der Vorstand der Henrik und Emanuel Moor Stiftung

Professor Dr. Hermann Nehlsen
Rita Ring (*Vorstandsvorsitzende*)
Nikolaus Turner
Professor Dr. Klaus Wollenberg

*Grußwort
der Sparkasse Fürstenfeldbruck*

Henrik Moor (1876–1940) zählt zweifellos zu den bedeutendsten Persönlichkeiten in der Kunstgeschichte unserer Stadt. Der in Prag geborene Maler übersiedelte nach Studien in London und München 1908 nach Fürstenfeldbruck, das 32 Jahre lang sein Lebensmittelpunkt bleiben sollte. Hier entwickelte er seine expressionistische, oft nahezu futuristische Malweise. Moors Wirken »im Verborgenen« war doppelt begründet: Von den NS-Machthabern wegen seines avantgardistischen Stils als »entartet« diffamiert musste er zudem seine jüdische Abstammung verschleiern – was mit der Hilfe des Brucker Landrates auch gelang.

Die Sparkasse Fürstenfeldbruck ist dem Schaffen Henrik Moors seit Jahrzehnten verpflichtet. In unserer umfangreichen Gemäldesammlung zur historischen Brucker Malerszene ist Henrik Moor mit zahlreichen Werken und mit allen von ihm bevorzugten Genres vertreten. Wir freuen uns sehr, dass diese Bilder nun im Rahmen der umfassenden Retrospektive zu sehen sind, die das Museum Fürstenfeldbruck mit bemerkenswertem Engagement und großer wissenschaftlicher Akribie erarbeitet hat.

Von Anbeginn an gehörten die Werke Moors zum Sammlungsbestand der Sparkasse und erfuhren stets größte Wertschätzung. Schon 1981 war unsere traditionelle Ausstellung »Maler in Bruck« Henrik Moor gewidmet. Und erst im vergangenen Jahr haben wir im Rahmen der Ausstellung »Maler in Bruck – Menschenbilder« sieben seiner Arbeiten gezeigt, darunter das großartige Porträt des Cellisten Pablo Casals. Auch an der Henrik-Moor-Ausstellung des Stadtmuseums im Jahr 1995 war die Sparkasse mit Leihgaben und als Mitherausgeber des Katalogs beteiligt.

Die Sparkasse Fürstenfeldbruck hat sich von jeher die Förderung des kulturellen Lebens und die Pflege der künstlerischen Überlieferung im Landkreis zur Aufgabe gemacht. Deshalb haben wir die Retrospektive »Henrik Moor (1876–1940) – Avantgarde im Verborgenen« nicht nur mit den Leihgaben aus unserem Besitz unterstützt, sondern auch sehr gerne einen Beitrag zum Werden des Projekts geleistet.

Wir wünschen der Ausstellung den verdienten Erfolg und allen Besuchern viel Vergnügen!

Klaus Knörr
*Vorstandsvorsitzender
der Sparkasse Fürstenfeldbruck*





Henrik Moor (1876–1940)

Biografische Notizen *Verena Beaucamp/Bernhard Heinzelmann*

1876–1885

Henrik Moor¹ wird am 22. Dezember 1876 in Prag als viertes von acht Kindern geboren.² Sein Vater ist der Opernsänger und Kantor Rafael Moór (Tarnow 15.1.1839 – Wien 13.10.1924)³, seine Mutter Julie, geb. Neumann⁴ (Hliník/Ungarn 1845 – München 22.5.1898), Tochter des jüdischen Holzhändlers Heinrich Neumann aus Prag und dessen Frau Anna,

geb. Orovan (Pleven/Bulgarien 1822 – München 1899), die als geliebte »Großmutter Anna« die Familie auf ihren Umzügen begleitete und die Erziehung der Enkelkinder beaufsichtigte.⁵ Rafael ist u. a. an den Synagogen in Temeswar, Krakau und Raab tätig.⁶ Kurz vor Henriks Geburt zieht Rafael mit seiner Frau und den beiden älteren Söhnen nach Prag⁷, wo er ab Februar 1877 für einige Jahre als Oberkantor an die Klausen-Synagoge berufen wird.⁸ Seine Kindheit verbringt Henrik mit seinen Eltern und Geschwistern ab ca. 1879 in Kecskemét bei Szegedin in Südostungarn. 1885 emigriert Familie Moor in die USA, wo Rafael auf Einladung der Congregation Beth Israel Bikor Cholem in New York als Kantor tätig ist.⁹ Im Juli startet von Bremen aus Rafael, begleitet von Sohn Emanuel (Kecskemét 19.2.1863 – Mont Pèlerin/ Schweiz 20.10.1931), Wilhelm (1866–1924) ist bereits seit Januar 1885 in New York¹⁰. Im Oktober folgen Julia und Großmutter Anna mit den restlichen fünf Kindern, neben Henrik noch Rosa (1878–1954), Irene (1879–1924), Viktoria (1882–1895) und Isidor (1884–1912).¹¹



Henrik Moor mit seinem Vater Rafael, um 1885
Abb. links: Henrik Moor, um 1900

1888–1890

Mit den Eltern und Geschwistern kehrt Henrik 1888 nach Europa zurück, die Familie bezieht eine Villa in Perchtoldsdorf bei Wien, Emanuel und Wilhelm bleiben vorerst in New York, wo sie inzwischen beruflich erfolgreich etabliert sind, der eine als Pianist und Komponist, der andere als Arzt. Im selben Jahr findet die Hochzeit von Emanuel und Anita Burke, Tochter eines irisch-amerikanischen Unternehmers statt, wird



Henrik Moor, Selbstporträt, 4.12.1892 (Kat. 1)

1894–1896

Ab März 1894 lebt auch Rafael Moor mit Frau und Kindern in der Wilhelmstr. 10/I in München. Am 19.10.1894 immatrikuliert Henrik sich an der dortigen Akademie der Bildenden Künste im Fach Malerei bei Otto Seitz (1846–1912)¹⁸ und studiert bei Ludwig Schmid-Reutte (1863–1909), der gemeinsam mit Friedrich Fehr (1862–1927) Anfang 1890 in München eine Spezialschule für künstlerische Anatomie gegründet hatte.¹⁹ 1917 lässt Henrik Moor sich in einer Urkunde die Beendigung der Akademie-Ausbildung für das Jahr 1896 bestätigen.²⁰ Sein Vater wohnt (wohl mit Familie) ab 1895 in der Wilhelmstraße 6 in München.²¹

1898–1899

Am 22. Mai 1898 stirbt Henriks Mutter Julia mit nur 53 Jahren²², ein Jahr später, am 4. Juni 1899, seine Großmutter Anna.²³ Emanuel hält sich Ende 1898 gemeinsam mit Ehefrau Anita für mehrere Monate in München auf und wohnt bei Moors, die inzwischen eine Wohnung in der Nymphenburgerstraße 53/3 bezogen haben.²⁴ Im September 1899 zieht Henrik in die Gabelsbergerstraße 73/II.²⁵

aber, wohl wegen Vorbehalten gegenüber der jüdischen Herkunft Emanuels, im kleinen Kreis nach London verlegt.¹²

1891–1893

Henrik beginnt 1891 das Studium der Malerei an der Slade School of Fine Art in London bei Alphonse Legros (1837–1911) und Frederick Brown (1851–1941).¹³ Nach eigenen Aussagen erhält er dort den 1. Preis für ein Gemälde.¹⁴ Es ist anzunehmen, dass die Wahl des erst 15jährigen auf London fällt, da sein älterer Bruder Emanuel und dessen Frau zu dieser Zeit in Camberley/Surrey nahe London leben. In diesen Jahren besucht Henrik auch die Académie Julian, eine private Kunstschule in Paris.¹⁵ Ab 14. Juni 1892 ist Henrik Moor mit seinen Eltern, Geschwistern und Großmutter Anna in Zürich in der Thalgasse 16 gemeldet.¹⁶ Rafael und seine Familie ziehen im Frühjahr 1893 nach München und wohnen zunächst in der Türkenstraße, im Oktober bezieht der junge Künstler eine Wohnung in der Wilhelmstraße 10/I.¹⁷



Henrik Moor, um 1905



Eugenie Moor in der Münchner Wohnung, um 1905

1900–1902

Henrik nimmt als Mitglied der Münchener Künstlergenossenschaft (M.K.G.) erstmals an der Ausstellung im Glaspalast teil und ist auch in den folgenden Jahren regelmäßig dort vertreten.²⁶ Ab August 1902 hat er eine Wohnung in der Herzogstraße 11/IV.²⁷

1903–1907

Am 23. November 1903 heiratet der Maler in München Eleonore Eugenie (»Egi«) Wolff (Mannheim 10.11.1880 – Fürstenfeldbruck 9.8.1969)²⁸, die in München die Kunstgewerbeschule besucht. Sie ist die Tochter des Mannheimer Kaufmanns Carl Ferdinand Lorenz Wolff (Mutterstadt 31.12.1838 – Heidelberg 3.11.1895) und dessen Ehefrau Carolina Eleonora, geb. Weimar (Germersheim 4.6.1849 – Hagen 15.7.1937).²⁹ Trauzeuge ist u. a. der Zoologe Dr. Friedrich Schwangart (1874–1958). In der Heiratsurkunde ist der Wohnort des Vaters Rafael mit Zebevény in Ungarn angegeben. Am 17. April 1904 wird als erstes Kind Tochter Julia Eugenie (»Beppo«, »Bepperle«) geboren. Neben den Ausstellungen im Glaspalast beteiligt Moor sich 1907 an der »Secession«-Ausstellung im Königlichen Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz. Nach und nach erlangt er



Eugenie und Henrik Moor, um 1915



Familie Moor mit Emanuel Moor, um 1913

einen Ruf als ausgezeichneter Porträtist. Zu seinem Bekanntenkreis gehören Wissenschaftler und vermögende Unternehmer aus München und anderen Städten, von denen er zahlreiche Aufträge erhält.

1908–1910

Am 6. Januar 1908 wird Tochter Gertrud Erika (»Sissi«, »Schipp«, »Schippserich«) geboren. Die Familie zieht nach Bruck und mietet in der Emmeringer Straße 3³⁰ ein Haus, das sie 1910 für 9000 Mark kaufen kann. Der Broterwerb führt Henrik unterdessen immer wieder auch nach Stuttgart, wo er als gern gesehener Gast bei seinen Kunden, zeitweise auch im Hotel Silber wohnt.³¹ Am 7. April 1909 kommt Sohn Henrik Emanuel (»Bubele«, »Buwa«) auf die Welt. Moor hält sich im Frühjahr und Herbst abermals in Stuttgart auf, im August ist er mit einer »Gesellschaft« in Florenz, möglicherweise ebenfalls im Zusammenhang mit einem Malauftrag.³² Die Familie wächst rasch: Am 21. November 1910 folgt als viertes Kind Tochter Anita Viktoria Eleonore (»Niti«, »Nitele«, »Nitsch«).

1911–1915

Moor wird Mitglied der Luitpoldgruppe, einer 1896 von der Künstlergenossenschaft abgespaltenen, gemäßigt modernen Gemeinschaft, mit der er von nun an im Kunstverein München, im Münchener Glaspalast und auf Wanderausstellungen seine Bilder präsentiert.

Zu einigen Künstlerkollegen in Bruck und Umgebung unterhält er enge freundschaftliche Kontakte. Dazu gehören Adolf Des Coudres (1862–1924) mit seiner Frau Selma (1883–1956) und Fritz Behrendt (1863–1946), die er bereits aus seinen Münchener Jahren kennt, außerdem der Arzt und Schriftsteller Hans Erich Blaich, genannt Dr. Owlglass (1873–1945).

Vater Rafael heiratet um 1912 Frieda Spitzer (geb. 17.3.1861). 1913 porträtiert Henrik in seinem Haus in Fürstenfeldbruck den Cellisten Pablo Casals (1876–1973), den er über seinen Bruder Emanuel kennengelernt hatte.³³

Im darauffolgenden Jahr beteiligt der Kunstmaler sich an zwei großen internationalen Ausstellungen: in Paris am »Salon des Indépendants« (1.3.–30.4.1914)³⁴ und in Venedig an der Biennale (15.4.–31.10.1914) im Deutschen Pavillon, den u.a. der

Mentor und väterliche Freund Fritz Baer (1850–1919) kuratiert. Gleichzeitig ist Moor auf der ersten Brucker Kunstausstellung 1914 vertreten, die Bilder des »Hauptvorwärtsstürmers« stoßen bei Kritikern und Publikum jedoch weitgehend auf Unverständnis.³⁵

Bei einem Aufenthalt in Bad Kissingen lernt Henrik Moor um 1915 Hermann Luithlen aus Andernach kennen, der einer seiner wichtigsten Förderer wird. Zu der gesamten Familie Luithlen hat Moor zeitlebens ein enges, freundschaftliches Verhältnis.

1916–1918

Im Februar 1916 widmet die angesehene Galerie Heinemann in München Henrik Moor und Fritz Baer eine Gemeinschaftsausstellung.³⁶ Sohn Peter (»Peterle«) erblickt am 11. Juli 1917 das Licht der Welt. Als österreichischer Staatsbürger im Januar 1917 zur kaiserlich und königlichen Armee eingezogen³⁷, fällt dem nun bereits fünffachen Vater die Abwesenheit bei der Geburt besonders schwer. Erst vier Monate später, während seines Heimaturlaubes im November, sieht er den Nachwuchs zum ersten Mal. Im März 1918 gelingt Moor der Wechsel in das Kriegspressequartier (KPQ). Als Kriegsmaler wird er auf dem Balkan und in Oberitalien eingesetzt. Auch in diesen Jahren nimmt er regelmäßig an den Ausstellungen im Münchener



Galerie Heinemann am Lenbachplatz München, 1904



Henrik Moor als Soldat im Ersten Weltkrieg, 1917

Glaspalast teil. Von Juni bis Mitte August erhält er »Heimarbeitbefehl«³⁸, d.h. er kann knapp sechs Wochen bei seiner Familie in Fürstenfeldbruck verweilen. Ab 10. August 1918 ist er wieder im Einsatz für die Kunstgruppe des KPQ, u.a. in Cetinje/Montenegro. In dieser Zeit besucht Henrik seinen Vater in Zebegény, wohin dieser, nach mehreren Aufenthalten bei Tochter Rosa in Wien, mit seiner Frau Frieda gezogen ist.³⁹ Nach Kriegsende im November 1918 kann er endlich nach Fürstenfeldbruck zurückkehren.⁴⁰ Schon am 8. Dezember 1918 übernimmt er einen Malauftrag in Pforzheim.⁴¹

1919–1923

Am 3. April 1919 wird Tochter Irene Dorothea (»Renele«, »Rene«) geboren. Im Sommer 1920 besucht Henrik mit der ältesten Tochter Julia seinen Bruder Emanuel in der Schweiz. 1921 stellt er bei der Marktgemeinde Fürstenfeldbruck für sich, Eugenie und die Kinder einen Antrag zur Erlangung der Bayerischen Staatsangehörigkeit, der jedoch wegen fehlender Unterlagen aus Perchtoldsdorf nicht weiter bearbeitet wird.⁴²

Von der Stadt Andernach erhält der Künstler im gleichen Jahr den lukrativen Auftrag, einen 75-Pfennig-Notgeldschein zu entwerfen. Am 6. September 1922 bekommen Eugenie und Henrik ihren jüngsten Sohn Herbert Lawrence (»Mäni«).

1924–1927

In diesen Jahren experimentiert der im Zenit seines Schaffens stehende Fünfzigjährige intensiv mit der Herstellung eigener Farben. Gemeinsam mit dem Maler und Farbenfabrikanten Fritz Behrendt entwickelt er eine eigene Tempera-Farbe, die als Behrendt-Moor-Farbe vermarktet wird. Er tritt in die neu gegründete Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck ein und beteiligt sich regelmäßig an deren Ausstellungen.⁴³ Am 13. Oktober 1924 stirbt Vater Rafael in Wien.⁴⁴ Henrik Moor wird 1926 Jurymitglied der Luitpoldgruppe, die Bayerische Staatsgemäldesammlung kauft das »Motiv aus Bern« an. Die finanzielle Lage der Familie, schon seit Ende des Ersten Weltkrieges sehr angespannt, verschlechtert sich angesichts der allgemeinen Wirtschaftskrise und Inflation zunehmend. Obwohl gerade die von den Franzosen besetzten Gebiete am Rhein besonders hart be-

troffen sind, gehen mit Unterstützung der Förderer u. a. in Andernach und Burgbrohl einige dringend benötigte Malaufträge ein.⁴⁵ 1927 besucht Henrik erneut Emanuel in dessen Haus am Mont Pèlerin bei Vevey am Genfer See.⁴⁶

1928–1933

Im Zusammenhang mit der Aussicht auf die Verleihung des Ehrentitels »Professor« beantragt Moor bei der Marktgemeinde Fürstenfeldbruck abermals die Bayerische Staatsangehörigkeit. Im darauffolgenden Jahr, am 5. Januar 1929 erhalten Henrik Moor, seine Frau und Kinder die Einbürgerungsurkunde, der Professorentitel bleibt ihm versagt.⁴⁷ Die älteste Tochter Julia lebt inzwischen in Berlin, wo sie 1930 Paul Heinzelmann (Berlin 28.4.1888–München 2.5.1961) heiratet. Moor wird in den Vorstand der Luitpoldgruppe und in die Jury der Glaspalastausstellungen gewählt. Die renommierte Galerie Brakl in München stellt einige Bilder von ihm aus, u. a. das Porträt von Fritz Baer, das die Stadt München auf Empfehlung Direktor Eberhard Hanfstaengls 1929 für die neu eröffnete Städtische Galerie im Lenbachhaus ankauft.⁴⁸ Zwei Stadtan-

sichten, »Dresden« und »Sanssouci«, hatte die Städtische Kunstsammlung bereits 1928 aus dem Glaspalast erworben.⁴⁹ Im April 1929 ergibt sich ein Porträtauftrag für Richard Goldschmidt (1878–1958) in Berlin.⁵⁰ In den folgenden Jahren nimmt Moor an den Weihnachtsausstellungen der regionalen Künstler mit impressionistischen Landschaften und ansprechenden Kinderporträts teil. Beim Brand des Münchener Glaspalastes am 6. Juni 1931 werden sechs seiner Gemälde zerstört, u. a. das »Portrait von Anton Bruckner«. Am 20. Oktober 1931 stirbt Henriks Bruder Emanuel. 1932 beteiligt Moor sich an einer Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast und nimmt ein letztes Mal an der Münchener Kunstausstellung im Deutschen Museum teil. Am 20.2.1932 begeht Tochter Gertrud Selbstmord. In einem 1933 erstellten Verzeichnis der Münchener Kreis-Regierung wird Henrik Moor als möglicher »eingebürgerter Ostjude« bezeichnet.⁵¹ An der Generalversammlung der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck am 30. Mai 1933 im Hotel zur Post, auf der die Vereinsauflösung und zugleich Gründung des Fürstenfeldbrucker Kunstrings beschlossen werden, nimmt er teil, ebenso an den Sommer- und Weihnachtsausstellungen 1933.⁵² Auf Reisen nach Italien, Frankreich und Spanien entstehen zahlreiche Stadtansichten.

1934–1936

Am 1. Januar 1934 wird Moor, der seine jüdische Abstammung zunächst offenbar verbergen kann, Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste (Reichskulturkammer).⁵³ Im Sommer 1935 beteiligt er sich mit drei Gemälden an der Sommerausstellung des Brucker Kunstrings.⁵⁴ Im Januar 1936 wird die Serie »Fürstenfeldbrucker Künstlerköpfe« in der lokalen Presse mit einem ausführlichen Artikel von H. Groß »Der Maler Henrik Moor« eingeleitet.⁵⁵ Auf Vermittlung Hermann Luithlens kann er sich im Sommer 1936 an dem NS-Gemeinschaftswerk »Kunst und Künstler« im Kreis Mayen beteiligen, sein Landschaftsgemälde »Rhein bei Namedy« wird in der Begleitbroschüre veröffentlicht, »obwohl es so gar nicht nationalsozialistisch erscheinen will«.⁵⁶ Auf der Kunstausstellung anlässlich der Stadterhebung Fürstenfeldbrucks im Juli 1936 ist Moor mit einem Landschaftsbild vertreten, ebenso bei Eröffnung der Städtischen Gemäldegalerie im Oktober 1936.⁵⁷ An-



Henrik Moor, 8.12.1937

lässlich Henrik Moors 60. Geburtstag am 22. Dezember 1936 erscheint erneut ein großer Bericht über ihn in der Fürstenfeldbrucker Zeitung.⁵⁸ Abermals trifft Moors in diesen Jahren ein familiärer Schicksalsschlag: Tochter Anita muss aufgrund einer Knochenkrebskrankung ein Bein amputiert werden.⁵⁹

1937–1940

Im Mai 1937 erwirbt Henrik Moor für 2.500 Reichsmark die »Schule für zeichnende Künste und Malerei« von Oswald Malura, vorm. Heymann, in München, Türkenstraße 52 Rgb./II.⁶⁰ In den letzten Jahren seines Lebens pendelt er mit dem »Bruckerexpress«⁶¹ täglich nach München zu seiner Malschule, in der er zahlreiche Schüler aus aller Welt unterrichtet. In der Zeitschrift »Jugend« erscheinen einige expressionistische Bilder, sowie ein Selbstbildnis.⁶² Am 19. Juli 1937 wird in München in den Hofarkaden die Ausstellung »Entartete Kunst« eröffnet. Gleichzeitig setzt die »Säuberung« der deutschen Kunstsammlungen ein, in deren Folge auch Moors »Motiv aus Bern« als eines von 112 Gemälden als entartet aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entfernt wird.⁶³ 1938 emigriert Tochter Irene gemeinsam mit ihrem Mann, dem Kunstfotografen Bodo Wuth (Berlin 9.5.1913–Quito 27.9.1980) nach Ecuador. Henriks Sohn Peter will wie sein Vater Maler werden und



Die Jury der Luitpoldgruppe München, 1926



Malschule Henrik Moor in München, um 1938

studiert u. a. in Holland bei Antoon van Welie und an der Akademie von Den Haag.⁶⁴ Henrik unternimmt Arbeitsreisen nach Italien, u.a. hält er sich mit Familie Luithlen in Siena auf.⁶⁵ Ein letztes Mal beteiligt er sich 1938 mit »Erntebildern« an der Münchener Kunstausstellung im Maximilianeum und in Fürs-

tenfeldbruck an der Sommerausstellung im Alten Rathaus, danach ist er im Ausstellungsbetrieb nicht mehr vertreten.⁶⁶

In der Nacht von Sonntag, den 10. auf Montag, den 11. November 1940 stirbt Moor an einem Blinddarmdurchbruch.⁶⁷



Familie Moor mit Bodo Wuth, um 1937

- 1 Henrik Moor wurde als Heinrich Moor geboren, Schreibweise auch Hendrik und Moór
- 2 Nationalarchiv Prag, HBMa, inv.c.2511, folio 110, c.r. 202, Jüdisches Geburtsbuch im Archivbestand Jüdische Matrikel; Stadtarchiv München PMB/M310; StA München LRA FFB 10627
- 3 Nationalarchiv Prag, Conscriptions (1850–1914) – Applications for Residence Permit of Prague Police Headquarters, archival box no. 402, folio 65, www.nacr.cz nennt als Geburtsort Raab, Stadtarchiv München PMB/M310 als Geburtsdatum 15.1.1843 Tarnow/Galizien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Historische Wiener Meldeunterlagen nennen 1839 als Geburtsjahr, mosaich als Religionszugehörigkeit
- 4 Auch Neumar, Neumann-Lauer
- 5 Pirani, S. 18
- 6 Prager Abendblatt, 1.12.1876 und 4.1.1877
- 7 Nationalarchiv Prag, Conscriptions (1850–1914) – Applications for Residence Permit of Prague Police Headquarters, archival box no. 402, folio 65
- 8 Die Neuzeit, Prag 2.2.1877, S. 35
- 9 Kirk, S. 205; King, The Metropolitan (Freundlicher Hinweis von Dr. Gregor Gatscher-Riedl, Marktgemeinde Perchtoldsdorf); New York Times, 23.5.1887, p. 2; Pirani, S. 20
- 10 New York Passenger List 1820–1891, NARA microfilm publication M 237, S. 783, Washington D.C., National Archives and Records Administration, n.d. (not dated). Hinweis von Bernhard Heinzlmann, Saarbrücken.
- 11 New York Passenger List 1820–1891, NARA microfilm publication number 1164, S. 84, Washington D.C., National Archives and Records Administration, n.d. (not dated). Sohn Egmont war 1875 mit nur einem Monat verstorben.
- 12 Pirani, S. 23
- 13 Auskunft Robert Winckworth, UCL Records Office, 9.3.2016
- 14 Selbstauskunft Henrik Moor, Schreiben an das k.u.k. Kriegspressequartier Kunsttruppe, Wien, 19.10.1917, Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 15 Selbstauskunft Henrik Moor, Schreiben an das k.u.k. Kriegspressequartier Kunsttruppe Wien, 19.10.1917, Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv (kein Matrikel-Eintrag vorhanden)
- 16 Stadtarchiv Zürich, Haus- und Familienbogen 1880–1892, V.E.c.28, Schachtel 27 sowie Adressbuch 1893, S. 240 und Adressbuch 1894, S. 276
- 17 Stadtarchiv München PMB/M310
- 18 1298 Henrik Moór, Matrikelbuch 1884–1920 <http://matrikel.adbk.de>
- 19 Schmid-Reutte war von 1899–1907 Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe.
- 20 Bestätigungsurkunde der Akademie Nr. 64 vom 19.1.1917. Privatbesitz
- 21 Stadtarchiv München PMB/M310
- 22 Beglaubigte Kopie des Standesamtes1 München vom 22.11.1937. Privatbesitz
- 23 Beglaubigte Kopien »Bildabzug« des Standesamtes1 München vom 27.11.1937 und 12.5.1938. Privatbesitz
- 24 Stadtarchiv PMB/M310, Legitimation vom 22.12.1898
- 25 Stadtarchiv München PMB/M310
- 26 Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 vom 23.6.1900, Nr. 701, S. 72 »Frauenkopf«; s.a. Ausstellungsverzeichnis in diesem Band, S. 204–208
- 27 Stadtarchiv München PMB/M310
- 28 Beglaubigte Kopie der standesamtlichen Trauungsurkunde Nr. 1179 vom 23.11.1903 des Standesamtes1 München vom 7.6.1937. Privatbesitz
- 29 Heimathschein Nr. 318 vom 16.2.1872, Bürgermeisteramt Stadt Germersheim, Steinklopfer-Archiv Saarbrücken
- 30 Das Haus wechselte in den folgenden Jahrzehnten mehrmals die Nummer. Siehe Susanne Poller: Das Moor-Haus in der Emmeringer StraÙe. In diesem Band, S. 100–105
- 31 Brief Else Stoll an Eugenie Moor vom 14.10.1908; Brief Henrik an Eugenie Moor, Villa Lindauer, Stuttgart, 11.12.1908. Privatbesitz
- 32 Brief Henrik an Eugenie Moor, Florenz, 19. und 20.8.1909. Privatbesitz
- 33 Brief Henrik Moor an Francesco von Mendelssohn, Fürstenfeldbruck, 31.5.1929. Privatbesitz

- 34 La Revue Moderne, Paris Juni 1914
- 35 Kleinknecht 1992, Anm. 26 (S. 468)
- 36 AK München 1916
- 37 K.u.k. Landwehrinfanterieregiment Wien Nr. 24/I. Ersatzkompanie beim k.u.k. Landsturm Bezirkskommando Nr. 39 in Wien. Vgl. Beitrag Jutta Mannes: Henrik Moor als Kriegsmaler, in diesem Band, S.XX
- 38 Heimarbeitsbefehl vom k.u.k. Kriegspressequartier Wien, Kunstgruppe vom 1.6.1918
- 39 Brief Unbekannt an Henrik Moor, Zebegény, Mai 1918; Brief Henrik an Eugenie Moor, Wien, 14.10.1917 und 20.10.1918. Privatbesitz
- 40 Brief Dr. Leo Fischmann an Henrik Moor, Wien, 17.11.1918. Privatbesitz
- 41 Brief Henrik an Eugenie Moor, Pforzheim, 8.12.1918 (bei Carl Schaefer). Privatbesitz
- 42 Wollenberg 2005, S. 5–11
- 43 Siehe Klaus Wollenberg: Überleben als jüdischer Maler, in diesem Band, S. 158–181
- 44 Rafael war mit seiner Frau Frieda vom 4.6.192–13.10.1924 in Wien in der Türkenstr. 24/1 gemeldet. Wiener Stadt- und Landesarchiv, Historische Wiener Meldeunterlagen; Gatscher-Riedl
- 45 Brief Henrik an Eugenie Moor, Andernach, 8.10.1927 und 1.12.1927. Privatbesitz
- 46 Brief Henrik an Eugenie Moor, Vevey, 27.8.1927. Privatbesitz
- 47 Staatsarchiv München, Einbürgerungsakte des Bezirksamtes mit »Verzeichnis der zwischen 1918 und 1933 eingebürgerten Ostjuden«
- 48 Münchener Zeitung, 22.3.1929; Brief Eberhard Hanfstaengl an Henrik Moor, München, 28.2.1929. Privatbesitz
- 49 »Dresden« und »Sanssouci« dienten als Amtsraum schmuck in München, bei einem der Werke ist nicht sicher, ob es noch existiert. Auskunft Dr. Karin Althaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus 11.2.2016
- 50 Brief Henrik an Eugenie Moor, Berlin-Schlachtensee, 12.4.1929. Privatbesitz
- 51 StA München, LRA FFB 10627 »Personalakt Henrik Moor« – erstes Blatt im Ordner
- 52 Wollenberg 1996, S. 12–13; Fürstenfeldbrucker Zeitung Nr. 289 vom 12.12.1933
- 53 Mitgliedsausweis Nr. M 4667 ausgestellt Berlin 1.1.1934. Privatbesitz
- 54 Fürstenfeldbrucker Zeitung Nr. 180 vom 6.8.1935
- 55 H. Groß: Fürstenfeldbrucker Künstlerköpfe: Der Maler Henrik Moor. In: Fürstenfeldbrucker Zeitung, 24.1.1936
- 56 Wilbert, S. 26–31
- 57 Fürstenfeldbrucker Zeitung Nr. 152 vom 4.7.1936 (Sonderbeilage) und Nr. 258 vom 2.11.1939
- 58 Henrik Moor zu seinem 60. Geburtstag. In: Fürstenfeldbrucker Zeitung Nr. 297 vom 23.12.1936
- 59 Brief Gertrud Luithlen an Anita Moor, Andernach, 29.4.1935. Privatbesitz
- 60 Kaufvertrag vom 31.5.1937. Am 4.3.1941 verkauft Anita Moor die Malschule für 2750 Reichsmark an die Kameradschaft der Künstler Münchens e.V. unter der Leitung von Robert Scherer und Adolf Wagner.
- 61 Heinzlmann, S.13
- 62 Jugend, München 1937, Nr. 25, S. 386, 389, 391; 1938, Nr. 6, S. 93
- 63 Katalog der 1937 in der Neuen Staatsgalerie beschlagnahmten Werke, bearbeitet von Dagmar Lott. In: Schuster 1988 (1), S. 204 sowie Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, FU Berlin
- 64 www.moorgalleryfranschhoek.co.za/Artist
- 65 Auskunft Wilhelm Luithlen, Andernach
- 66 Fürstenfeldbrucker Zeitung Nr. 159 vom 12.7.1938; Die Kunst für Alle 53.1937/1938, S. 240
- 67 Todesanzeige, Fürstenfeldbrucker Tagblatt 11.11. 1940; Fürstenfeldbrucker Zeitung 12.11.1940 und 15.11.1940 mit handschriftlicher Ergänzung. Privatbesitz



Avantgarde im Verborgenen

Eva von Seckendorff

Henrik Moor hat ein ambitioniertes Werk geschaffen. Zeit seines Lebens war er auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Aussage und hat sich dabei weder motivisch noch stilistisch auf irgendeine Art von Verkaufskunst festgelegt. Zugleich hat Henrik Moor ein umfangreiches Œuvre hinterlassen. Über 700 Werke sind überliefert, die sich in privatem oder öffentlichem Besitz befinden. Von 1900 bis 1931 hat der Maler über 100 Gemälde in den Jahresausstellungen im Münchner Glaspalast gezeigt und noch einmal so viele Bilder waren in Verkaufsausstellungen in Kunstvereinen und Galerien zu sehen. Davon konnten nur wenige eindeutig identifiziert werden, die meisten sind uns nicht bekannt.¹

»Nichts ist ihm so verhasst wie Erstarrung und Schema«²

Nach dem Abschluss seiner Ausbildung an der Münchener Akademie 1898 hat Moor seine professionelle Laufbahn offenbar mit Porträts in gekonnt altmeisterlicher Art begonnen. Anschließend malte er familiäre Szenen (1904 wurde seine erste Tochter geboren), die dem Jugendstil und dem Symbolismus nahestanden und brachte es so in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zum gefragten Porträtisten.

Nach dem Ende des Krieges entwickelte Henrik Moor eine Vielfalt unterschiedlichster Bildsprachen und Maltechniken. Er verarbeitete impressionistische und

expressionistische Stilelemente, experimentierte mit abstrakten, nahezu gestischen und schließlich auch mit futuristischen Bildmitteln.³ Dennoch war er kein Eklektiker⁴, sondern auf der Suche nach einem unverwechselbaren künstlerischen Ausdruck.

Seine künstlerische Ambition war geteilt: Einerseits wollte er den Anschluss an die Maler der Avantgarde finden. Andererseits musste er als Ernährer einer großen Familie Bilder generieren, die sich verkaufen ließen. An den Bilderfindungen Moors ist abzulesen, dass er das nationale und internationale Kunstgeschehen verfolgt und verarbeitet hat. In München, das vor dem Ersten Weltkrieg zu den wichtigsten Kunstmetropolen Europas zählte, hatte er reichlich Gelegenheit, die unterschiedlichsten aktuellen, sich überlagernden künstlerischen Bewegungen Europas kennen zu lernen: die Künstler der »Scholle«, die seit 1899 frischen Wind in die von den Malerfürsten Franz von Lenbach (1836–1904) und Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) beherrschte Kunstszene brachten.⁵ Schließlich auch die radikale Kunst von Franz Marc (1880–1916), Wassily Kandinsky (1866–1944) und August Macke (1887–1914), die zusammen mit anderen Künstlern das neuartige, philosophische Kunstprogramm des »Blauen Reiter« vertraten.

1905 eröffnete die »Moderne Kunsthandlung Brakl & Thannhauser« in der Goethestraße und präsentierte in den Jahren 1908 und 1909 unter anderem Vincent van Gogh (1853–1890), Lovis Corinth (1858–1925), Max Slevogt (1868–1932) und Franz Marc. Die beiden

Figuren in Landschaft, 1927 (Kat. 186)



Mutter und Kind, 1920 (Kat. 88)

Galeristen suchten ein gehobenes Publikum zu gewinnen und verhalfen mit persönlichem Einsatz auch Münchener Künstlern wie den Malern der »Scholle« zu beachtlichen Markterfolgen.⁶ 1909 eröffnete Heinrich Thannhauser im Arco-Palais in der Theatinerstraße eine eigene Galerie mit einer Ausstellung, die den bis dahin in Deutschland umfassendsten Überblick über den französischen Impressionismus lieferte: Zu sehen waren unter anderem Meisterwerke von Edgar Degas (1834–1917), Édouard Manet (1832–1882), Claude Monet (1840–1926), Camille Pissarro (1830–1903) und Pierre-Auguste Renoir (1841–1919). Im Dezember 1911 hatte die Künstlergruppe

»Der Blaue Reiter« ihren ersten Auftritt. 1913 präsentierte der international vernetzte Galerist die bis dahin weltweit umfangreichste Ausstellung mit Werken Picassos (1881–1973). Im selben Jahr waren in der großzügigen modernen Galerie Werke der italienischen Futuristen Carlo Carrà (1881–1966), Umberto Boccioni (1882–1916) und Gino Severini (1883–1966) zu sehen.

Auch die Galerie Goltz in der Briener Straße war Schauplatz moderner Kunst. Hans Goltz war ein Förderer der Maler der Neuen Künstlervereinigung München wie Wassily Kandinsky, Paul Klee (1879–1940), August Macke und der expressionisti-



Mutter mit Kind, um 1930 (Kat. 239)

schen Maler der »Brücke« wie Erich Heckel (1883–1970), Otto Mueller (1874–1930) und Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). Kubistische Künstler wie Georges Braque (1882–1963), Robert Delaunay (1885–1941) und Künstler des Bauhauses hatte der Galerist ebenfalls im Programm. 1918 waren in einer Einzelausstellung Gemälde von Lyonel Feiniger (1871–1956) zu sehen.⁷

Sicherlich hat Moor auch moderne Kunst in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zur Kenntnis genommen. Hier waren unter anderem seit 1914 Werke von Gustave Courbet (1819–1877), Paul Cézanne (1839–1906) und Vincent van Gogh

(1853–1890) zu sehen, die Hugo von Tschudi 1909 als neuer Leiter der staatlichen Galerien nach München bringen konnte.⁸ Dass sich Moor 1908 von München in das beschauliche Fürstentum zurückzog, stellte keinen Gegensatz dar zur Orientierung am internationalen Kunstgeschehen. Die Vorstellung vom einfachen, weniger entfremdeten Leben war unter den Künstlern der Zeit verbreitet.⁹ Man fuhr mit dem Zug nach München, unternahm auch Reisen in die Kunstmetropolen Paris und Berlin und informierte sich über die neuesten Richtungen in der Kunst.¹⁰



Sonnenaufgang, 1900 (Kat. 10)

Intime Stimmungsbilder

Wenige Jahre nach Beendigung seines Kunststudiums an der Münchner Akademie, im Sommer 1900, präsentierte Henrik Moor im Münchner Glaspalast ein stimmungsvolles Porträt einer seiner Schwestern. In seiner inneren Ruhe und tonigen, altmeisterlichen Malerei erinnert das frühe Bildnis an die Porträtkunst des englischen Malers James Abbott McNeill Whistler (1834–1903). Vielleicht ein Hinweis auf Moors Ausbildung an der Londoner Slade School of Art in den Jahren 1891 bis 1893. Die wenigen anderen bekannten frühen Arbeiten Moors, meist Porträts, sind in ähnlichem Stil gehalten.

Um 1907/1908 zeigt Moor Bilder mit intimen, ausdrucksstarken Stimmungen. Starke Hell-Dunkel-Kontraste verwandeln den Raum in eine Bühne, das Licht ist wie ein Spot auf die Hauptszene gerichtet, die sich im leeren Raum abspielt. »Inszenierungstechnisch« erinnert dies an Bilder Franz von Lenbachs (1836–1904).

Stilistisch stehen die Arbeiten, die mit breitem Pinsel fließend gehalten sind, der Malerei des Symbolismus nahe, beispielsweise den Bildern von Edward Munch. Überliefert sind vor allem familiäre Szenen. Realistische Details sind nicht wichtig, die dargestellten Personen haben keine erkennbaren Gesichtszüge. Inszeniert werden seelische Stimmungen und intime persönliche Beziehungen – Situationen mit wenig Bezug auf die Außenwelt.

Ein paar Jahre später, um 1911, malt Moor ganz anders. Die familiären Szenen spielen sich nun in gleichmäßig hell beleuchteten Räumen ab. Beim Bildnis eines nackten Mädchens vor einer Kommode handelt es sich wahrscheinlich um die 1904 geborene Tochter Julia, auf dem anderen ist die Künstlergattin Eugenie mit der 1910 geborenen Tochter Anita zusehen. Sehnsucht nach einem Leben, das nicht von Zwängen der Zivilisation bedrängt ist und eine klare Vorstellung von traditionellen Rollenmustern sind hier Motiv gebend. In Zeiten, die geprägt waren von der Emanzipationsbewegung einerseits und den Ängsten vor der »Denaturierung der Frau« andererseits, entwarf Moor eine Hymne an seine Gattin als Mutter¹¹. Zugleich verweist aber die großzügige Darstellung der nackten Personen auf eine kritische Haltung gegenüber biederer Prüderie.

Der Schriftsteller Hermann Gottschalk würdigte die »Natur-



»Meine Schwester«, 1900 (Kat. 8)

lichkeit« von Moors Bildnis der Gattin Eugenie, das auf der Jahresausstellung im Glaspalast 1911 gezeigt wurde: »Wollte man den Glaspalast auf gute Noten abgrasen, es gäbe viel Anständiges zu berichten. Aber wir suchen ja den Puls der Zeit... Von ihm zeugt der malerisch vollblütige Henrik Moor, dessen Bild seiner Gattin wie ein lebendes Auge zwischen lärmenden Masken hervorleuchtet... Voraussetzungslos, aus reinem Gefühl.«¹²

Die großformatigen Bilder sind wie das Bildnis der Künstlergattin Eugenie mit Anita (Abb. S. 74) in einer großzügigen und schwungvollen Art formuliert, die in ihrer Spontaneität an impressionistische Szenen von Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901) erinnert.



Kind in der Wiege, um 1908 (Kat. 19)



Kind in der Wiege, um 1908 (Kat. 16)



Babybad, um 1908 (Kat. 15)



Interieur mit nacktem Mädchen, um 1911 (Kat. 35)



Eugenie mit Baby, um 1910 (Kat. 36)

Impressionistischer Duktus

Um 1912 löst sich Moors zeichnerisch-fließender Duktus auf in eine flächenhafte Malerei mit breiten und kräftigen Pinselstrichen. Die Materialität der Farbe ist pastos. Die Bilder leuchten, wie man es von den Werken der Malerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907) kennt. Die lebendige Anmutung führt zu den impressionistischen Malern der Künstlervereinigung »Scholle«, zu Werken von Leo Putz (1869–1940), Max Eichler (1872–1947), und anderen, die um 1906 von München aus den europäischen Kunstmarkt eroberten.¹³

Hervorragendes Beispiel für die Kunst von Henrik Moor in dieser



Mädchenbildnis, um 1914 (Kat. 50)

Zeit ist das 1913 gemalte Porträt des großen Cellisten und internationalen Stars Pablo Casals (1876–1973), den der Künstler zu seinen Freunden zählte. Moor gelang es, das Klangliche mit einem vibrierenden Pinselstrich einzufangen und den Künstler als Musizierenden abzubilden (Abb. Der Cellist Pablo Casals, S. 149).

In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg hat Moor zu einem prägnanten Stil gefunden. Als Anerkennung seiner Kunst ist die Präsentation ausgewählter Gemälde auf der Biennale in Venedig 1914 und im Salon des Indépendants in Paris 1914 zu werten, wo er die französische Kritik beeindruckte.¹⁴

»Die Werke des Malers Henrik Moor erwecken den Eindruck, als ob sie ohne große Anstrengung von ihm geschaffen wurden; dieser Künstler versteht sich in der Auswahl eines malerischen Motivs und bezaubernden Farben, und ich verehere seine eigenwillig-expressive Art zu zeichnen sehr. Diese letzten Jahre beschäftigte er sich hauptsächlich mit Porträts; und in dieser Kunstrichtung, die so verschiedene Begabungen und Fähigkeiten erfordert, erreichte er es dank seiner sehr genauen Beobachtungsgabe, ehrliche Werke zu schaffen, voll von Leben und Sensibilität. Es gelang ihm vortrefflich, den Charakter seiner Modelle malerisch darzustellen und er schuf so leuchtende Porträts, von großem Liebreiz und von zarten, abgestuften und harmonischen Farben. Henrik Moor ist ein großer, begabter Künstler, mit dem außergewöhnlichen Talent der unabhängigen und persönlichen Beobachtungsgabe. Er hat dieses Jahr im »Salon des Indépendants« Bilder von malerischem Realismus, sehr modern im Ausdruck und in der Ausführung und mit, wie ich finde, hübscher Bewertung ausgestellt. Der Künstler hat hier bewiesen, daß er eine Beobachtungsgabe besitzt, die alles andere als gewöhnlich ist und von einer gelehrten und raffinierten Kunst zeugt.«¹⁵

»Das Was bedeutet nichts, das Wie alles!«¹⁶

Im Ersten Weltkrieg diente Moor als k. und k. Infanterist und schließlich als Kriegsmaler im k. und k. Kriegspressequartier.¹⁷ Während der gesamten Kriegszeit stellte er jährlich auf den Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast aus. Doch der Krieg bedeutete vorerst die Unterbrechung seiner künstlerischen Karriere. In den folgenden Jahren geriet die an Mitgliedern



Mädchen mit Hut, um 1914 (Kat. 51)



Anita Moor, um 1919 (Kat. 80)

reiche Familie in bedrückende finanzielle Schwierigkeiten.¹⁸ Dennoch ließ sich Moor nicht von seinen künstlerischen Ambitionen abbringen. Auf der Suche nach einer neuen Bildsprache experimentierte er mit Bildformen und Maltechniken. Mit dieser Haltung folgte er anderen Künstlern der Zeit wie Kurt Schwitters (1887–1948), der mit seiner Form des DADA-Non-sens auf die Gewalt des Krieges, auf Wirtschaftskrise und die Straßenschlachten von Rechtsradikalen und Kommunisten reagierte, oder Max Beckmann, der mit seinem kantigen, expressiven Zeichenstil gegen das Kriegstrauma kämpfte. Moors Werk dieser Zeit hat expressive Züge. Das impressionistische Licht ist aus den Bildern verschwunden. Nicht mehr der flüchtige, vom Licht gezeichnete Eindruck vom Dargestellten ist das Ziel, sondern der Ausdruck, der mit bisweilen kontrastreich angelegter Farbigkeit erzeugt wird.

Im März 1919 bemüht sich Moor, Anschluss an die »Neue Sezession« in München zu finden, eine Künstlervereinigung, die 1913 von Alexej von Jawlensky (1864–1941), Paul Klee und anderen Malern gegründet worden war und nach dem Ersten

Weltkrieg bedeutende Maler des Nach-Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit zu ihren Mitgliedern zählte. Den Künstlern der Vereinigung boten sich öffentlichkeitswirksame Ausstellungsmöglichkeiten bei der modernen Galerie Thannhauser und im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz (heute Antikensammlung).

Moor bat seinen Freund, den Literaten und Autor des *Simplissimus* Hans Erich Blaich (1873–1945), zu vermitteln, dass er sein »Regenbogenbild« in der nächsten Ausstellung der Neuen Sezession zeigen könne.¹⁹ Doch Moor »holte sich einen Korb«.²⁰ Erst in den Jahren 1926 und 1929 sollte es ihm gelingen, mit seinen »*lichtdynamischen Studien*« in »Brakls Kunsthaus«, einen wichtigen Vermittler zeitgenössischer Kunst zu finden.²¹

Um auf einem von der Avantgarde geprägten Kunstmarkt zu reüssieren, musste Moor einen unverwechselbaren Stil entwickeln. So ist wohl nicht zuletzt die beeindruckende Vielfalt zu erklären, die Moors in den folgenden Jahren entstandene Bilder zeigen. Zu den wenigen (sparsamen) Quellen, die uns



Mädchen mit Obstschale, um 1919 (Kat. 82)

Überlegungen zu seinem künstlerischen Vorgehen überliefern, zählen Gesprächsnotizen, die Hans Erich Blauch aus der Zeit von 1919 bis 1925 zu den regelmässigen Treffen mit seinem Freund Henrik Moor machte.

Zu Beginn des Jahres 1919 berichtet Blauch von neuen Skizzen Moors die »der Phantasie des Betrachters freiesten Spielraum lassen« und dass der Künstler »sehr extrem den Standpunkt vertritt, dass in der Malerei das Was nichts, das Wie alles bedeutet!«²². In den folgenden Wochen führen die beiden nahezu täglich »Kunstgespräche«. Auf welche Bilder sich diese Diskussionen bezogen und welche Inhalte sie diskutierten, ist nur ansatzweise zu rekonstruieren. Wenn das abstrahierende Bild »Südamerikanisches Motiv«, das Moor auf der Glaspalastausstellung 1921 zeigte, mit einem uns erhaltenen Bild gleichen Titels identisch ist, könnte man die Diskussion auf eine Reihe sehr experimenteller, für die Zeit außergewöhnlich abstrakter Bilder beziehen.²³ Das Thema Rhythmus war Hauptthema des Kunstgesprächs der beiden Freunde in den Jahren 1919–1921. Es war auch in der Kunstszene der Zeit hoch aktuell. Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie in Berlin, zählte die »Rhythmisierung des Räumlichen« zu den »Form-Aufgaben« der gegenwärtigen Kunst und wies auf Lyonel Feininger und Franz Marc hin.²⁴ Moor ging das Thema mit rhythmischen, nahezu gestisch ausgeführten Pinselstrichen an, mit welchen er die gegenständlichen Motive überdeckte. Die Bilder gewannen so einen abstrahierenden, expressiven Duktus.

Blauch war nicht ganz eins mit dem Vorgehen Moors und sah keine Verbindung zwischen Motiv und Form. »Er spricht etwas unklar von Rhythmus, ich erwidere, der Rhythmus müsse sich doch zuerst in den Objekten aussprechen; er sei der Ausdruck bestimmter Verhältnisse oder Valeurs und es schein mir nicht zu genügen, eben einfach Linien, Farben und Tonwerte rhythmisiert nebeneinander anzuordnen und dem Beschauer frei zu stellen, sich irgendetwas zu denken oder zu imaginieren (was vielleicht das richtige Wort ist). Er betont seine Ehrlichkeit (an der ich nicht zweifle), aber dies macht doch noch kein Bild. Vielleicht wenn ich ihn dazu bringen kann, sich klar zu werden und zu äussern, kommen wir uns doch noch näher.«²⁵

Im März 1921 rät Blauch seinem Freund »seine Rhythmik und neue Technik einmal an einem grossen Stoff zu probieren (Höllentsturz, Sintflut od. dergl.); er hat da Lichtkünste, bei denen man

an Correggio denkt.«²⁶ Anregung für diese Idee brachte vielleicht ein Gespräch, das die beiden wenige Wochen zuvor über Expressionismus, Goya und Grünewald geführt hatten.²⁷ Grünewalds »Isenheimer« Altar war im Winter 1917 aus Sicherheitsgründen von Colmar nach München gebracht und von November 1918 bis September 1919 in der Alten Pinakothek gezeigt worden. Grünewalds Kunst erregte großes Aufsehen und wurde von den expressionistischen Künstlern der Zeit gefeiert und künstlerisch verarbeitet.

Eine Reihe von außergewöhnlichen Studien mit historischen, mythologischen und religiösen Themen im Nachlass des Künstlers lassen sich mit Blauchs Ratschlag in Verbindung bringen. Sie sind teilweise ausgesprochen emotional gestaltet, Schilderungen von erregten Gemütszuständen.

Moor wagt sich mit seinen Studien weit in die Abstraktion vor. H. Marchand bescheinigte ihm in ihrer kenntnisreichen Abhandlung in der satirischen Zeitschrift »Zwiebelfisch« einen »...angeborenen Drang, nicht bei der bloßen Naturwiedergabe stehen zu bleiben, sondern bewusst zu gestalten. Beides zielt zuletzt auf absolute, gegenstandslose Malerei.«²⁸

Im Juni 1920 berichtet Blauch, dass Moor »wilde« Bilder verkauft habe.²⁹ Ob es sich dabei um Bilder aus der Reihe dieser teilweise kleinformatigen Studien handelt, die eher den Charakter des Unfertigen, nicht konsequent Ausgearbeiteten haben, ist nicht bekannt. Ob die Freunde und Förderer Moors experimentelle Kunst wirklich kannten und schätzten, wissen wir nicht. Doch wir wissen, dass sie ihn immer wieder ermahnten, Kunst zu machen, die »für Laien sehr verständlich« ist.³⁰ »Die Künstler müssen heutzutage sich auch geschäftsmännische Eigenschaften beizulegen suchen, wenn sie nicht unter die Räder kommen wollen. Organisation ist alles, in der Wirtschaft nicht allein, sondern auch auf den weiten Gebieten der Kunst. Ferner müssen sich die Künstler, um ihre Sachen verkaufen zu können, dem Geschmack der Menge anzupassen suchen. Das kann m. E. einem so anpassungsfähigen Künstler, wie Du, der gleichzeitig ausserordentlich productiv ist, nicht allzu schwer fallen, wenn man auch dabei etwas künstlerischen Eigenwert preisgibt. Sachen machen, die niemand kauft, ist nutzlos, verschwendete Zeit + Material.«³¹

Südamerikanisches Motiv, um 1921 (Kat. 98)





Kämpfende Figuren (Kat.103)



Studie (Kat.104)



Figuren in abstrakter Landschaft (Kat.102)



Figurengruppe (Kat. 112)



Figurengruppe (Kat. 113)



»Sintflut« (Kat. 110)



Gewitterlandschaft (Kat. 190)



Expressive Landschaft, um 1925 (Kat. 189)



Abstrakte Landschaft (Kat. 122)



Salon (Kat. 120)

Doch Henrik Moor war weiterhin damit beschäftigt, sich einen individuellen expressiven Stil zu erarbeiten. Anders als Künstler wie Paul Klee und Wassily Kandinsky jedoch, die ihre Kunst in theoretischen Schriften fundierten und darin eine wichtige Grundlage für die Vermarktung ihrer Bilder erkannten, fehlte bei Moor offenbar jegliche Theoriebildung. Er verkehrte sicherlich auch nicht in Künstlerkreisen, die ihn in Sachen Abstraktion hätten unterstützen und beraten können. Sein Künstlerstammtisch mit dem Porträt- und Gesellschaftsmaler Simon Glücklich oder dem Spätimpressionisten Otto Poppel und anderen Künstlern, der in verschiedenen Münchner Cafés tagte, hat ihn in dieser extremeren Position sicherlich nicht weiter gebracht.³²

Moor zeigte auch in seinen Landschaftsbildern stark abstrahierende Malweisen. Er löste die Motive in wilden Linien auf oder verfremdete sie mit einem dichten Gestrüpp von Pinselstrichen und brachte so außergewöhnlich expressive Stimmungen zum Ausdruck. H. Marchand interpretierte Moors Landschaftsbilder vor dem Hintergrund kunsttheoretischer Konzeptionen in einer Zeit, in der Bilder zu erkennen geben mussten, dass hinter ihnen etwas Tiefgründiges steht.³³ »Wenn bei der Betrachtung einer Landschaft nicht die ruhende feste Form wesentlich ist, sondern das Spiel der Kräfte, das alles einzelne durchdringt, und belebt, so liegt es nahe, diese Form zu zertrümmern, um die Kräfte selbst vom Gegenstand zu lösen und absolut zu machen.«³⁴

Das Prinzip der Auflösung in flirrende Striche und Linien übertrug Moor auch auf seine Porträtmalerei. Als Bilder in diesem Stil bei der renommierten Galerie Brakl gezeigt wurden, erntete Moor viel Lob.

»Das Licht zerfrisst die Farben, löst ihre Einheit auf, um ihre Mannigfaltigkeit durch das Zusammenwirken der Töne zu bereichern und zu steigern, Das Dynamische, das Bewegende hat indes weniger im Licht, als in der Hand des Malers seinen Ursprung: der Künstler teilt dem Chaos der Farben seinen Impuls mit und greift ordnend und rhythmisierend in das verwirrende Erlebnis Licht und Farbe ein. Das Künstlerische im höheren Sinne entsteht aber erst in der Übertragung dieser farbigen Dynamik auf den Stoff der Landschaft und des Bildnisses und in der Gestaltung zum Bilde, das dem Laien ebensoviel zu sagen hat, wie dem Kenner.«³⁵

Interessant sind die unterschiedlichen Grade und auch Stile der

Abstraktion in Moors Landschaftsstudien. Eine Variante lehnt sich an die geometrischen Formen und Grundfarben der Kunst des Bauhauses an.

In einer Reihe von Landschafts- und Städtebildern strukturierte Moor das Motiv mit diagonal verlaufenden Linien. Diese bringen Dynamik ins Bild und steigern die Dramatik.

Vermutlich aus geschäftlichem Interesse heraus widmete sich Moor in den 1920er Jahren verstärkt der Produktion von Landschafts- und Städtebildern, die sich an französische Meister des Impressionismus wie Camille Pissaro (1830–1903) anlehnten, doch in ihrem Abstraktionsgrad fortgeschrittener waren.

Mit experimentellen Techniken und teilweise dichtem und pastosem, teils auch puderigem Farbauftrag mit nahezu körperlicher Qualität hat Moor auch expressionistisch anmutende Landschaftsbilder entworfen.

Eine eigene Werkgruppe bildet eine Vielzahl von kleinformatigen Bildern von diversen Landschaften Europas, die Moor in einer eigenen Aquarelltechnik und mit selbst entwickelten Farbstiften gefertigt hat. In derselben Art hat er auch eine Reihe von Porträts ausgeführt. Wahrscheinlich hat er dieses »Format« für den Verkauf erfunden, dennoch sind die Ansichten expressiv und keineswegs anbiedernd formuliert. Die Aquarelle konnten in der Redaktion der satirischen Zeitschrift »Zwiebelfisch« besichtigt und auch dort gekauft werden und Marchand interpretierte in ihrem ausführlichen Beitrag in der Zeitschrift über Henrik Moor die Bilder von einer philosophischen Warte: »Das Wesentliche erscheint uns bei ihnen, ebenso wie bei seinen Ölbildern, dass er es verstanden hat, für das vielseitig komplizierte Erfassen des Weltgeschehens durch den modernen Menschen in seiner Kunst ein Gleichnis zu schaffen.«³⁶

Morgen im Moor, 1925 (Kat. 153)





Morgen im Moor (Kat. 199)



Eugenie mit zwei Kindern, 1925 (Kat. 152)



Szene am See I (Kat. 133)



Landschaft mit Brücke (Kat. 132)



Die Stadt, 1924 (Kat. 145)



Abstrakte Landschaft (Kat. 127)



Abstrakte Landschaft (Kat. 130)



Konkrete Landschaft (Kat. 131)



Landschaft mit Häusern (Kat. 245)



Stierkampf, 1924 (Kat. 176)



Königssee (Kat. 155)



Abendstimmung, 1929 (Kat. 210)



Kinderporträt , um 1923 (Kat. 142)



Großstadt, um 1926 (Kat. 196)



Eugenie Moor, um 1926 (Kat. 159)



Im Hafen, 1929 (Kat. 218)



Reiterstandbild im Park, 1929 (Kat. 214)



Fürstenfeldbruck, 1926 (Kat. 164)

»Dynamische Bilder«

Gegen Ende der 1920er Jahre versuchte Moor noch einmal eine neue künstlerische Form auszuprägen: die Zergliederung des gegenständlichen Motives in geometrische Kleinformen. Die entsprechenden Werke erinnern an futuristische Malerei, eine Stilrichtung, die schon in der Vorkriegszeit in München zu sehen war. Die Erfinder des Futurismus wollten die dynamischen Empfindungen und die Energie des Lebens wiedergeben. Wie die Polyphonie in der Musik sollte die Malerei die wahrgenommenen Einzelheiten im futuristischen Gemälde zusammenfassen: »Gesehenes, Gefühltes, Fern und Nah, alles durchdrang sich und wurde gleichzeitig (simultan) im Bild dargestellt. Gegenstand und Umwelt verschmelzen zu einer neuen Einheit.«³⁷

In seinen »rhythmischen Übungen«³⁸ entwickelte Moor aus dem Duktus breiter Pinselstriche eine mosaikartige Struktur, die er über die gesamte Bildfläche breitete. Die Aufsplitterung steigert die Dramatik des Bildgeschehens, denn die unüberschaubare Vielzahl der kleinen Formen wirkt auf den Betrachter beunruhigend.

Im Rahmen einer Kollektiv-Ausstellung der Luitpoldgruppe im Münchner Kunstverein gewann Moors »Moses« 1928 höchste Aufmerksamkeit von Kritikern und Kollegen. »Am stärksten fällt Henrik Moor auf mit seiner mosaikartigen Malerei. In seinem Moses, der das gelobte Land schaut, erreicht er mit seiner eigenartigen Technik, die helle Farbe etwa wie Rindenstücke bunt und ohne Rücksicht auf die Form aufträgt, den starken Eindruck verklärten Sonnenglastes. Die in großer Bewegung emporschreitende Gestalt, die die Augen vor dem blendenden Lichte mit der Rechten schützt, ein triumphierender Ausdruck für endliche Erfüllung der Verheißung, prägt sich ein und überwindet anfängliches Befremden....«³⁹

Auch der bekannte Münchner Architekt Theodor Fischer besichtigte die Ausstellung im Kunstverein. Interessant ist, dass Moor ihm offenbar das Gemälde »Moses« als Entwurf für ein Wandgemälde in einer Kirche angeboten hat. Fischer hielt die Idee aber in dieser Form nicht für realisierbar und kritisierte ganz offen die grobe Zersplitterung der Bildfläche und vergleicht Moors Bilder mit den mosaikartigen, abstrakten Arbeiten von Adolf Hölzel (1853–1934):



Ernteszene, um 1930 (Kat. I)

»Ihre Technik ist auffallend und entbehrt nicht der Willkür, ich glaube aber Wert und Sinn dieser starken Auflösung zu verstehen. Die außerordentliche Lebendigkeit und schwingende Musikalität, die bei 5–6 m Abstand eintritt, wäre kaum anders zu erreichen. Ein Anderes ist aber wieder die Wand, die ihre unbittlichen technischen Gesetze in sich trägt. Mit der kontourierten Fleckentechnik wäre an der Wand, wenigstens im Fresko, sicher nichts zu machen. Sie werden das wohl auch nicht meinen. Aber erstaunlich ist Ihre Nähe zum Glasbild, mit den neuesten Arbeiten Ad. Hölzels, dem Glasbild im Stuttgarter Rathaus, sind in gewisser Hinsicht (sicher nicht im Stil und in der Auffassung!) ganz unmittelbare Vergleichspunkte da. Es wäre mir eine besondere Freude, mit Ihnen diese Probleme gelegentlich besprechen zu können.«⁴⁰

Neben der Figur des Moses zeigte Moor einen weiteren alttestamentarischen Protagonisten: den geblendeten Samson, der die zwei tragenden Säulen des Tempels zum Einsturz bringt und damit den beim Opferfest anwesenden Philistern den Tod bringt. Ob er mit der Gestalt des Samson auf den Helden anspielt, der gegen die Unterdrückung Israels kämpft, oder auf tiefenpsychologische Fragen des Scheiterns eines Helden zielt, bleibt offen.



Moses blickt in das gelobte Land, um 1927 (Kat. 203)



Apokalyptische Reiter, 1930 (Kat. II)



Samson zerstört den Tempel Dragons, um 1930 (Kat. 230)



Salon im Moor-Haus (Kat. 178)

Musik in Bildern

Henrik Moor stammte aus einer Musikerfamilie, sein Bruder Emanuel war Pianist und Komponist.⁴¹ Er selbst spielte gern und viel Klavier. Hans Erich Blaich berichtet in seinen Tagebucheinträgen von Gesprächen über Musik und Hauskonzerte im Salon der Familie. Hier stand ein Flügel, der häufig genutzt wurde. Zu Moors Lieblingskomponisten zählten Bach, Beethoven und Bruckner. Das Selbstporträt als Tondichter spiegelt die Nähe des Malers zur Musik. Getragen von den Klängen der ihn umgebenden Instrumente, ist er gänzlich in das Erleben der Musik versunken (Abb. *Tondichter*, Frontispiz, Kat. 233). Moor hat häufig Musiker porträtiert, darunter Familienmitglieder wie die Tochter Sissi und auch seinen Bruder Emanuel. (Abb. *Emanuel Moor am Flügel*, S. 144)

In seinem letzten Lebensjahrzehnt versuchte Moor, Musik in Malerei umzusetzen, und fand in den rhythmischen Formen seiner speziellen Art des Futurismus eine geeignete Form. Wassily Kandinsky hatte 1911 mit seinem Bild »Impression III« als Erster Farben und Töne zu einem synästhetischen Erlebnis verschmolzen. Er hatte atonale Musik von Arnold Schönberg in München gehört und seine inneren Eindrücke in abstrakten Formen und ausdrucksstarken Farben wiedergegeben, die er mit den Klängen in Verbindung brachte.

Moor war fasziniert von Anton Bruckner (1824–1896) und hat

sicherlich dessen sinfonisches Werk, gespielt vom »Orchesterverein« oder dem »Kaim-Orchester«, im Münchner Odeon und in der Tonhalle hören können. Ein Porträt des Komponisten, das Moor 1931 im Glaspalast zeigte, ist leider beim Brand des Ausstellungshauses vernichtet worden. Eine erhaltene Studie für das Gemälde zeigt Bruckner inmitten seines Orchesters. Moor war offensichtlich mit dem sinfonischen Werk Bruckners vertraut und suchte den Klang des großen Orchesters, rhythmische Eindrücke und die Klangfarben einzelner Instrumentengruppen visuell zu fassen.

Die Kritik reagierte auf Moors Bilderfindungen verständnislos: »Mit seinem »Orchester« will er keine große Gruppe von Musikern malen, sondern die polyphone Musik, die sie hervorbringen. Das versucht er mit einem Gewirr von Farbenstrichen, die in ihrer Abtönung von warmem Baß- und Geigenbraun bis zur Helligkeit schmetternder Trompeten die Klangwerte der Instrumente in einem Fortissimo ausdrücken sollen. In dem Gewitter steht der Kapellmeister, klein und unscheinbar, als bange ihm selbst wie dem Zauberlehrling vor den Geistern, die er rief. Moor befindet sich auf einem Irrwege, weil er sich eine Aufgabe stellt, die dem Wesen der Malerei widerspricht. Er überschreitet das Grenzgebiet zwischen ihr und der Musik. Dabei kann nur das Unvermögen der Malerei offenbar werden.«⁴²

Kirchenkonzert, 1936 (Kat. 271)





Studie zu Orchester, 1928 (Kat. 205)



Konzert, 1928 (Kat. 206)



Dschingis Khan, Studie, um 1938 (Kat. 275)

Auch während der NS-Zeit arbeitete Moor an seiner »Dynamischen Malerei«. Aus dem Jahr 1936 stammt das großformatige Gemälde »Kirchenkonzert« und von 1938 ist ein monumentaler Karton mit der Darstellung des Dschingis Khan überliefert. Nahe liegt, dass Moor mit dem mongolischen Herrscher Hitlers kriegerischen Expansionsdrang symbolisieren wollte. Doch künstlerische Experimente waren definitiv nur noch im Verborgenen möglich.

Ob Moors »Deutsche Familie« (Abb. S. 168), die in die Lektüre des »Völkischen Beobachters« vertieft ist – nur ironische

Persiflage sein kann, wie dies Renate Wedl-Bruognolo im Katalog zur Moor Ausstellung 1995 formulierte, mag dahin gestellt sein.⁴⁵ Die Tatsache, dass Moor ein Hitlerbild angefertigt hat, spricht wohl eher dafür, dass er sich als Jude und als Künstler, der expressionistische und abstrakte Stilrichtungen pflegte, in Zeiten äußerster Bedrohung absichern musste. Nur durch Verschleierung seiner jüdischen Herkunft war es ihm gelungen, Mitglied der »Reichskammer der Bildenden Künste« zu werden und seine künstlerische Arbeit weiter zu führen. Im August 1937, kurz nach der Eröffnung der Ausstellung

»Entartete Kunst« in den Hofarkaden in München, wurde Moors Gemälde »Motiv aus Bern« als entartet aus den Bayerischen Staatsgemäldeausstellungen entfernt.⁴⁴ Diese Tatsache wurde offenbar nicht öffentlich gemacht. 1936 hatte er sich an der Ausstellung des NS-Gemeinschaftswerks Kreis Mayen/Andernach beteiligt. Bis 1938 zeigte er regelmäßig Bilder auf den Ausstellungen des nationalsozialistischen Kunstrings in Fürstentfeldbruck.⁴⁵

Moor muss als Künstler unter den Äußerungen der Freundin der Familie Johanna Luithlen gelitten haben, die ihn beneidete, dass er die Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst im Juli 1937 »miterleben durfte«, um ihm anschließend zu verkünden:... »nur dann war ich ganz erschreckt und entrüstet, dass es so etwas gegeben hat, den Himmel grün, die Wiesen blau und die Wolken schwefelgelb zu malen. Pfui! Weißt Du bis hierher – in eine so kleine Stadt – ist so etwas Abscheuliches ja Gottlob nicht vorgezogen. Unser Führer hat ganz recht, wenn er da von Kunstbetrüggern spricht.«⁴⁶

Als wie bedrohlich er menschlich sein unmittelbares Umfeld empfunden haben muss, scheint in einem Brief in Notizen des Freundes Erich Blaich im Juli 1938 auf:

»Kommt erst Brugglehner, um allerlei Reparaturen zu erledigen, dann die Baroness zum Modellieren. Großes Gespräch über die Juden, bei dem sie sich sehr rabiät und borniert benimmt, von Totschlagern redet, woran sie sich selber beteiligen würde u.s.w. Hannusch und ich halten ruhig und lächelnd stand. Abds. heftiges Gewitter.«⁴⁷

»Der Mittagssender berichtet von antijüdischen Exzessen im ganzen Reich in der letzten Nacht (Synagogen in Brand gesteckt, Geschäfte zerstört und angezündet etc.).«⁴⁸

Moor starb 1940. Es ist fraglich, ob er den Holocaust, der ab diesem Jahr systematisch betrieben wurde, überlebt hätte.

- 1 Glaspalast
- 2 Marchand, S. 66
- 3 Siehe Susanne Dinkelacker: Malmittel. In diesem Band, S.182
- 4 Kleinknecht 1996
- 5 Unterberger
- 6 Bambi, S. 176
- 7 Goltz
- 8 Lenz
- 9 Siehe Angelika Mundorff: Henrik Moor in Fürstentfeldbruck. In diesem Band, S. 70
- 10 Schuster 1988, S. 232–234
- 11 Scheffler 1908
- 12 Gottschalk, S. 117
- 13 Bertuleit, S.103
- 14 Siehe Ausstellungsverzeichnis. In diesem Band, S. 204
- 15 Übersetzung eines Artikels aus La Revue Moderne, Paris, Juni 1914
- 16 Blaich Tagebuch, 4.1.1919
- 17 Siehe Jutta Mannes: Henrik Moor als Kriegsmaler. In diesem Band, S. 106
- 18 Siehe Susanne Dinkelacker: Geldsorgen. In diesem Band, S. 138
- 19 Blaich Tagebuch, 4.3.1919. Am 18. Mai 1919 schreibt Blaich einige Briefe »im Interesse Moors, der bei der Neuen Sezession ausstellen will.«
- 20 Blaich Tagebuch, Juni 1919
- 21 Siehe Ausstellungsverzeichnis in diesem Band. S. 204
- 22 Blaich Tagebuch, 4.1.1919
- 23 Wedl-Bruognolo, S. 18
- 24 Justi, S.21
- 25 Blaich Tagebuch, 4.9.1919
- 26 Blaich Tagebuch, 5.3.1921
- 27 Blaich Tagebuch, 4.1.1921
- 28 H. Marchand, S. 66. Die Autorin war offenbar sehr vertraut mit dem Werk Moors. Es handelt sich um die damals bei den Kunstsammlungen zu Weimar tätige Kunsthistorikerin Hildegard Marchand (1896–1950). Hinweis von Bernhard Heinzemann, Saarbrücken.
- 29 Blaich Tagebuch, 12.6.1920
- 30 Otto Pippel an Henrik Moor, 14.12.1926. Privatbesitz
- 31 Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach 17.12.1929. Privatbesitz
- 32 Simon Glücklich an Henrik Moor, 4.8. 1935. Privatbesitz
- 33 Zimmermann, S. 318
- 34 Marchand, S. 66
- 35 München-Augsburger Abendzeitung 26.1.1926
- 36 Marchand, S. 67
- 37 Read, S. 112
- 38 Marchand, S. 66
- 39 Bayerische Staatszeitung 27.11.1928
- 40 Theodor Fischer an Henrik Moor, 1.12.1928. Privatarchiv
- 41 Siehe Shoshana Liessmann: Emanuel Moor. Erinnert. In diesem Band, S. 144
- 42 Bayerische Staatszeitung 27.11.1928
- 43 Wedl-Bruognolo, S.26
- 44 Schuster
- 45 Siehe Ausstellungsverzeichnis in diesem Band, S. 204
- 46 Johanna Luithlen an Henrik Moor, Koblenz 20.7.1937. Privatbesitz. Siehe auch Verena Beaucamp: Das Geschäft wird schon blühen, Förderer, Freunde, Reisen. In diesem Band, S. 120
- 47 Blaich Tagebuch, 7.8.1938
- 48 Blaich Tagebuch, 10.11.1938



Henrik Moor in Fürstfeldbruck *Angelika Mundorff*

Einblicke ins Private

Nach einer relativ rastlosen Kindheit und Jugend mit längeren Aufenthalten in Prag, Szegedin, New York, Perchtoldsdorf bei Wien und Zürich sowie Studienaufenthalten in London, Paris und München sehnte sich Moor offenbar nach Beständigkeit. Als viertes Kind einer achtköpfigen Kinderschar, die immer in großem Familienverband inklusive Großmutter, wenn auch in unterschiedlichen Konstellationen zusammen lebten, waren Turbulenzen und schnelle Ortswechsel die Normalität. 1903 heiratete Henrik die vier Jahre jüngere Eleonore Eugenie Wolff, eine Kaufmannstochter aus Mannheim, die in München die Kunstgewerbeschule besucht hatte, mit dem Ziel Zeichenlehrerin zu werden.¹ Mit seiner Heirat scheint das Leben Henrik Moors in ruhigeren Bahnen verlaufen zu sein. Das Ehepaar Moor lebte zunächst in München in der Herzogstraße, wo auch die beiden ältesten Töchter Julia (1904) und Sissi (Januar 1908) geboren wurden. Im selben Jahr zogen die Moors in ein kleines Haus in der Emmeringer Straße in Fürstfeldbruck, das sie bis an ihr Lebensende bewohnten.² Was den Künstler bewogen hat, sich nach all den großen Weltstädten dauerhaft für den kleinen, beschaulichen Ort Fürstfeldbruck zu entscheiden, wissen wir nicht. Zahlreiche andere Künstler dieser Zeit – Maler, Schriftsteller, Theaterleute – wählten ländliche Gegenden zu ihrem ständigen Aufenthaltsort, um durch diesen Rückzug in die Natur Abstand von aktuellen Problemen, dem

politischen Geschehen oder der hektischen Großstadt zu gewinnen.

Bei Moor, den wir aufgrund von Briefen oder anderen privaten Zeugnissen als kontaktfreudigen, engagierten Künstler, aber auch als liebevollen Familienmenschen einschätzen, handelte es sich vermutlich um einen Rückzug in die Beschaulichkeit, die ihn aber nicht völlig von der Außenwelt und dem Kunstgeschehen abschnitt. Die Nähe zur Großstadt München, dem wichtigen kulturellen Mittelpunkt Süddeutschlands, spielte bei der Wahl sicher eine große Rolle, da der Maler seit 1900 jährlich im Münchner Glaspalast ausstellte und Bilder verkaufte. Er nutzte auch viele andere Ausstellungsmöglichkeiten in München, war seit 1900 Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft und schloss sich im Jahr 1911 der Künstlerorganisation »Luitpoldgruppe« an. Regelmäßig nahm er an Künstlertreffen in München teil, z.B. am »Malertisch Dallesfahnlein« im Cafe Teichlein in der Ludwigstraße, dem auch sein langjähriger Malerfreund Otto Pippel angehörte.³ 1936 schrieb der Schweizer Malerfreund Simon Glücklich mehrere Postkarten an den »Künstlertisch Moor-Pippel«, der zu dieser Zeit vorwiegend im Cafe Helbig am Hofgarten stattfand.⁴ Anders als bei den anderen Brucker Malern wählte Moor offenbar relativ selten Landschaftsmotive seiner nächsten Umgebung. Jedenfalls haben sich nur wenige Gemälde mit Motiven aus der näheren Umgebung Fürstfeldbrucks erhalten. Meist sind es unauffällige Flusslandschaften, mit und ohne Brücken, vereinzelt auch der Markt Bruck und das Kloster. Sehr stimmungsvoll und impressionistisch.

Selbstporträt im Morgenmantel, 1933 (Kat. 252)



Im Garten, um 1910 (Kat. 32)

Stattdessen widmete er sich der Darstellung seines Hauses und des Gartens, fast immer belebt mit häuslichen Familienszenen. Neben dem Wohnzimmer im Erdgeschoss des Hauses mit seinem signifikanten, großen runden Tisch wurde der sogenannte Salon des Hauses im ersten Stock zum häufigen Sujet. Dieser Raum scheint eine Art »Schaltzentrale« der Familie Moor gewesen zu sein. Ihn nutzte man zum Musizieren, für kleinere und größere Einladungen, zum Lesen und wohl auch als Atelier. Seine großen Bogenfenster bestimmen häufig die Aufteilung des Bildes. Der Flügel war ein raumbestimmendes Ausstattungsstück des »Salons« und spielte in der musikalischen Familie tatsächlich eine besondere Rolle. In einem Zeitungsartikel wird Moor einmal zitiert: »Ein Leben ohne Musik kann ich mir nicht denken!«⁵

Alle Familienmitglieder wurden in diesem Raum porträtiert, häufig in einem großen Korbsessel sitzend oder musizierend. Bei den Bildern, die Moor im häuslichen Umfeld gemalt hat, berührt den Betrachter die private, sehr intime Atmosphäre. Die Dargestellten stellen sich nicht zur Schau bzw. werden

nicht zur Schau gestellt, sondern sind versunken in ihre Tätigkeit und nehmen den malenden Vater offenbar gar nicht wahr. Teilweise sind die Kinder als Gruppe, seltener einzeln, auch nackt »nach dem Bad« porträtiert. Ohne Scheu blicken sie zum Betrachter. Trotz der Privatheit stellt sich kein Gefühl des Voyeurismus ein, vielmehr zeigen die Bilder die Vorliebe des Künstlers für eine natürliche Lebensweise, wie sie in der Zeit des Jugendstils bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts von vielen Künstlern unter dem Slogan »Zurück zur Natur« bevorzugt wurde. Eine auffallend große Anzahl von Familiengruppenbildern, aber auch ungewöhnlich viele Selbstporträts und Einzelporträts von Ehefrau und Kindern sind von Henrik Moor erhalten. Man hat den Eindruck, dass er malerische Experimente zuerst an familiären Sujets ausprobiert hat, zumal immer ein oder mehrere Familienmitglieder zur Verfügung standen. Bei der großen Kinderschar – bis 1922 wurden insgesamt sieben Kinder geboren – spielte sich das Familienleben rings um den malenden Vater ab und wurde als Motiv genutzt. So erklärt es sich auch, dass es unzählige Skizzen von den Kindern und der Ehefrau gibt, dass als Malträger auch einfachste,



Eugenie Moor mit Sohn Herbert, 1927 (Kat. 201)



Eugenie mit Baby, um 1910 (Kat. 34)



Eugenie Moor im Zimmer, um 1908 (Kat. 22)



Eugenie Moor (Kat. 46)



Eugenie Moor mit ihren Kindern, um 1914 (Kat. 53)



Kindergruppe II, um 1918 (Kat. 77)



Selbstporträt mit Pfeife, um 1935 (Kat. 262)

alltägliche Materialien genutzt wurden und verschiedenste Stilrichtungen ihren Ausdruck fanden. Von der räumlichen Enge im Moor-Haus und der dem lebhaften Kindertreiben geschuldeten Unruhe kann man sich nur schwer eine Vorstellung machen. Doch konnte sich der Künstler inmitten des »lustigen Kindertrubels im Atelier«⁶ offenbar gut auf seine Malerei konzentrieren.

Dieser großen Nähe zur Familie entspricht auch das Bild des verantwortungsvollen und sehr liebevollen Familienvaters, das sich bei Durchsicht der Lebenszeugnisse und Familienfotografien einstellt. Ehefrau und Kinder wurden von Moor durchgehend mit originellen Kosenamen angesprochen. In liebevoll verfassten Briefen, die Moor in seinen oft wochenlangen Malaufenthalten bei finanzkräftigen Auftraggebern (z.B. 1908 zum

Porträtmalen in Stuttgart⁷) oder in seiner Zeit als Soldat und Kriegsmaler in den Jahren 1917/1918 verfasste, kommt seine ständige Sorge um das Wohlergehen seiner Familie zum Ausdruck: Er wollte immer über alle kleinen und großen Nöte informiert sein. Seine Ehefrau Eugenie, von ihm als »Egi« oder »Hexele« angesprochen, war ihm eine wichtige Gesprächspartnerin auf Augenhöhe. Er erzählte ihr von seinen Malaufenthalten, schilderte seine Eindrücke von den Auftraggebern, häufig auch seinen genauen Tagesablauf, berichtete vom Alltag als Kriegsmaler, teilte dann in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg seine ständigen Geldsorgen mit seiner Lebensgefährtin. Egi ihrerseits bestärkte ihn in seinen künstlerischen Ambitionen und versuchte auch selbst Auftraggeber oder Geldgeber aufzutreiben (z.B. ihre Cousine Kitty de Rothschild). Ihre Rolle als



Selbstporträt mit Pfeife, 1929 (Kat. 228)



Selbstporträt mit Pfeife, um 1936 (Kat. 266)



Sissi, um 1914 (Kat. 49)



Porträt eines Knaben (Henrik?), um 1914 (Kat. 48)



Herbert, 1922 (Kat. 137)



Irene, um 1924 (Kat. 143)



Beppo (Julia), 1909 (Kat. 28)



Anita, um 1918 (Kat. 67)



Peter, 1917 (Kat. 64)

Ehefrau des Künstlers spielte sie aber immer im Hintergrund. Von den Brucker Freunden wurde sie als »verhuschte Frau Moor«⁸ wahrgenommen. Von Fritz Baer wird sie in einem Neujahrsgedicht als »Hausfrau... wie sie das Ideal geschaffen hat« gerühmt, »dem Gatten stärkend Kopf und Arm zur Tat«.⁹ Sehr aufschlussreiche Einblicke in das Familienleben und die Freundschaften des Künstlers und seiner Familie in Bruck bieten die Einträge in den Tagebüchern des Schriftstellers, Simplicissimus-Mitarbeiters und Arztes Hans Erich Blaich (1873–1945), genannt Dr. Owlglass, der sich 1911, fast zur gleichen Zeit wie Moor, in Fürstenfeldbruck niederließ und ebenfalls bis zu seinem Tod 1945 hier lebte. Sein Kontakt zur Familie Moor war sehr intensiv und gibt Auskunft über familiäre Angelegenheiten im Haus Moor, über künstlerische Themen, aber auch über die langjährige Freundschaft mit Henrik Moor und Adolf Des Coudres. Alle drei verband das gemeinsame Interesse an der klassischen Musik. Häufiges Musizieren wird erwähnt, besonders die Klaviervorträge von Henrik Moor. Meist spielte dieser seine Lieblingskomponisten Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner und Wolfgang Amadeus Mozart. Immer wieder berichtet Blaich von intensiven, häufig Abend füllenden Gesprächen mit Moor über aktuelle kunsttheoretische Schriften, aber auch über Moors neueste malerische Experimente und die Werke von Künstlerkollegen wie Käthe Kollwitz (1867–1945) und Olaf Gulbranson (1873–1958). Blaich und Moor, z. T. auch Des Coudres haben sich zeitweise täglich gesehen und ausgetauscht.

Moor galt nicht nur bei seinen Freunden als guter Gesprächspartner. Auch seine Auftraggeber aus der Welt der reichen Industriellen schätzten den musisch begabten und gebildeten Künstler. Blaich suchte Moor häufig zuhause in seinem Atelier auf und besichtigte seine neuesten Werke des Malers: »Besuche vormittags Moor, der mir seine neuen opera vorführt.«¹⁰ Ein Porträt des Schriftstellers entstand im Jahr 1920. Aufschlussreiche Einträge im Tagebuch lassen uns die Entstehung des Gemäldes miterleben:

27.2.1920: »Wir bereden, dass M.(oor) mich nun malen soll (event. für die Stuttgarter Ausstellung) – womit nächste Woche angefangen werden soll.«

4.3.1920: »Nachm. zu Moor, der eine Kohlezeichnung von mir

macht (soll fixiert u. dann übermalt werden: ganz gut, aber »das Letzte« scheint mir zu fehlen), übrigens ist Moor nicht ganz wohl, fiebert leicht – will von mir verarztet werden (hoffentlich dauert's nicht lang.)«

5.3.1920: »Nachm. Gartenarbeit; dann zu Moor, dem's besser geht und der an meinem Porträt Korrekturen vornimmt (es ist ähnlicher, aber immer noch zu gesellschaftlich=charmant).«

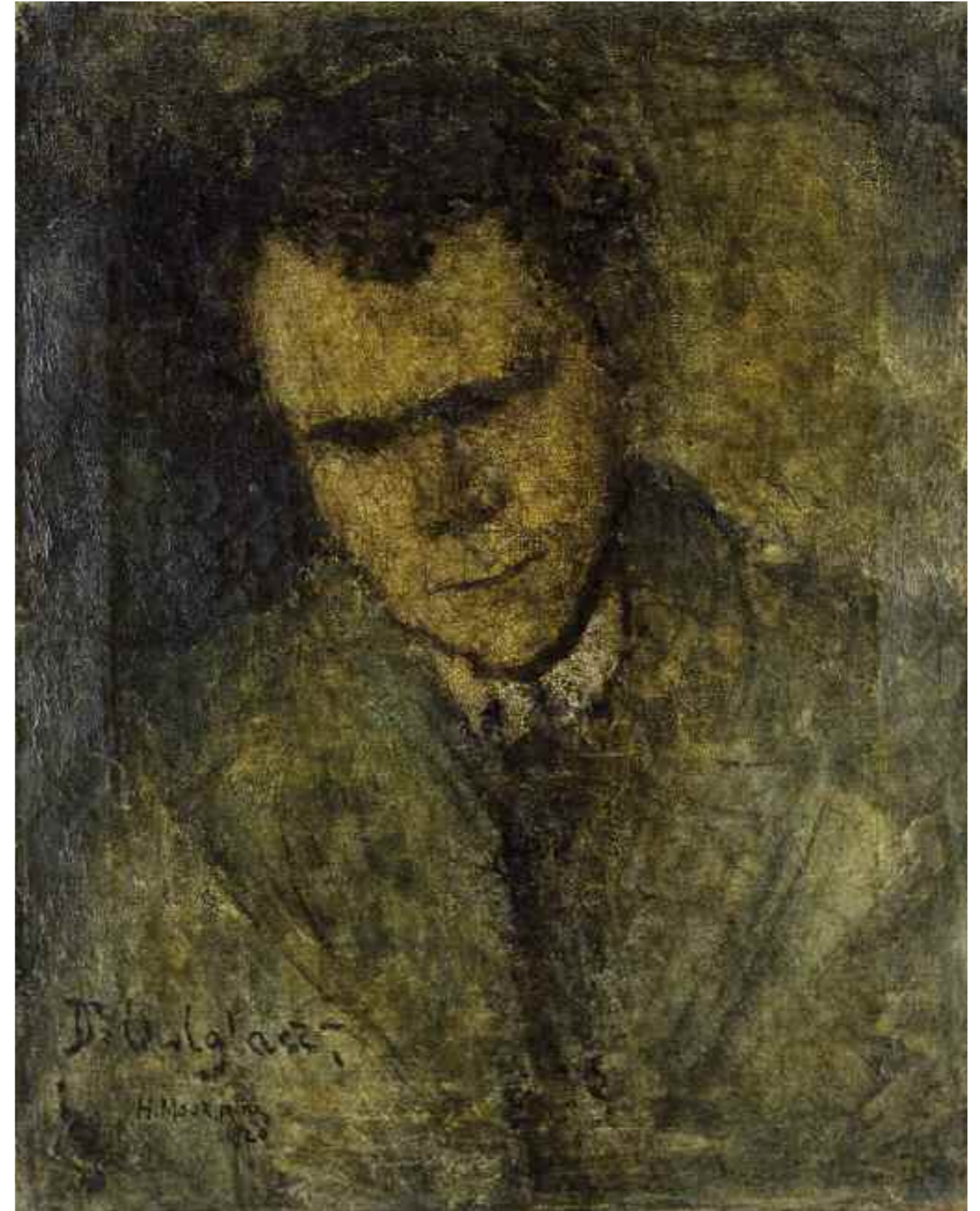
7.3.1920: »Vorm. zu Moor, dem's besser geht, die Kohlestudie wird abgerundet und ist jetzt doch recht gut.«

12.3.1920: »Nachm. zu Moor: das Porträt ist fertig, verblüfft zuerst, wirkt aber, je länger ich's betrachte, umso besser, sprechen über Technisches.

19.3.1920: »Nachm. mit Hanusch (Ehefrau) zu Moors; mein Porträt will ihr, bei aller Anerkennung des malerisch Feinen doch nicht so recht gefallen.«

Moor scheint seinerseits großes Interesse für die literarische Arbeit Blaichs gehabt zu haben und nahm auch Anteil an der bildhauerischen Tätigkeit von Blaichs Ehefrau »Hanusch«. Einzelne Moor-Kinder wurden ebenfalls zu den Treffen mitgenommen. Besonderen Anteil nahm Blaich an den beiden ältesten Moortöchtern Julia und Sissi, die ihn wie die ganze Familie auch als Arzt konsultierten. In seinen Tagebucheinträgen finden sich immer wieder aufschlussreiche Hinweise auf das Familienleben der Moors. Eine typische Situation schilderte Blaich folgendermaßen: »Wenig ergiebiger Tag, ich beginne ein wenig an dem Land Mesopotamien herumzustopseln, schreibe einige Briefe im Interesse Moors, der bei der Neuen Sezession ausstellen will u. vorm. kurz bei mir vorspricht. Am späteren Nachm. machen wir dort einen Besuch; die Kinder wuseln durcheinander: Julia ist mütterlich (aber mehr auf höheren Befehl, Sissi weise, Nita kichert, Peter spektakelt, Henrik taucht nur vorübergehend auf u. Irene kann sich immer noch nicht entschließen, zu lächeln. Aber Vater Moor sitzt am Flügel und spielt Beethovens schöne Pastoral=Sonate.«¹¹

Hans Erich Blaich (Dr. Owlglass), 1920 (Kat. 92)





Anita, um 1920 (Kat. 86)



Geigerin (Sissi?), um 1921 (Kat. 97)



Julia Moor um 1908 (Kat. 18)



Henrik Emanuel, um 1920 (Kat. 85)

So idyllisch blieb es aber nicht immer. Über die Jahre hinweg kann man die Entwicklung der Kinder, die Sorgen und Nöte in der Familie Moor erahnen. Die Beziehung zwischen der »*Elternfraktion*« und den Moor-Kindern wurde eher schwieriger. Die älteste Tochter Julia konnte offenbar mit ihren musikalischen Darbietungen den Vater nicht überzeugen, tat sich insgesamt schwer mit einem Berufsziel und absolvierte dann in Konstanz eine Ausbildung zur Säuglingsschwester. Im Winter 1927/1928 musste sie sich einer Behandlung in einem Lungenanatorium in Badenweiler unterziehen, ging anschließend viel auf Reisen und landete, nach mehrmonatigem Aufenthalt in Schottland,

im Februar 1929 schließlich in Berlin, wo sie den Schriftsteller und späteren Begründer des Steinklopfer-Verlags Fürstenfeldbruck, Paul Heinzelmann (1888–1961), kennenlernte und 1930 heiratete. Als Pianistin und Sopranistin setzte sie in der Hauptstadt, in der auch ihr Onkel Emanuel sich immer wieder aufhielt, die musikalische Tradition des Hauses fort: Nach strenger Prüfung wurde sie in den renommierten Philharmonischen Chor aufgenommen und sang unter Otto Klemperer. Darüber hinaus warb sie bei Kunstliebhabern immer wieder für Gemälde ihres Vaters und vermittelte ihm Aufträge.¹²

Auch Sissi, die zweitälteste Tochter der Moors, suchte mit ihrem Vater zusammen öfter die befreundeten Blaichs auf. Die Zwanzigjährige steckte 1928 ebenfalls in einer schwierigen Lebensphase. Moor bat seinen Freund sogar um Unterstützung bei dem »*Problem Sissi*«. ¹³ Sissi, eine passionierte Violinistin, war in dieser Zeit offenbar häufiger in München in Künstlerkreisen unterwegs. Auch in Fürstenfeldbruck schloss sie sich Kreisen an, die ihren Eltern nicht gefielen. Sie wurde morphiumsüchtig und nahm sich schließlich 1932 das Leben. Für die ganze Familie war dieser Verlust ein traumatisches Ereignis.

Als weiteres Sorgenkind erwies sich auch der junge Henrik Emanuel Moor, 1909 als das drittälteste der Kinder geboren, der bereits mit elf Jahren mehrfach auffällig und aus disziplinarischen Gründen auf ein Rosenheimer Gymnasialpensionat geschickt wurde. Blaich vermutete eine beginnende Psychose, »*vor allem in Ansehung der gemütlichen Wurstigkeit*«, die er bei der ärztlichen Untersuchung zeigte.¹⁴ Als Erwachsener geriet er weiterhin mit dem Gesetz in Konflikt. Der Lebensweg des jungen Moor endete dramatisch mit seiner Hinrichtung wegen Landesverrats 1942.¹⁵ Zumindest offiziell distanzierte sich Henrik Moor während der NS-Zeit von seinem Sohn, vermutlich nicht zuletzt, um sich und die restliche Familie in ihrer prekären Lage als unentdeckte Juden nicht noch mehr zu gefährden. Die Angst und Sorge in dieser Zeit mag man sich nicht vorstellen.

Julia Heinzelmann-Moor (Kat. 191)





Bauernstube in Berwang, mit Adolf Des Coudres und Selma Plawneck, um 1920 (Kat. 90)

Künstlerfreundschaften

1908 übersiedelte Moor von München nach Fürstenfeldbruck, wo er ein kleines Häuschen mit großem Garten bezog. Es ist davon auszugehen, dass sein Entschluss, sich in Fürstenfeldbruck anzusiedeln und hier zu bleiben, von der Tatsache beeinflusst war, dass sich hier bereits mehrere Malerkollegen häuslich einrichtet hatten. Ein Stück die Straße hinauf erwarb Adolf Des Coudres (1862–1924) im Jahr 1910 ein Haus. Mit ihm hatte er einige Jahre vorher eine gemeinsame Südtirol-Reise unternommen. In ihren gemeinsamen Fürstenfeldbrucker Jahren intensivierte sich ihre Freundschaft, nicht zuletzt durch ihre große gemeinsame

Liebe zur Musik. Beide waren ausgezeichnete Pianisten. Auch besuchten sie zusammen in den folgenden Jahren mehrfach den Malerkollegen Fritz Baer (1850–1919) in Tirol.¹⁶ Mit dem renommierten Maler Fritz Baer verband Moor ebenfalls eine besonders enge Freundschaft; offenbar nahm der väterliche Freund den jungen Kollegen unter seine Fittiche. 1916 stellten sie ihre Werke in einer Doppelausstellung in der Galerie Heinemann in München aus. Ein weiterer, sehr enger Malerfreund war Otto Pippel (1878–1960), ebenfalls ein hervorragender Musiker, der Moor auch immer wieder in finanziellen Notlagen Geld lieh. Sie alle waren Mitglied der seit 1892 bestehenden Luitpoldgruppe in München, die in den Jahren 1907 bis 1919 von Fritz Baer geleitet wurde.



Adolf Des Coudres, vor 1912 (Kat. 41)



Alfred Marxer (Kat. 56)



Selma Des Coudres-Plawneck, 1919 (Kat. 83)



Fritz Baer, um 1911 (Kat. 38)



Wilhelm Donaubaer, um 1920 (Kat. 84)



Otto Pippel, um 1914 (Kat. 55)



Henrik Moor, Tochter Julia (?), Eugenie Moor, Selma und Adolf Des Coudres, vor 1924

Ludwig Thoma (Kat. 63)

Zeichen für die kollegiale und freundschaftliche Beziehung der Künstler untereinander waren Porträtmalereien, die Moor von Fritz Baer (1911 und 1913), Otto Pippel (um 1914), angeblich auch von Lovis Corinth malte. Es ist auch ein Porträt Henrik Moors überliefert, das Simon Glücklich von ihm malte.

Auch zu einigen Fürstfeldbrucker Künstlerkollegen unterhielt Moor – zumindest zeitweise – enge freundschaftliche Kontakte. Dazu gehörte neben dem bereits erwähnten Adolf Des Coudres (und seit 1919 seiner späteren Frau Selma) auch Fritz Behrendt, der nicht nur Maler war, sondern in Grafrath in den zwanziger Jahren eine eigene Farbenfabrik betrieb. Mit und für Behrendt experimentierte Moor jahrelang mit Tempera-Farben, die dann von Behrendt – allerdings mit wenig Erfolg – auf den Markt gebracht wurden.¹⁷ Wie sich die Beziehung zwischen dem überzeugten Nationalsozialisten Fritz Behrendt und dem jüdischen Maler Henrik Moor nach 1933 entwickelte, ist nach wie vor unklar.

Auch zu dem Brucker Malerkollegen Wilhelm Donaubaue (1866–1949) scheint Moor Kontakt gehabt zu haben, da er ihn in den zwanziger Jahren porträtierte. Später – in den 30er Jahren – lebten im Hause Donaubaue seine französische Schwiegertochter und der jüngste Sohn seines Sohnes Henrik Emanuel, als dieser bereits inhaftiert war. Moor hatte den Kontakt zu dieser Zeit aber bereits abgebrochen.

An den Porträts der Künstlerkollegen zeigt sich eine große stilistische Bandbreite des Künstlers. Mit großer Experimentierfreude versuchte er als guter Porträtist dem Dargestellten nahe zu kommen. Wie wir bereits bei der Entstehung des relativ »wilden« Blaich-Porträts feststellen konnten, ging Moor dabei durchaus auch auf die Wünsche der »Modelle« ein. Fritz Baer, sein erfolgreichstes Künstlerporträt¹⁸, war repräsentativ, Adolf Des Coudres wurde traditionell und mit dem Klavier als Attribut dargestellt, von seiner Frau Selma Des Coudres haben wir ein sehr modernes, farbenfrohes Bildnis. Ludwig Thoma, den er vermutlich über Blaich kennenlernte, wurde in versunkener Haltung mit langstieliger Pfeife charakterisiert und in impressionistischer Manier gestaltet. Manche der Porträts von Künstlern und Familienmitgliedern fanden Eingang in die Kunstausstellungen. Als Prototypen sollten sie die Kundschaft interessieren und dazu animieren, Porträtaufträge zu erteilen. Vor dem Ersten Weltkrieg entstanden besonders viele Künstlerporträts und Auftragsarbeiten.

Andere Porträts der Familie und Freunde wirken wesentlich intimer, ihnen fehlt der repräsentative Charakter, sie waren offenbar eher privater Natur, besonders eindrucksvoll sind hier die Kinderbildnisse. Moor zeichnete und malte seine Kinder in jedem Alter – als Neugeborene, als Kleinkinder, im Schulalter und als Teenager.





Die Malerin Erna Voll, um 1912 (Kat. 44)



Der Architekt Adolf Voll, um 1912 (Kat. 43)



Therese und Ludwig Weiß, um 1916 (Kat. 62)

Moors finanzielle Situation scheint sich durch den Ersten Weltkrieg deutlich verschlechtert zu haben, Geldsorgen spielten in den Briefen an seine Frau, aber auch an befreundete Künstler und die früheren Mäzene eine große Rolle. Viele seiner industriellen Auftraggeber waren in den zwanziger Jahren – zumindest vorübergehend – in finanzielle Nöte geraten und mit Aufträgen an den Maler und Ankäufen zurückhaltend. Umso wichtiger wurden die Auftraggeber in der näheren Umgebung. In Fürstfeldbruck entstanden etliche Kinderbildnisse.

Auch an der ersten Brucker Kunstausstellung 1914 beteiligte sich Moor u. a. mit einem »Bildnis mit 2 Kindern«. In der Berichterstattung im Brucker Wochenblatt wird Moor etwas abfällig »als Hauptvorwärtsstürmer« bezeichnet und wesentlich kritischer betrachtet als die anderen Künstler und Kunsthand-

werker der Ausstellung: »Für den Konservativen ist es schwer, sich in diese Art von Kunst, die schon in ihrer Groteske an den Futurismus grenzt, hinein zu finden. Wenn man sich aber noch so ablehnend gegen diese Art von Kunst verhält, lässt sich doch nicht bestreiten, dass sie auch ihre künstlerischen Qualitäten hat. So spricht aus den Physiognomien der beiden Kinder Leben und ein gutes Stück Schalk, ein gutes Stück Seele. Es ist übrigens in Betracht zu ziehen, dass diese Art Malerei auf Fernwirkung berechnet ist, die aber durch das Oberlicht des Saalportals sehr beeinträchtigt wird.«¹⁹

35 Künstler und Kunsthandwerker zeigten ihre Werke, darunter auch Adolf Des Coudres, Fritz Behrendt (1863–1946),

Hermann Reuss, um 1922 (Kat. 139)



Franz Gräfel, Wilhelm Keller-Reutlingen (1854–1920), Hans von Petersen (1850–1914) und Carl Robiczek.²⁰ Die Ausstellung wurde nur wenige Tage vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Rathaus Fürstenfeldbrucks eröffnet. Es blieb daher zunächst bei diesem Einzelprojekt. Ein genossenschaftlicher Zusammenschluss der Künstler in Fürstenfeldbruck sollte erst zehn Jahre später erfolgen. Ab 1924 fanden in Fürstenfeldbruck jährlich vor Weihnachten Verkaufsausstellungen der Brucker Künstler statt, an denen sich Henrik Moor bis etwa 1937 mit unterschiedlichsten Werken beteiligte.²¹ Offenbar fanden seine Werke in Fürstenfeldbruck nicht ungeteilte Zustimmung. Dies lässt sich aus dem ersten großen Presseartikel der Reihe »Fürstenfeldbrucker Künstlerköpfe« schließen, die 1936 mit »Der Maler Henrik Moor« startete. Der Autor des Artikels, H. Groß, berichtete geradezu enthusiastisch über den Künstler, merkt aber auch an, dass »Henrik Moor, ein Maler, dessen Name guten Klang hat im In- und Auslande, der auf der Suche nach neuen Wegen, die er aus ureigenster Schöpferkraft ging, die Bewunderung und Anerkennung von wirklichen Kunstkennern und einem Großteil des Publikums fand, dem aber auch von der alten Garde manche Ablehnung entgegengebracht wurde, wie es mit allem Großen geschieht, das bewusst diesseits der breiten Straße geht.«²²

- 1 Schmalhofer, S. 546: Eugenie Wolff aus Heidelberg, geboren 1880, meldet sich 1896 an, Berufsziel unbestimmt, vom WS 1896/97 bis zum SS 1898 studiert sie dort Musterzeichnen (Berufsziel), vom WS 1898 bis zum SS 1899 ist sie in der Ausbildung für Zeichenlehrerinnen.
- 2 Das Haus wurde von Henrik Moor 1910 erworben. Die ersten beiden Jahre war das Haus gemietet.
- 3 Postkarte Otto Pippel an »Malertisch Dallesfahnlein«, Berlin, 20.2.1929. Privatbesitz
- 4 Postkarten Simon Glücklich an Künstlerstammtisch Moor-Pippel, Maienfeld, Schweiz, 23.10.1936 und Schliersee, 10.6. und 25.6. 1936. Privatbesitz
- 5 Artikel Fürstenfeldbrucker Künstlerköpfe: Der Maler Henrik Moor. In: Fürstenfeldbrucker Zeitung 19, 24.1.1936
- 6 Tagebuch Blaich, 19.3.1920. Literaturarchiv Marbach
- 7 Brief Else Stoll an Eugenie Moor, Stuttgart 14.10.1908 und Postkarte Henrik an Eugenie Moor, Stuttgart, 11.12.1908. Privatbesitz
- 8 Tagebuch Blaich, 24.5.1928. Literaturarchiv Marbach
- 9 Fritz Baer, Neujahrsgedicht 1914, handschriftlich. Privatbesitz
- 10 Tagebuch Blaich, 5.3.1922. Literaturarchiv Marbach
- 11 Tagebuch Blaich, 18.5.1919. Literaturarchiv Marbach
- 12 Brief Julia Heinzelmännchen an Henrik Moor, Berlin 10.9.1932. Steinklopfer-Archiv Saarbrücken
- 13 Tagebuch Blaich, 27.6. und 22.7.1928. Literaturarchiv Marbach
- 14 Tagebuch Blaich, 20./21.8.1922. Literaturarchiv Marbach

- 15 Siehe Klaus Wollenberg: Überleben als jüdischer Maler. In diesem Band, S. 169
- 16 In Berwang/Tirol richtete sich Fritz Baer im Jahr 1910 die sog. »Ateliemühle Baer« ein, wo er mit seiner Familie den Sommer verbrachte. Dort besuchten ihn immer wieder Malerfreunde. Vgl. AK Fürstenfeldbruck 2014, S. 43
- 17 Siehe Susanne Dinkelacker: Malmittel. In diesem Band, S. 186
- 18 Das Porträt von Prof. Fritz Baer wurde von der Stadt München angekauft und befindet sich heute im Besitz der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Moor stellte es mehrfach aus.
- 19 Kleinknecht 1992, Anm. 26 (S. 468)
- 20 Kleinknecht 1992, Anm. 26 (S. 468)
- 21 Siehe Ausstellungsverzeichnis in diesem Band, S. 208
- 22 Artikel Fürstenfeldbrucker Künstlerköpfe: Der Maler Henrik Moor. In: Fürstenfeldbrucker Zeitung 19, 24.1.1936



Eugenie Moor, 1914 (Kat. 54)



Exkurs: Das Moor-Haus in der Emmeringer Straße Susanne Poller

Fasziniert vom Fleiß und der großen Familie des Malers stellt sich die Frage, wie der Maler Henrik Moor seinen Alltag lebte. Da das Wohnhaus 2005 abgerissen wurde, kann heute nur über Fotodokumente, Baupläne, Zeitzeugen und auch über seine Bilder und Skizzen die Wohnsituation des Künstlers in Fürstentfeldbruck nachvollzogen werden.

Wohnhausneubau in der Emmeringer Straße

Rudolf Weber, Landschaftsgärtner und Eigentümer der Emmeringer Flurnummer 489 teilte Anfang des 20. Jahrhunderts sein großes Grundstück auf und bebaut die kleinen Parzellen mit sogenannten »Landhäusern«.

Mit der Baueingabe Nr. 98/1903 reichte der Gärtnereibesitzer zwei Häuser auf dem Grundstück 489 1/3 ein. Sehr unterschiedlich zur ursprünglichen Baueingabe wurde die »Villa Anna« als relativ schlichtes Landhäuschen, angelehnt an den Schweizer Stil, geplant. Das Gebäude auf dem zukünftigen Moorgrundstück war mit zwei Vollgeschossen und einem Zeltdach wesentlich größer und repräsentativer projektiert. Im Erdgeschoss sah man bereits damals ein ca. 36 qm großes, straßenseitiges Atelier und ein großzügiges Wohnzimmer vor.

Ob der zukünftige Nutzer mit seinen Kundenwünschen oder seinen finanziellen Möglichkeiten auf die Planung Einfluss hatte, konnte nicht recherchiert

werden. Fest steht, dass der Planer Weber im April 1903 eine Tektur (Änderung der vorliegenden Genehmigungsplanung) dem Magistrat der Stadt Fürstentfeldbruck vorlegte.

Die spalierbestückten Fassaden des jetzt bescheidenen Wohnhauses im Schweizer Stil stimmen mit den Fotoaufnahmen des Wohnhauses Moor aus dem Jahr 1937 überein.

Erste Nachweise für den Bewohner Moor

1909 wurde im offiziellen Adressbuch Fürstentfeldbruck eine Henri »ette« (?) Moor, Kunstmaler »in« (?) – das Geschlecht und der weibliche Vornahme waren offensichtlich Übertragungsfehler – in der Emmeringer Straße 3 aufgeführt.¹

Mit dieser Information findet sich ein erster Nachweis, dass Henrik Moor das Haus bereits vor dem Kauf bewohnte.

Umfeld Wohnhaus Moor

In Nachbarschaft mit den Maler Franz Gräbel, dem zivilisationsmüden Schriftsteller Otto Falckenberg, dem Münchner Verleger Dr. Karl Eugen Müller, dem Künstler- und Architektenehepaar Adolf und Erna Voll, und einem Gefährten aus den Münchner Tagen, Adolf Des Coudres, war die Wohngegend um 1910 im Kreis von Kultur- und Kunstschaffenden sicherlich sehr anregend und lebendig.

»Villa Moor«, Gartenseite, 1917 (Kat. 65)



Selbstporträt, 1928 (Kat. 207)

Wie beliebt die Wohngegend an der Amper und der Verbindungsstraße zwischen Bruck und Emmering war, kann auch über die durch die Jahre ansteigende Hausnummer für das Wohnhaus Moor nachvollzogen werden. Ursprünglich mit Nummer 3 im Adressbuch von 1909 genannt, bekam das Anwesen Moor 1910 bereits die 14, und im Schriftwechsel um 1937 wurde die Hausnummer 17 vermerkt. 2005, mit dem Weiterverkauf und Abbruch, hatte das Gebäude inzwischen die Adresse Emmeringer Straße 50.

Hauskauf

Henrik Moor erwarb 1910 mit Ehefrau Eugenie und zwei Kindern das Anwesen.² Für 9.000 M. wechselte das schlichte Wohnhaus mit Satteldach, vier Zimmern, Küche und einem Atelierraum im straßenseitigen Dachgeschoss seinen Besitzer. Dazu gehörten ein Nebengebäude mit Holzlege und Waschküche im nach Süden orientierten 1.150 m² großem Garten.

Familiäre Situation

Im gleichen Jahr kam eine weitere Tochter, Anita, zur Welt. Der Familienzuwachs auf schlussendlich sieben Kinder macht neugierig, wie die Eltern Ateliernutzung und Wohnen in dem kleinen Haus so organisierten, dass jedes Familienmitglied einen eigenen Platz zum Schlafen zur Verfügung hatte.

Die Rückfragen bei dem letzten Familienmitglied, das den Alltag der Moors in dem Haus beschreiben kann, haben ergeben, dass durch den Altersunterschied von 18 Jahren zwischen der ältesten Tochter Julie (geb. 1904) und dem jüngsten Sohn Herbert (geb. 1922) nie alle Kinder gemeinsam in dem Haus gewohnt haben.³

Grundrissorganisation Wohnhaus Moor

Im Erdgeschoss gelangte man über eine verglaste Veranda in den Flur. Ebenerdig befand sich das Wohnzimmer, die Küche, ein WC und ein Zimmer mit »Alkoven«.



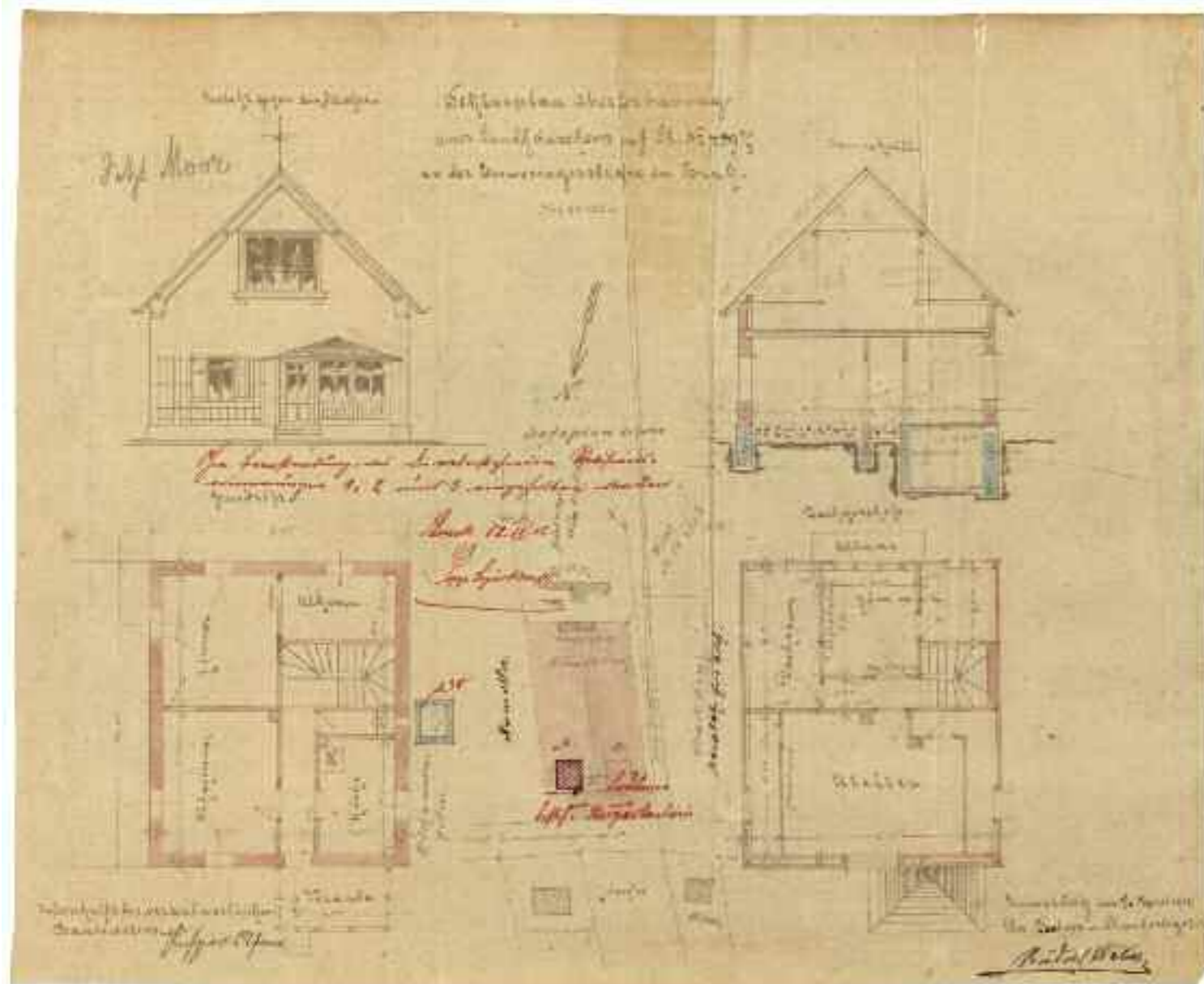
Das Moor-Haus von Süden, Sommer 1937

Als einen Alkoven bezeichnet man einen fensterlosen kleinen Nebenraum, in dem die Schlafstätte steht.⁴

Hier wurde der Alkoven als kleine Kammer mit eigenem Fenster, vom Zimmer (vermutlich Schlafzimmer) über einen Rundbogen begehbar, als weiterer Schlafraum vorgesehen.

Wie damals üblich gab es nur im Wohnzimmer und in der Küche einen Kaminanschluss und damit die Möglichkeit zum Heizen bzw. Kochen. Unter der Küche befand sich eine Teilunterkellerung, vermutlich diente sie der Vorratshaltung.

Das Dachgeschoss wurde aufgeteilt in ein zum Garten hin ausgerichtetes Südzimmer mit einer vorgelagerten »Altane«, einem schmalen überdachten Balkon mit halbbogenförmiger Holzverkleidung und einem gesägten Abschlussbrett. Zum Norden orientierte sich der Atelierraum mit Blick durch eine großzügige Verglasung auf die Emmeringer Straße.



Tekturplan des Landhäuschens Moor

Henrik Moor stellte in den gartenseitigen Bereich seinen Flügel. Die Dachkammern links und rechts vom »Musikzimmer« hatten kleine Fenster. Diese Nebenräume wurden als Schlafräume für die Kinder genutzt.

Vergleich Grundrisse / Interieurmaleri

Auf mehreren Bildern und Skizzen Henrik Moors erkennt man im Hintergrund durch die Fenstertüren die vorgelagerte Altane mit ihrer segmentbogenförmigen Verkleidung.

Vergleicht man die Perspektiven mit dem Dachgeschossgrundriss, so kann davon ausgegangen werden, dass die räumliche Trennung Südzimmer als Musikzimmer und Nordzimmer als Atelierraum nicht umgesetzt wurde. Denn auf Grundlage der Baupläne wurde überprüft, wie Möblierung und Raumaufteilung mit den Perspektiven übereinstimmen. Unmöglich passten in einen ca. 11 qm großen Raum ein Flügel, mehrere gepolsterte Sessel und ein runder Tisch. Auch saß der Kamin aus dem erdgeschossigen Wohnzimmer, verglichen mit den Außenaufnahmen, traufseitiger in der Dachfläche. Vermutlich wurde das gesamte Dachgeschoss als durchgehender Aufenthalts- und Arbeitsraum genutzt.

Als reale Vorlage für die in dunklen Farben gehaltenen Innenraumdarstellungen mit dem runden Tisch, dem großen Gemälde an der Wand und einem schemenhaft erkennbaren Eckschränken kommt das Wohnzimmer im Erdgeschoss in Frage. Auch hier bestätigt sich die veränderte Lage des Kamines zur Außenwand hin durch die Perspektive des Bildes mit dem Ofen im Vordergrund.

Veränderung der Hausgrundrisse nach 1969

Nach dem Tod der Eltern hat sich die Wohnsituation in der Emmeringer Straße grundlegend verändert. Das Dachgeschoss wurde zu einer Wohnung umgebaut, so dass nun zwei Parteien das Haus nutzen konnten. Zuletzt 2001 bemühten sich Familienangehörige und die Anita Moor-Stiftung um einen Eintrag des Wohnhauses in die Denkmalliste. Der Antrag wurde 2002 vom bayerischen Landesamt für Denkmalpflege abgelehnt.⁵



Im Garten des Moor-Hauses, 1937



Das Moor-Haus von Norden, 1926

- 1 Adressbuch Fürstenfeldbruck 1909, S. 20 und 44. Stadtarchiv Fürstenfeldbruck
- 2 Häuserchronik, Band III, S. 38
- 3 Telefongespräch mit Herbert Moor am 27.3.2016
- 4 Koepf/Binding, S.11
- 5 Telefongespräch mit einem Familienmitglied am 25.3./29.3.2016



Henrik Moor als Kriegsmaler *Jutta Mannes*

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 lebte Henrik Moor mit seiner Frau Eugenie und vier Kindern bereits seit sechs Jahren in Fürstenfeldbruck. Da er sich bislang nicht um die bayerische Staatsbürgerschaft bemüht hatte, war er zu diesem Zeitpunkt nach wie vor Österreichischer Staatsbürger. Dass er sich erst 1916, zwei Jahre nach Kriegsausbruch einer ersten Musterung unterziehen musste, mag daran gelegen haben, dass er bereits 40 Jahre alt war und zudem außer Landes lebte. Im Januar 1917 folgte in Salzburg eine weitere Musterung bei der ihn der Arzt zwar nicht für frontdienst-, aber mit B als wachdiensttauglich beurteilte.¹ Solchermaßen eingestuft wurde Moor der Infanterie zugeteilt und zwar der 1. Ersatzkompanie beim k. k. Landsturm Bezirkskommando Nr. 39 in Wien, wo er am 10. Januar 1917 zum Wachdienst und hier zur Schreiberreserve einrückte.²

Außer mehreren Fotografien von Moor, die ihn in der Uniformbluse und dem gegürteten Infanteriemantel jeweils mit der grauen Feldkappe zeigen, entstand in dieser Zeit das kleine Selbstporträt auf Pappe, das sich im Nachlass des Künstlers erhalten hat. Es zeigt ihn mit ernstem Ausdruck im knappen runden Ausschnitt ebenfalls in der Uniform der Infanterie mit grauer Feldkappe. Die Malmaterialien geriebener Ziegel, Torf und geriebenes Glas mögen auf die Knappheit der in den Kriegsjahren erhältlichen Malmittel hinweisen, sind aber auch Beleg für seine Experimentierfreude, sein Improvisationsvermögen und sein Interesse an der Maltechnik.³

Selbstporträt als Soldat, 1917 (Kat. 70)

Die Briefe aus dieser Zeit an seine Frau berichten von der Arbeit an privaten Porträtaufträgen, mit denen er den kargen Sold etwas aufzubessern versuchte, um die Familie zu Hause zu versorgen. Besonders die regelmäßig an die Bank zu zahlenden Raten der Hypothek bereiteten ihm Sorge. Heimaturlaube im Juni/Juli und November 1917 konnten das fortwährende Heimweh nach Fürstenfeldbruck kaum mildern. Dass er trotz einer Urlaubsverlängerung bei der Geburt seines fünften Kindes, des Sohnes Peter am 11. Juli 1917 nicht in Fürstenfeldbruck sein konnte und auch Weihnachten fern der Familie verbrachte, machte ihm zu schaffen.⁴

Der Wechsel ins Kriegspressequartier (KPQ)

Spätestens im Herbst des Jahres 1917 bemühte sich Henrik Moor erstmals um Aufnahme in das kaiserlich und königliche Kriegspressequartier (KPQ), das bereits im Juli 1914 als Abteilung des Armeeoberkommandos (AOK) gegründet worden war. Seine Aufgabe war die Koordinierung aller Presseinformationen und Propagandatätigkeiten von Österreich-Ungarn während des Ersten Weltkriegs. Zum KPQ gehörte auch eine Kunstgruppe, die »die gewaltigen Ereignisse des Völkerringens im Bilde künstlerisch festzuhalten und so der vaterländischen Geschichtsschreibung dienstbar zu sein« hatte, wie es dessen Kommandant Oberst Wilhelm Eisner-Buba rückblickend formulierte.⁵ Das KPQ entsandte Maler, Bildhauer und Fotografen zur künstlerischen Berichterstattung an die



Henrik Moor in Uniform, 1917

jeweiligen Kriegsschauplätze. Die in seinem Auftrag entstandenen Werke waren nach Ausfertigung bei der Bildersammelstelle in Wien abzuliefern, die diese registrierte, deponierte und je nach Eignung für Ausstellungen zusammenstellte, die zu Propagandazwecken im In- und im neutralen oder verbündeten Ausland gezeigt wurden.

Die Aufnahme beim KPQ war für Künstler insofern attraktiv, als dessen Mitarbeiter vom Dienst an der Waffe freigestellt waren. Für Moor, der nur zum Wachdienst eingeteilt war, war dieser Umstand nicht weiter von Interesse. Ihn dürfte weit mehr interessiert haben, nun ausschließlich seiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen zu können und zur Ausfertigung

der angefertigten Skizzen eine Genehmigung zur Heimarbeit zu erlangen. Als ungefähres Maß galt, dass für je eine Woche Frontarbeit eine Skizze abzuliefern war und es für die Anfertigung eines Gemäldes einen Monat Heimarbeit, d. h. Arbeitsurlaub im Hinterland oder in der Heimat gab.

Ein erstes Schreiben Henrik Moors mit der Bitte um Aufnahme in die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers stammt vom 17. Oktober 1917, doch musste er sein Gesuch ein weiteres Mal, nun direkt an das Kriegspressequartier richten.⁶ In seinem Gesuch vom 19. Oktober fasste er kurz seinen künstlerischen Werdegang zusammen, skizzierte er seine Ausbildung an verschiedenen renommierten Akademien und Kunstschulen, erwähnt eine Auszeichnung, seine Mitgliedschaft in der Münchner Luitpoldgruppe und seine Ausstellungstätigkeit im Glaspalast.⁷ Dabei wies er auch auf mehrere in den vorangegangenen Jahren entstandene Porträts namhafter Persönlichkeiten hin, was sicherlich von Vorteil war, denn als Porträtist durfte er damit rechnen, in der Kunstgruppe willkommen zu sein.⁸ Dem Gesuch Moors wurde rasch entsprochen, denn schon am 23. Oktober 1917 empfahl ihn das Kultusministerium zur Verwendung im Kriegspressequartier.⁹ Weiter war jedoch auch das Einverständnis des Verteidigungsministeriums notwendig, das noch ausstand. Dies geht aus einem Brief Moors vom 26. Dezember 1917 hervor, in dem er von einem Besuch im Kunstpressequartier berichtet, bei dem er selbst mit dem Leiter der Kunstgruppe Major Georg Sobicka sprach, um sich nach dem Stand der Angelegenheit zu erkundigen und diese zu beschleunigen.¹⁰ Trotz seines persönlichen Einsatzes und obwohl er formal die Kriterien für die Aufnahme – älter als 35 Jahre und für den Frontdienst untauglich – erfüllte, dauerte es weitere zwei Monate, bis er schließlich am 5. März 1918 in einem Schreiben des Verteidigungsministeriums an die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers kommandiert wurde. Beim zugehörigen Platzkommando in Rodaun, wo er sich daraufhin zu melden hatte, wurde ihm für das Jahr 1918 die Legitimation ausgestellt und er erhielt eine schwarz-gelbe Armbinde mit dem Schriftzug »Kunst«, die ihn als Mitarbeiter der Kunstgruppe auswies.

Henrik Emanuel mit Uniformmütze im Korbessel, 1915 (Kat. 59)





»Legitimation« als Kriegsmaler, 1918 (Textseite)

Bei den Fliegern an der Piavefront in Feltre

Von Wien aus wurde Henrik Moor zunächst im April 1918 auf Exkursion an die Piavefront nach Feltre zum I. Korps (11. Armee) entsandt.¹¹ Das im Veneto, an einem Nebenfluss der Piave gelegene Feltre war mit Roveredo und Pordenone eines der drei k. u. k. Flugfelder an der Piavefront und gehörte seit 1814 zu Österreich-Ungarn.¹² Seit November 1917 waren dort k. u. k. Luftfahrttruppen stationiert. Besonders im letzten Kriegsjahr wurde eine große Zahl von Malern zu den Fliegertruppen entsandt, die zunächst vor allem auf italienischem Kriegsschauplatz ihre überlegene Stärke erwiesen, um diese in der Heimat bekannter zu machen.¹³

In Feltre porträtierte Moor drei Flieger unterschiedlichen militärischen Rangs, zwei Feldpiloten und einen Beobachter, die der dort stationierten Fliegerkompanie 66 angehörten.¹⁴ Alle Bilder zeigen die Männer in Halbfigur schräg ins Bild gesetzt mit zum Betrachter gewandten Gesicht, nur das von Leutnant Kullmann ist etwas kleiner. Auch wenn die Künstler des Kriegspressequartiers grundsätzlich selbst »geeignete« Motive finden sollten, waren Bildnisse vor allem ranghoher Soldaten mehr als erwünscht, was mit Talent und Neigung Henrik Moors zu dieser Bildgattung in glücklicher Weise zusammenfiel. Nachdem sich Künstler des KPQ mehr und mehr auf belanglose Motive wie Landschaften, Einheimische in Tracht oder Tiere verlegt hatten, wuchs die Verärgerung des AOK über zu Propagandazwecken unbrauchbare Bilder und Hauptmann Hödl erließ als Stellvertreter von Wilhelm Eisner-Buba den Befehl, »eine möglichst vollständige Sammlung von Bildnissen verdienter Offiziere, zumindest von Oberstleutnant aufwärts, anzulegen, auf daß man einst eine Ruhmeshalle der Armee beisammen habe«.¹⁵

Die ähnliche Anlage der Fliegerporträts mag Moor also im Hinblick auf eine Präsentation in einer Reihe konzipiert haben. Da die Luftfahrttruppen keine eigene Uniform hatten, trugen alle die graue Feldbluse mit den jeweiligen Rangabzeichen. Als Angehörige einer Fliegerkompanie weist sie die lederne Kappe mit der hochgesetzten Brille aus sowie das silberne bzw. goldene Ballonabzeichen am Kragen. Die dunkle, den Kopf eng umschließende und das Haar verdeckende Kappe lenkt den

Blick auf die Gesichter der Flieger, deren heller Teint und Ausdruck so besonders gut zur Geltung kommt. Dass es Moor vor allem darauf ankam, zeigen die im Gegensatz dazu in verschiedenen Grau- und Blauuntönen summarisch erfasste Uniformkleidung und der Hintergrund.

Die Gesichter studierte Moor eingehend und aufmerksam. Das Porträt des 25jährigen Beobachters Ladislaus Kullmann, das mit Mai 1918 bezeichnet ist, entstand möglicherweise noch vor den beiden anderen. Der junge Aufklärungsflieger blickt verhalten ernst und freundlich. Die mit seiner Aufgabe verbundene Gefahr hat sich noch kaum in seinem Gesicht niedergeschlagen. Anders bei Hauptmann Dr. Eugen Macher, der im März 1918 zum Kommandant einer Fliegerkompanie aufgestiegen war.¹⁷ Im Gesicht des 37jährigen Jagdfliegers mit seinen aufgerissenen Augen ist die blanke Angst zu lesen. Die Aufklärungs- und Jagdflieger des Ersten Weltkriegs hatten als österreich-ungarische Feldpiloten im Durchschnitt nur eine Überlebensdauer von wenigen Monaten. Ihre relativ neue Aufgabe war zwar gepaart mit einem sensationellen Erlebnis eines Flugs über dem Meer oder den Alpen, das zu dieser Zeit nur wenige mit ihnen teilten, aber auch mit großer Unsicherheit und der Gefahr, von feindlichen Geschossen getroffen oder ausgestattet mit unzulänglicher, zum Teil neuer Technik und noch unerprobtem Gerät abzustürzen.¹⁸

Auch der ranghöchste der drei porträtierten Flieger, Stabsfeldwebel Karl Urban, der nach 200 Feindesflügen und sieben Abschüssen mit zwei goldenen Tapferkeitsmedaillen ausgezeichnet worden war, strahlt nicht etwa Kampfbereitschaft oder Siegesgewissheit aus, sondern zeigt einen vom Schrecken gezeichneten Ausdruck, den man als Todesahnung deuten mag. Er stürzte am 12. Juli 1918 in Aspern mit einem Phönix-Einsitzer bei einem Probeflug tödlich ab.¹⁷

Zwei weitere Bilder Henrik Moors, die Flugzeuge vor einem Landschaftshintergrund zeigen, entstanden während seines Aufenthalts in Feltre. Sie sind nur als Fotografien überliefert, ihr Verbleib ist unbekannt. Zur Ausarbeitung der Bilder erhielt Moor am 1. Juni 1918 einen Befehl über 70 Tage Heimarbeit, die er bei der Familie in Fürstenfeldbruck verbringen durfte.²⁰ Um einen zwischenzeitlich erhaltenen Porträtauftrag auszuführen, erbat er sich per Telegramm eine Verlängerung, die ihm



»Legitimation« als Kriegsmaler, 1918 (Bildseite)

auch genehmigt wurde.²¹ Erst am 1. August 1918 erhielt er den Einsatzbefehl, sich am 10. August in Wien reisefertig für eine Exkursion nach Cetinje in Montenegro einzufinden.²² Offensichtlich hatte er die in Fürstenfeldbruck fertiggestellten Bilder zuvor nicht bei der Sammelstelle abgeliefert, denn diese forderte ihn am 13. August auf, die Beiträge für die Monate April bis August 1918 einzusenden.²³



Eugen Macher, Feldpilot, 1918 (Kat. 73)



Ladislav Kullmann, Beobachter, 1918 (Kat. 75)



Karl Urban, Feldpilot, 1918 (Kat. 74)



Henrik Moor, *Militärflugzeug*, 1918 (Reproduktion eines verschollenen Gemäldes)



Henrik Moor, *Fliegerstaffel des Ersten Weltkriegs*, 1918 (Reproduktion eines verschollenen Gemäldes)



Henrik Moor mit Kriegskameraden, 1918

In Cetinje in Montenegro

Die kommenden beiden Monate verbrachte Moor in Cetinje, der Hauptstadt des kleinen Königreichs Montenegro, das seit Januar 1916 von Österreich-Ungarn besetzt war. Soweit dies aus seinen Briefen hervorgeht, verlief sein Leben dort relativ ruhig. Kriegshandlungen spielten sich in dieser Zeit nicht ab. Bis zur ersehnten Rückreise nach Wien am 20. Oktober 1918 arbeitete er viel.²⁴ Mit einem weiteren Heimarbeitsbefehl in der Tasche kehrte er nach einem Besuch beim Platzkommando nach Fürstenfeldbruck zurück. Zu dieser Zeit kündigte sich das Kriegsende bereits an, mit dem die Kunstgruppe des KPQ aufgelöst wurde. Kurz zuvor, am 30. Oktober 1918, hatte die Bilder-

sammelstelle des KPQ Moor bestätigt, dass die von ihm abgelieferten Bilder von der Jury als den Anforderungen entsprechend beurteilt worden waren und er seine Abgabepflichten bis Ende des Jahres erfüllt habe.²⁵ Es sind keine Arbeiten Moors bekannt, die während des Aufenthalts in Montenegro entstanden und bei der Sammelstelle in Wien abgegeben wurden. Ein unvollendetes Porträt eines weiteren Militärs, der mit drei silbernen Sternen als Hauptmann ausgezeichnet ist, nahm er mit nach Hause, vollendete es aber nie. Daneben entstanden zwei Landschaftsskizzen sowie das Bild eines sitzenden Montenegriegers in der landestypischen Tracht, zur eigenen Erinnerung. Solche Bilder mussten nicht abgegeben werden und konnten sich so im Nachlass des Künstlers erhalten.



Hauszeile Cetinje, 1918 (Kat. 72)



Landschaft (Cetinje?) (Kat. 68)



Cetinje, 1918 (Kat. 71)

Fazit

Henrik Moors Zeit als Soldat der Österreichisch-Ungarischen Armee im Ersten Weltkrieg dauerte insgesamt weniger als zwei Jahre, seine Zeit als »Kriegsmaler« beim KPQ nur etwa acht Monate. Sie war von mehreren z. T. längeren Heimataufenthalten unterbrochen, die ihm ermöglichten, dort private Aufträge anzunehmen und auch während des Krieges jedes Jahr an Ausstellungen im Münchner Glaspalast teilzunehmen. Während zweier Exkursionen hielt er sich jeweils etwa zwei Monate lang an der Front in Italien und auf besetztem Gebiet in Montenegro auf. Dass er in Feltre Fliegerkämpfe beobachtete, geht aus seinen Briefen hervor.²⁶ Arbeiten, die diese Kämpfe festhalten, sind jedoch nicht überliefert. Die Bezeichnung Henrik Moors als »Schlachtenmaler« trifft den Sachverhalt demnach kaum.²⁷ Eine Tätigkeit für österreichische Propagandazeitungen, für die er etwa Karikaturen gezeichnet hätte, ist ebenfalls nicht nachweisbar.²⁸ Seine Einstellung zum Krieg ist aus den Briefen nicht ablesbar, hier äußert sich weder (anfängliche) Begeisterung noch Abscheu gegen dessen Sinnlosigkeit, nur Sehnsucht nach der Familie zu Hause, um deren Wohl er sich unablässig sorgte. Soweit dies aus Dokumenten und privaten Aufzeichnungen hervorgeht, konnte Moor, selbst als er noch nicht beim KPQ war, auch als Soldat seiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen, was er nicht nur seiner Untauglichkeit zum Frontdienst verdankte, sondern möglicherweise auch seinem Talent als Porträtist. Dass seine Arbeitsergebnisse vom KPQ zu Propagandazwecken genutzt wurden, ist jedoch nicht nachweisbar. Zwar wurden sie von der Jury der Bildersammelstelle angenommen, eine Teilnahme an einer Ausstellung kam jedoch offensichtlich nicht mehr zustande, was wohl am späten Zeitpunkt der Abgabe und dem bereits nahen Kriegende lag. Dass seine drei Fliegerporträts angenommen wurden und offensichtlich den Anforderungen entsprachen, lag womöglich an der hohen künstlerischen Qualität. Sie unterlaufen jedoch den Anspruch des KPQ Kunstwerke für Propagandazwecke zu sein, sind hier doch keine siegessicheren Helden dargestellt, sondern Menschen, die an der Gefährlichkeit ihrer Aufgabe verzweifeln. In ihren Gesichtern spiegelt sich die Sinnlosigkeit und der Wahnsinn des Krieges, die Moor als Künstler wahrnahm, ohne die Erlebnisse der Porträtierten geteilt zu haben.

- 1 Landsturmnummerungsschein, Salzburg, 5.1.1917. Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 2 Er erhielt die Besoldung (Charge) eines Einjährig-Freiwilligen Infanteristen
- 3 Vgl. Marchand, S. 65
- 4 Briefe Henrik an Eugenie Moor, Wien, 15.7., 22.7., 11.9., 14.10. und 25.12. 1917. Privatbesitz
- 5 Zit. nach Goda, S. 229
- 6 Schreiben Henrik Moor an Dr. Guido Frh. Von Sommaruga, Wien, 17.10. 1917. Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 7 Schreiben Henrik Moor an das k.u.k. Kriegspressequartier Kunsttruppe, Wien, 19.10.1917. Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 8 Im August 1915 regte das Heeresmuseum eine Porträtsammlung von verdienten Militärs an, die mit Tapferkeitsmedaillen ausgezeichnet worden waren; vgl. Mayer, S. 28
- 9 Schreiben vom 23.10.1917 an das k.u.k. Ministerium für Unterricht und Kultus. Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 10 Vgl. Brief Henrik an Eugenie Moor, Wien, 26.12.1917. Privatbesitz
- 11 Vgl. AK Wien 1971, S. 35
- 12 Seit Ende des Ersten Weltkriegs gehört es zu Italien.
- 13 Vgl. AK Wien 1971, S. 11
- 14 Nur beim Porträt Leutnant Kullmanns ist die Kompanie auf dem Bild selbst vermerkt. Die beiden anderen gehörten ebenfalls der Kompanie 66 an, die von Januar 1918 bis zum Kriegsende in Feltre war.
- 15 Strobl, S. 260
- 16 Vgl. AK Wien 1971, Kat. Nr. 33, S. 35f.
- 17 Vgl. AK Wien 1971, Kat. Nr. 32, S. 35
- 18 Vgl. AK Wien 1971, S. 8
- 19 Vgl. AK Wien, Kat. Nr. 31, S. 35
- 20 Privatbesitz
- 21 Telegramm Henrik Moor an das k.u.k. Kriegspressequartier, undatiert. Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv
- 22 k.u.k. Kriegspressequartier an Henrik Moor, Wien, 1.8.1918. Privatbesitz
- 23 Schreiben der Bildersammelstelle, Wien, 13.8.1918. Privatbesitz
- 24 Vgl. Brief Henrik an Eugenie Moor, Cetinje, 20.10.1918. Privatbesitz
- 25 Bestätigung der Bildersammelstelle, Wien, 30.10.1918. Privatbesitz
- 26 Vgl. Briefe Henrik an Eugenie Moor, Feltre, 12.4. und 23.5.1918. Privatbesitz
- 27 Vgl. Wollenberg 2005, S. 6–7
- 28 Vgl. Steinbeißer, S. 233–234

Montenegriner, 1918 (Kat. 69)





»Das Geschäft wird schon blühen« Förderer, Freunde, Reisen *Verena Beaucamp*

Henrik Moor war schon bald nach Beendigung seiner Ausbildung an der Münchner Akademie ein gefragter Porträtist und regelmäßig auf den großen Ausstellungen im Glaspalast vertreten. Um als freischaffender Künstler überleben und noch dazu eine große Familie ernähren zu können, waren zahlungskräftige Auftraggeber, engagierte Förderer und Mäzene unerlässlich. Welche Möglichkeiten boten sich einem Künstler, dessen frühe Schaffensperiode in die Blütezeit Münchens als Kunststadt fiel, und dessen weitere Laufbahn von den Zeiten des 1. Weltkrieges, der Weltwirtschaftskrise und des aufkommenden Nationalsozialismus begleitet wurde?

War für den Künstler bis ins 18. Jahrhundert das Mäzenatentum der Kirche und des gehobenen Adels entscheidend, trat im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts ein sich rasch ausbreitender Kreis hinzu: Die durch Industrialisierung und Handel reich gewordene Bürgerschaft. Ein breites, interessiertes Publikum strömte in die Ausstellungen der Akademien und neu gegründeten Museen, lokale Kunstvereine boten dem Einzelnen die Möglichkeit, mit einer Mitgliedschaft das zeitgenössische Kunstgeschehen kollektiv zu unterstützen. In zahlreichen Zeitungen und Fachzeitschriften wurde ebenso ausführlich wie rege über die neuen Entwicklungen in der Kunst, einzelne Künstler und den Kunstmarkt debattiert.¹ Kunsthändler übernahmen die Funktion des Beratens und Vermittelns, die Münchener Galerien Heinemann am Lenbachplatz,

Franz Josef Brakl oder Heinrich Thannhauser gehörten zu den führenden Kunsthandlungen Deutschlands. Dabei spielte, vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts, auch die internationale Kunstszene eine zunehmend wichtigere Rolle. In den sich expandierenden Städten entstand eine intellektuelle und kunstinteressierte Oberschicht, zu der vor allem Unternehmer, Wissenschaftler und Staatsmänner gehörten. »Mäzenatentum und Kunstkennerchaft« waren wesentliche Merkmale dieses wohlhabenden Großbürgertums und ein gemaltes Porträt von sich anfertigen zu lassen, gehörte zum guten Ton. Aus diesen vermögenden Kreisen erhielt auch Henrik Moor zahlreiche Malaufträge.

Zu Moors ersten Auftraggebern in den frühen Münchener Jahren gehörte Heinrich Wieland (1877–1957). Der Sohn einer wohlhabenden Unternehmerfamilie aus Pforzheim² begann hier 1896 sein Chemiestudium und war später als Professor an den Universitäten von Berlin, Freiburg und München tätig. 1927 erhielt er den Nobelpreis für Chemie. Zwei Jahre vor seiner Hochzeit im Jahr 1908 gab Wieland bei Moor ein Porträt seiner Verlobten Josephine Bartmann (1881–1966) in Auftrag. Hier wird bereits deutlich, was den Künstler als Porträtisten auszeichnet: die junge Frau scheint im Augenblick einer Bewegung innezuhalten, alles konzentriert sich auf den lebendigen Ausdruck ihres anmutigen Gesichtes. Von dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen Wielands und Moors zeugt ein weiteres Gemälde, das sie alle vereint beim »Zwirbelspiel« zeigt.³

Josephine Wieland, geb. Bartmann, 1906 (Kat. III)



Felix Wieland, 1909 (Kat. 27)



Dresden, 1926 (?) (Kat. 158)

Auch Heinrichs Vetter Felix Wieland (1875–1945), ein u. a. in Paris an der Deutschen Botschaft tätiger Jurist, war ein guter Freund Moors und begeisterter Sammler dessen Bilder.⁴ 1906 lässt er von sich, um 1914 auch von seiner jungen Frau Margot Porträts anfertigen.⁵ Als erfahrener Jurist berät Felix Wieland den Künstler bisweilen in finanziell schwierigen Situationen, auch mit dem Ziel, ihm den nötigen Freiraum für die Entwicklung seines künstlerischen Talents zu verschaffen. »Ich will auch praktisch versuchen, Dir behilflich zu sein, sei es durch Vermittlung bei Anderen, sei es durch eigenes Eingreifen, soweit ich dies vermag. Aber ich möchte dann auch – das musst du verstehen – sicher sein können, dass meine Hilfe wirklich etwas nützt, d.h. dauernd. Dass sie dir Ruhe schafft zum Arbeiten und Weiterentwickeln Deiner Fähigkeiten, und nicht nur ein Tropfen ist auf

einen heißen Stein. Ich würde gerne etwas für euch tun, aus Hochachtung für den Künstler in Dir und aus alter aufrichtiger Freundschaft und Liebe zu euch und nicht zuletzt zu euren Kindern, die uns schon so viel Freude machten. Wenn du mir noch (über Berlin) eine Anzahl der Holzlandschaften schickst, damit die Liebhaber eine Auswahl haben, werde ich sie für dich zu verkaufen suchen, natürlich zu möglichst hohen Preisen.«⁶

In den frühen Münchener Jahren begann auch die Freundschaft mit Friedrich Schwangart (1874–1958), einem der Trauzeugen von Henrik und Eugenie. Schwangart, in München zunächst an der Zoologischen Staatssammlung tätig und 1914 an die Technische Universität Dresden berufen, war zugleich ein dichtender Literat und kunstinteressierter Schöngeist. Auf welche



Villa Lindauer, Stuttgart-Cannstatt, »das mit + bezeichnete Fenster ist mein Arbeitsraum«, Postkarte Henrik an Eugenie Moor, 2.12.1908. Privatbesitz



Henrik Moor porträtiert den württembergischen Ministerialdirektor Reinhold von Gessler, Stuttgart um 1909/10

Weise Schwangart Henrik Moor zu Lebzeiten unterstützt hat, ist nicht bekannt - in den finanziell schwierigen Zeiten nach dessen Tod im November 1940 bot er der Witwe des Künstlers gleich an, mit seinen Verbindungen auf dem Dresdener Kunstmarkt behilflich zu sein.

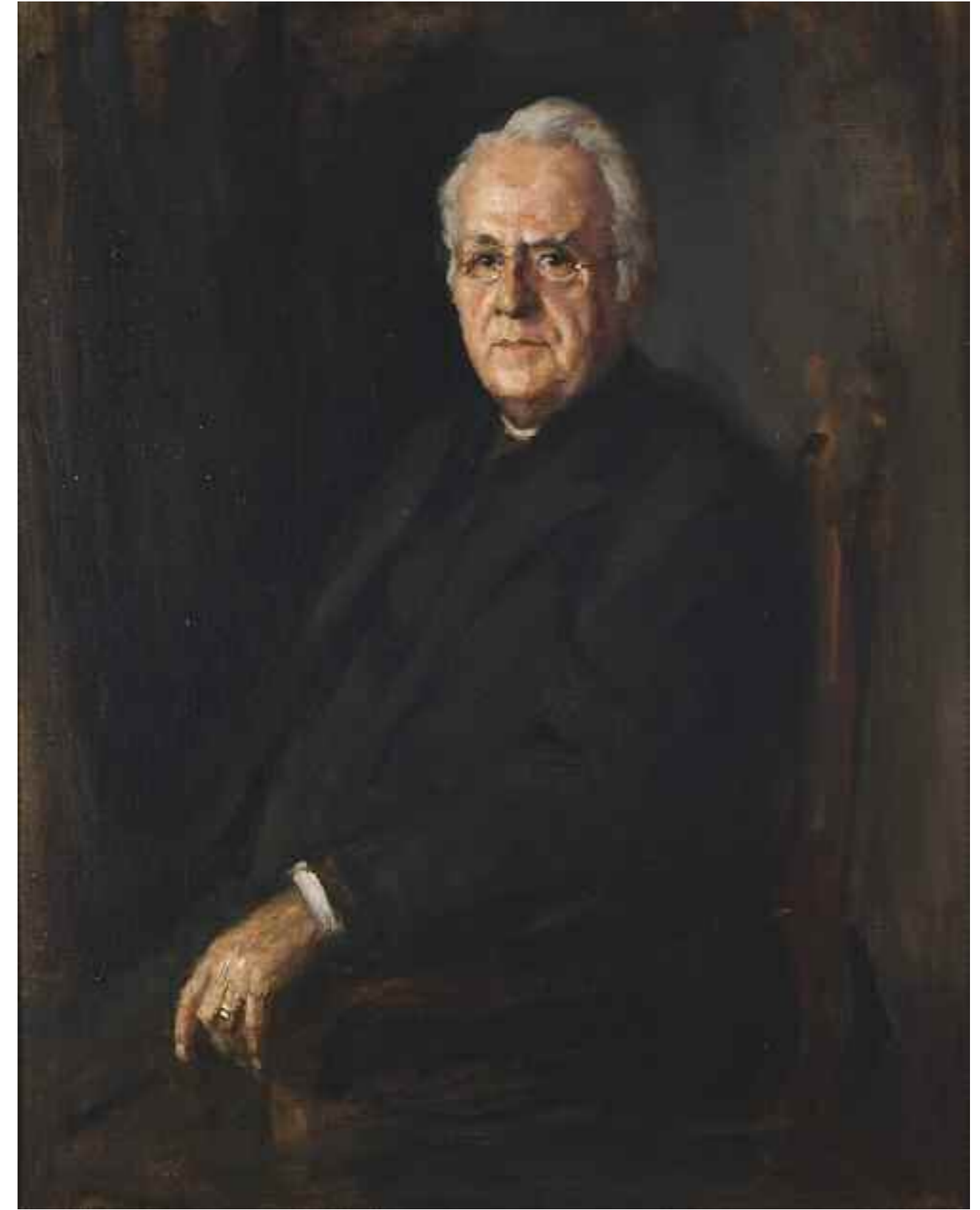
In München könnte auch der Kontakt zu dem etwa gleichaltrigen Biologen und begeisterten Musiker Richard Goldschmidt (1878–1958) entstanden sein, der 1929 in seinem Haus in Berlin-Schlachtensee Porträts von sich und seiner Frau anfertigen lässt.

Moors Ruf als ausgezeichneter Porträtist verbreitet sich rasch und so ließen Aufträge namhafter Persönlichkeiten aus anderen Städten nicht lange auf sich warten. Zu ihnen gehörte der Stuttgarter Unternehmer Sigmund Lindauer (1862–1935), Inhaber einer Korsettfabrik, der mit dem Vertrieb des ersten industriell gefertigten »hautnahen Büstenhalters« 1914 zum Millionär wurde. 1908 hielt sich Moor zum Malen in dessen Villa in Stuttgart-Cannstatt auf.

Ein weiterer prominenter Stuttgarter, der württembergische Ministerpräsident Wilhelm von Breitling (1835–1914), ließ sich kurz nach Ende seiner Amtszeit von Moor in würdevoller Gelassenheit porträtieren. Der Künstler packte dann sein Material ein und reiste oft für mehrere Wochen zu seinen Kunden, um in einem provisorisch eingerichteten »Atelier« zu arbeiten. »Mein »Atelier« ist sehr gut (die Veranda bei Breitling) + Breitlings sind auch wirklich lieb + nett + aufmerksam.«⁷ Das »Sitzzen« mit dem Modell erstreckt sich oft über viele Stunden, dazwischen wurde gemeinsam musiziert, gegessen und ausgegangen.

Als ausgezeichneter Musiker und charmanter Unterhalter war Moor ein geschätzter Gast in den vornehmen Häusern. Bald entstand eine Art privates Netzwerk, man sah die Bilder, weitere Malaufträge kamen hinzu. »Musste zu Professor Hofmeister (der erste Chirurg hier) nicht um mich etwa operieren zu lassen, sondern von ihm zu hören, dass ich ihn malen soll. Er hat die Bilder bei Gessler gesehen + nun habe ich einen neuen Auftrag. Hurra!«⁸ Reinhold von Gessler (1862–1915) war Ministerialdirektor im württembergischen Departement der Justiz und mit Breitlings Tochter Maria verheiratet.

Mit diesen »Pflichtporträts« war Moor in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg so erfolgreich, dass er seine Familie weitgehend



Wilhelm August von Breitling, 1908 (Kat. 26)



Familie Luithlen, Andernach, um 1934,
Henrik Moor dritter von rechts

sorgenfrei ernähren und 1910 schließlich ein Häuschen in Fürstfeldbruck erwerben konnte. Auch hier gehörten einige der angesehenen Persönlichkeiten bald zu seinen Kunden und Förderern.⁹

Bereits in diesen Jahren unternahm Moor immer wieder Reisen ins europäische Ausland – nach Frankreich, Spanien, Italien und in die Schweiz – einige waren sicher reine Studienreisen, andere standen in Verbindung mit einem Arbeitsauftrag. 1909 schreibt er aus Florenz, etwas genervt von der »Gesellschaft« und der Hitze, an seine Frau Eugenie: »Von Honorar noch keine Spur!«¹⁰

In Bad Kissingen, wo er vermutlich wohlhabende Kurgäste porträtierte, lernte Henrik Moor um 1915 den Andernacher Unternehmer Hermann Luithlen (1864–1947) kennen, der in den folgenden Jahrzehnten ein väterlicher Freund wurde. Er war Inhaber der großen Nahrungsmittelfabrik Fino-Werke, pflegte ein kultiviertes Familienleben und gab immer wieder Porträts seiner fünf Kinder in Auftrag. Wenn Henrik Moor mal wieder ins Rheinland fuhr, um bei Luithlens und deren Bekannten zu malen oder Bilder zu verkaufen, hieß es nur: »der Vater geht auf Stör«¹¹, wie es Handwerker sagen, wenn sie umherziehen um im Haus des Kunden für Kost und Lohn zu arbeiten. Vorteilhaft war nebenbei auch, dass es immer wieder care-Pakete aus der Lebensmittelfabrik Luithlens gab, u.a. mit der hauseigenen Fino-Suppenwürze, die der Vater auch schon mal vermalte.¹² Durch Vermittlung Luithlens erhielt Moor 1921 von Bürgermeister Hugo Rosendahl (1884–1964) den gut dotierten Auf-

trag, einen Notgeldschein für Andernach zu entwerfen¹³. Zusätzlich bestellte das Stadtoberhaupt ein Porträt, das »allseitig als sehr gut gelungen angesehen«¹⁴ wurde.

In der auf den konjunkturellen Aufschwung Anfang der 20er Jahre folgenden Weltwirtschaftskrise konnten auch der durch Inflation geschwächte Unternehmer Luithlen den häufig an Geldnot leidenden Künstler nicht mehr so unterstützen, wie er es gewollt hätte. Einige Aufträge in Andernach (»Rechtsanwalt von Bepper«), Burgbrohl (»Direktor Heyden und Frau«) und Köln konnte er Moor zwar noch »zuschieben«, aber viele Familien, »die noch vor verhältnismäßig kurzer Zeit in der Lage waren, sich ein Porträt von Künstlerhand zu leisten, sind heute nicht mehr dazu imstande, da eben die Einnahmen nicht mit den rapide wachsenden Ausgaben Schritt gehalten haben.«¹⁵ Innerhalb der Familie Hermann Luithlens und der seines Schwiegersohnes Goswin Schreck war ein Gemälde des »Meisters«, sei es ein Porträt, eine Landschaft oder eines seiner Städtebilder, auch in diesen mageren Zeiten ein besonderes Geschenk. Seine moderneren Arbeiten, »diese Farbsymphonien ohne bestimmte figürliche Darstellungen«¹⁶, gefielen jedoch nicht allen. Mit Rücksicht auf den Empfänger wurde Moor daher schon mal direkt gebeten, eines seiner »für Laien sehr verständlichen« Bilder auszuwählen. »Der Vater des Hauses muß einem heiratenden Patenkind ein Hochzeitsgeschenk machen, u. besagtes

Erika und Gertrud Luithlen, 1915 (Kat. 57)





Landschaft, um 1926 (Kat. 167)



Am Niederrhein, 1926 (Kat. 172)



Schwabach, um 1920 (Kat. 93)



Schwabach (Kat. 264)



Passau (Kat. 182)

Kind wünscht sich für sein »Herrenzimmer« ein Bild – ein sehr weiter Begriff, wenn man so schimmer- und harmlos ist von Kunst wie dieses sonst sehr nette Wesen. Da haben wir an ein Aquarell von Dir gedacht aber – nimm's nicht übel – es müßte für den Laien etwas Gegenständliches sein wie seinerzeit Köln – Regensburg oder dergl.»¹⁷ Diese Unterscheidung der Gemälde in solche für Kunstkenner und andere für »absolute Ignoranten« taucht im Zusammenhang mit Bilderverkäufen immer wieder auf und wurde Moor direkt angeraten. So bat ihn auch sein Künstlerfreund Otto Pippel für den Weiterverkauf um »nur solche Arbeiten, die Du speziell für solche Käufer maltest.«¹⁸ »Ferner müssen sich die Künstler, um ihre Sachen verkaufen zu können, dem Geschmack der Menge anzupassen suchen. Das kann m. E. einem so anpassungsfähigen Künstler, wie Du, der gleichzeitig außerordentlich productiv ist, nicht allzuschwer fallen, wenn man auch dabei etwas künstlerischen Eigenwert preisgibt. Sachen machen, die niemand kauft, ist nutzlos, verschwendete Zeit + Material.«¹⁹ In wirtschaftlicher Hinsicht mögen diese pragmatischen Ratschläge sicher hilfreich, sogar überlebenswichtig gewesen sein – den ständig nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten Suchenden haben sie vermutlich manchmal ausgebremst.

Finanzielle Überlegungen mögen auch im Vordergrund gestanden haben, als Luithlen Henrik Moor 1936 die Teilnahme an dem »NS-Gemeinschaftswerk Kunst und Künstler im Kreis Mayen« vorschlug. Mit dem Ziel, »die Kunst zurück ins Volk zu tragen« wurden von den NS-Verantwortlichen zahlreiche Künstler ausgewählt, um in der Eifel mehrere Wochen Land und Leute zu malen. Nur »Kunstmaler«, die der 1933 gegründeten Reichskulturkammer angehörten durften teilnehmen – Moors jüdische Abstammung war Luithlen sicher bekannt, blieb aber unerwähnt. Die Teilnahme bot schließlich Aussicht auf Verdienst. Von über 700 Bildern wählte eine vom Präsidenten der Reichskammer für bildende Künste in Berlin gebildete Jury ca. 240 Arbeiten aus, die in einer am 6. Dezember 1936 in Mayen eröffneten Ausstellung zum Kauf angeboten wurden. Moors Gemälde »Der Rhein bei Namedy« wurde neben anderen in der Begleitbroschüre veröffentlicht, »obwohl es so gar nicht nationalsozialistisch erscheinen wollte.«²⁰ Luithlen bat den Andernacher Bürgermeister Alois Spaniol schließlich, sich

Moors Landschaftsbilder anzusehen und empfahl, das eine oder andere für die Ausschmückung des neuen Rathaus-Saales anzukaufen – den »Rhein bei Namedy« kauft schließlich Luithlens Sohn Wilhelm.²¹ Gertrud und Johanna Luithlen trafen sich auf ihrer Italienreise 1938 mit Henrik Moor in Siena, wo dieser sich zum Malen aufhielt.

Ein weiterer langjähriger Freund und Förderer Moors war der Jurist und Politiker Hans Bornkessel (1892–1977). »Immer wieder hat mich der Zauber seiner interessanten und liebenswerten Persönlichkeit angezogen, in der eine weltweite Kultur, geistvolle Witzigkeit und musikalischer Schwung in seltener Harmonie vereinigt war.«²² Anfang der 1920er Jahre, vermutlich anlässlich seiner Ernennung zum Regierungsassessor 1922, ließ Bornkessel sich von Moor porträtieren.²³ Gelegentlich half er mit juristischem Beistand, vermittelte beim Verkauf dessen Bilder und linderte mit Geldgeschenken und »Krediten« die finanzielle Notlage der Familie.

»Anbei übersende ich dir ca. dreissig »Bilder«, deren Pappendeckel Dich vielleicht anregen, sie etwa nach den Photos von Genua, Nizza, San Remo usw. zu bemalen. Bedenke, dass Weihnachten näher kommen und Du zu dieser Zeit etwas anbringen kannst.«²⁴ Zahlreiche südliche Stadtansichten entstanden auch auf Moors Reisen in den frühen 30er Jahren.

Hans Bornkessel war zunächst Regierungsassessor, später Bezirksamtmann in Berneck und Schwabach und ab 1929 Stadtrat in Fürth. 1934 wurde er vorübergehend in den Ruhestand versetzt, aufgrund seiner Mitgliedschaft in der SPD 1939/1940 im Polizeigefängnis Berlin inhaftiert und anschließend bis 27. August 1940 in das Konzentrationslager Sachsenhausen überstellt.²⁵ Von 1940–1945 war er bei den Arado-Flugzeugwerken in Potsdam tätig, anschließend als Oberbürgermeister in Fürth und Vizepräsident des Bayerischen Senats. Bornkessel besaß eine kleine Sammlung an Moor-Gemälden, einige davon in seinen Amtsräumen in Potsdam womöglich zu Verkaufszwecken deponiert. Am 14. September 1943 wurden diese Bilder, neben weiteren Gemälden zum Schutz vor der Zerstörung durch die Alliierten nach Schloss Eckersdorf (heute Bozków/Polen) ausgelagert.²⁶ Ihr Verbleib ist unbekannt.



Der Rhein bei Namedy, 1936 (Kat. 269)



Cádiz, 1933 (Kat. 254)



Venedig, Scuola di San Marco (Kat. 181)



Hafenstadt, 1933 (Kat. 253)



Josef von Sternberg, um 1929 (Kat. 213)

Bornkessel unterstützte auch lange nach Henriks Tod dessen Witwe Eugenie und Tochter Anita, u. a. mit der Vermittlung eines Bilderankaufs durch die Fürther Gesellschaft der Kunstfreunde »Frau von Gemmingen hat auch Beziehungen zur Münchener Kunst, auch zu Kunsthandelskreisen.«²⁷

Im Kunsthandel war Henrik Moor zeitlebens kaum vertreten. Freunde und Kunden rieten immer wieder, auch »die Zweckmäßigkeit des Anschlusses an eine Verkaufs-Organisation« ausreichend zu berücksichtigen und animierten ihn, Fotos seiner Bilder anfertigen zu lassen, um sie Händlern vorlegen zu können. »Die Künstler müssen heutzutage sich auch geschäftsmännische Eigenschaften beizulegen suchen, wenn sie nicht unter die Räder kommen wollen. Organisation ist alles, in der Wirtschaft nicht allein, sondern auch auf den weiten Gebieten der Kunst.«²⁸

Henrik Moor beteiligte sich an zahlreichen Ausstellungen²⁹, einen eigenen Galeristen hatte er aber nie, Präsentationen bei Kunsthändlern blieben Einzelfälle. 1916 zeigte die renommierte Münchener Galerie Heinemann am Lenbachplatz 28 Bilder des Malers gemeinsam mit Arbeiten von Fritz Baer. In diesen Kollektivausstellungen konnten einzelne Künstler, die sonst kaum Möglichkeit hatten, ihr Werk umfassend zu präsentieren, in kostenlos zur Verfügung gestellten Räumen ein großes Publikum erreichen. 1923 wurden abermals neun Städtebilder von Moor aufgenommen, über Verkäufe ist nichts bekannt. Der Galerist Franz Joseph Brakl bat Moor hin und wieder, ihm Arbeiten für bestimmte Klienten zu bringen, und stellte einige Male dessen Arbeiten aus – 1929 konnte er das Porträt von Fritz Baer an die neu gegründete Städtische Kunstsammlung

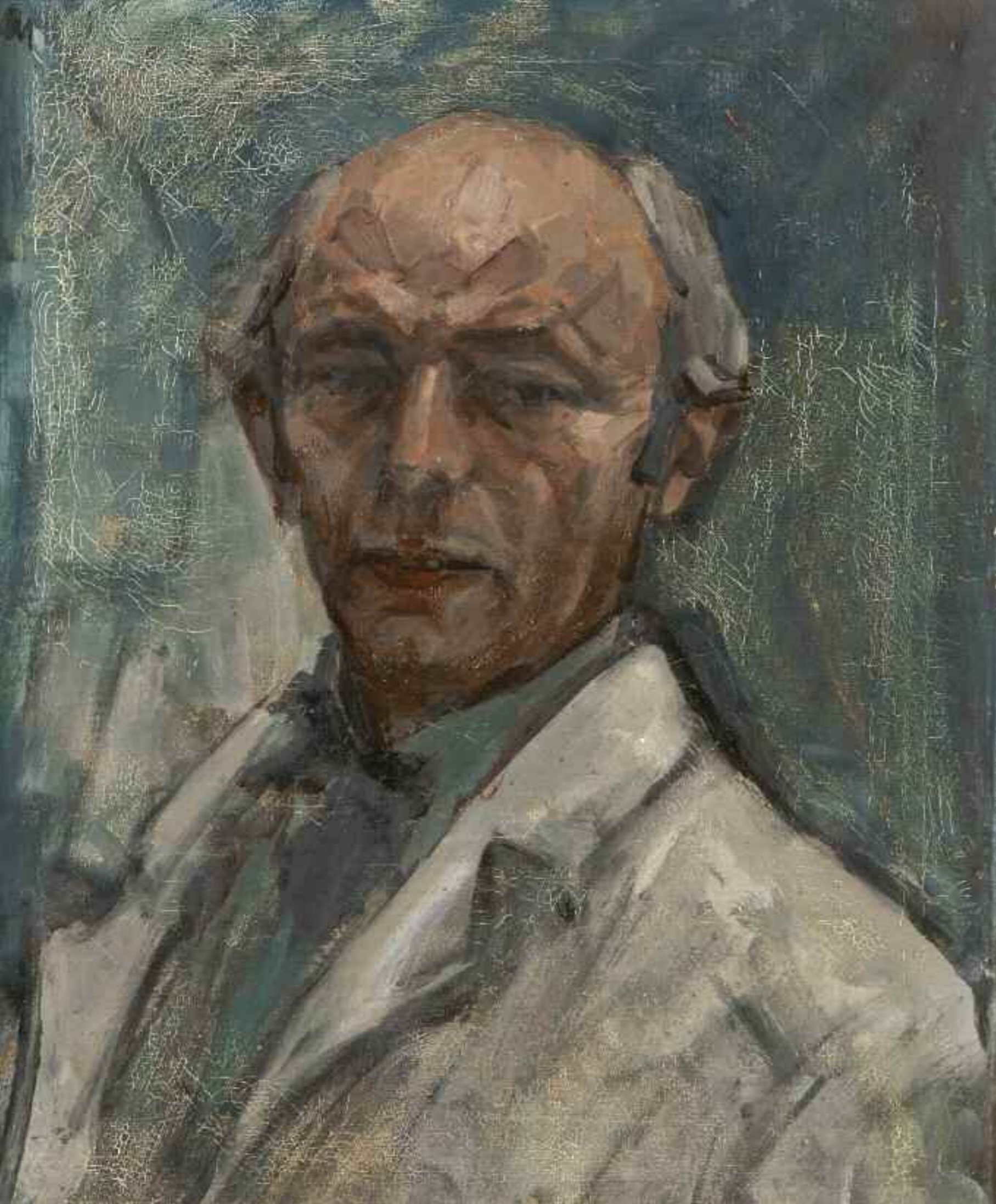
München verkaufen.³⁰ Ein Jahr zuvor hatte Eberhard Hanfstaengl für die Städtische Kunstsammlung bereits zwei Stadtansichten, »Dresden« und »Sanssouci«, aus der Glaspalast-Ausstellung erworben.³¹

Auf diesem Forum des internationalen Kunsthandels kamen gelegentlich auch Verkäufe ins Ausland zustande. So erwarb der berühmte US-Regisseur Josef von Sternberg (1894–1969) 1929 während eines Deutschlandaufenthaltes anlässlich der Dreharbeiten zu »Der blaue Engel« ein Aquarell von Moor und die »Musikanten«.³² Ein wahrscheinlich um diese Zeit entstandenes Porträt Sternbergs zeigt ihn vertieft in die Lektüre von Maximilian Hardens Zeitschrift »Die Zukunft«.

1927 kauften die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aus der Glaspalast-Ausstellung Moors »Motiv aus Bern« – ein Ereignis, das in der lokalen Presse euphorisch gewürdigt wurde: »Es ist schon ein großer Erfolg für einen Künstler, wenn sein Bild von der Jury anerkannt wird, ein noch größerer aber, wenn sein Bild vom Staate für eine staatliche Galerie angekauft wird. Dieses Erfolges kann sich heuer u. a. Henrik Moor erfreuen.«³³ Am 25.8.1937 wurde dieses Gemälde als eines von 112 als »entartet« aus der Sammlung entfernt – der Verbleib ist unbekannt.³⁴ Wie sonderbar erscheint da Hans Bornkessels gut gemeinter Vorschlag an Eugenie Moor im März 1941, »einmal den Herren dieser öffentlichen Kunstinstitute einen Besuch abzustatten mit der Frage, welchen Rat sie Ihnen betreffend der bestmöglichen Verwertung des künstlerisch bedeutenden Nachlasses Ihres Mannes geben könnten.«³⁵

Unter Bürgermeister Schorer erwirbt die Stadt Fürstfeldbruck in den 30er Jahren die »Alte Holzbrücke in Emmering«. Henrik Moor war bei seinen Förderern sowohl als Künstler als auch als Freund eine geschätzte Persönlichkeit – der »Bombenerfolg«, mit dessen Vorhersage Eugenie ihren Mann gelegentlich ermutigte, blieb jedoch aus. Anlässlich Henrik Moors Tod im November 1940 formuliert sein langjähriger Freund Hans Bornkessel zutreffend: »Es ist jammerschade, dass sein übersprudelndes Talent eigentlich niemals von Leuten erkannt wurde, die ihm wirklich nützlich hätten sein können.«³⁶

- 1 Clemens
- 2 Heinrichs Vater Dr. Theodor Wieland war Inhaber einer Scheideanstalt in Pforzheim. Vermutlich vermittelte er auch den Kontakt zu Carl Schaefer, ebenfalls Scheideanstalt-Besitzer in Pforzheim, von dem Moor 1918 einen Malauftrag erhielt.
- 3 Geheimrat Wieland mit Ehefrau Josephine und Freunden beim Zwirbelspiel, Henrik und Emanuel Moor Stiftung (Gemälde hängt als Leihgabe im Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst); Brief Felix Wieland an Henrik Moor, Asnières, 24.6.1927. Privatbesitz
- 4 Brief Felix Wieland an Henrik Moor, Asnières, 24.6.1927. Privatbesitz
- 5 Porträt Margot Wieland um 1914, abgebildet in: Katalog Galerie & Studio Köck München 1982/83, Nr. 28; Porträt Margot Wieland um 1914. Privatbesitz
- 6 Brief Felix Wieland an Henrik Moor, Asnières, 24.6.1927. Privatbesitz
- 7 Brief Henrik an Eugenie Moor, Stuttgart, 28.9.1909. Privatbesitz; Porträts von Maria und Reinhold von Gessler in Privatbesitz
- 8 Brief Henrik an Eugenie Moor, Stuttgart o. D. (um 1910). Privatbesitz
- 9 Siehe Angelika Mundorff: Henrik Moor in Fürstfeldbruck. In diesem Band, S. 70–99
- 10 Brief Henrik an Eugenie Moor, Florenz, 20.8.1909. Privatbesitz
- 11 Mündliche Erinnerungen von Herbert Moor, 2016
- 12 Siehe Susanne Dinkelacker: Malmittel. In diesem Band, S. 182–199
- 13 Henrik Moor an Hugo Rosendahl, Fürstfeldbruck 8.1., 16.1. und 5.2.1921. Privatbesitz
- 14 Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach 9.3.1921. Privatbesitz
- 15 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach 7.2.1923. Privatbesitz
- 16 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach 1.11.1926. Privatbesitz
- 17 Brief Gertrud Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 10.9.1928. Privatbesitz
- 18 Brief Otto Pippel an Henrik Moor, Planegg, 14.12.1926. Privatbesitz
- 19 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 28.11.1928. Privatbesitz
- 20 Wilbert, S. 30
- 21 Brief Wilhelm Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 8.10.1937. Privatbesitz
- 22 Brief Hans Bornkessel an Eugenie Moor, Berlin-Schöneberg, 22.11.1940. Privatbesitz
- 23 Ausgestellt 1923 im Glaspalast München, Verbleib unbekannt
- 24 Brief Hans Bornkessel an Henrik Moor, Augsburg, 21.10.1937. Privatbesitz
- 25 BayHStA - LEA, Akte Hans Bornkessel, EG 16547
- 26 Ardelia Hall Collection: Wiesbaden Administrative Records, Evacuation of Cultural Objects From Berlin: Inventaries of Art Objects by Owner, Wiesbaden Central Collecting Point 1945–1952, Fold3, 2009, S. 16–17; Ausgelagerte Gemälde von Moor: Herrenporträt, Damenportrait, Mädchenbildnis, Karstlandschaft, Die Stadt, Egerm/Tegernsee
- 27 Brief Hans Bornkessel an Anita Moor, Fürth, 25.10.1948. Privatbesitz
- 28 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 28.11.1928. Privatbesitz
- 29 Siehe Ausstellungsverzeichnis. In diesem Band, S. 204–208
- 30 Katalog der Städtischen Galerie München, München 1929, S. 39
- 31 Auskunft Dr. Karin Althaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus
- 32 Verkaufsbestätigung vom 3.9. und 5.10.1929. Privatbesitz
- 33 Fürstfeldbrucker Zeitung 161, 16.7.1927; s. a. Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt), 30. Jg., Heft 12, September 1927
- 34 Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm (1987), S. 204; Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, FU Berlin, Henrik Moor, »Motiv aus Bern«, 1926, Öl auf Holz, 51,5 x 52 cm, EK-Inventar Nr. 15508
- 35 Brief Hans Bornkessel an Eugenie Moor, Berlin-Schöneberg 1.3.1941. Privatbesitz
- 36 Brief Hans Bornkessel an Eugenie Moor, Berlin-Schöneberg, 22.11.1940. Privatbesitz



Exkurs: Ständige Geldsorgen *Susanne Dinkelacker*

In den 20er Jahren geriet Moor zunehmend in wirtschaftliche Schwierigkeiten, da sich seine Bilder offenbar kaum noch verkaufen ließen, bedingt nicht zuletzt durch die in Deutschland wachsende Not, seit 1929 auch durch die Weltwirtschaftskrise und die ständig steigende Inflation. Geldprobleme hatte Moor schon gegen Ende des 1. Weltkrieges. Sein Freund Dr. Felix Wieland schrieb 1917 an Moors Gattin Eugenie: »Leider ist es mir gegenwärtig unmöglich, ihn schon wieder pekuniär auszuhalten«¹. 1926 bat Moor seinen Freund Hermann Luithlen sen., den Lebensmittel-Fabrikanten der Fino-Werke in Andernach, um »ein paar Tausender«², doch teilte dieser ihm mit, er könne nur ein paar hundert Mark aufbringen, da die Inflation sein gesamtes Barvermögen aufgezehrt habe. Vom Betriebskapital der Firma dürfe er nichts abziehen. Doch habe er Moors Bruder telegrafisch und per Eilbrief die alarmierende Lage geschildert und an die brüderliche Pflicht appelliert, die anstehende Bürgschaft von 2.000 Mark übernehmen zu müssen. Luithlen hielt die Lage deshalb für alarmierend, weil die Gefahr bestand, dass Moor sein Häuschen verlieren würde. Der Bruder, ein Musiker und Komponist, habe aber gar nicht reagiert.³ Der Bruder rührte sich auch weiterhin nicht. Luithlen schlug vor, dass Moor ja vielleicht seinen Schwager als Bürgen für die 2.000 Mark benennen könne. Immerhin aber sei ein hiesiger Ingenieur eventuell bereit, zwei Bilder, jedes um 100 Mark, zu kaufen⁴.

Moor selbst, der soeben ein Porträt von Dr. Breuer in

Burgbrohl für immerhin 350 Mark gemalt hatte, war trotz dieser Zahlung besorgt um seine »drückenden Verpflichtungen« und zugleich um seinen Lebensunterhalt⁵. Er beklagte, dass sein Können zwar größer als früher, der Ertrag aber »im Vergleich zu früher lächerlich gering« sei.⁶ 1927 muss Moor seinem Freund Dr. Felix Wieland, der damals in Paris an der Deutschen Botschaft tätig war, offenbart haben, wie schlecht es um ihn stand, in welcher »Zwangslage« er sich befand, während der er »sein eigenes Bild« zu einem Schleuderpreis hätte verkaufen müssen. Wieland versprach seinem Freund zu helfen und dafür zu sorgen, dass »eine Anzahl der Holzlandschaften«, die Moor ihm zuschicken solle, in Paris zu möglichst hohen Preisen verkauft werden könnten.⁷

Wieland bat um Aufklärung über Moors »Geldnot«, in die eine gewisse Ordnung und Regelung gebracht werden müsse, wobei er behilflich sein wolle. Moor verfüge zwar über eine »Monatsrente«, die ihm sein Bruder bezahle, doch wozu benötige er darüber hinaus 3.000 Mark? Zur Abtragung einer Kapitalschuld? Hatte Moor eine Hypothek auf sein Haus eintragen lassen? Die würde ja Geld einbringen, sofern sie es nicht schon getan hatte. Wieland befürchtete, dass Moor die Monatsrente an seine »Geldgeber« abtreten müsse und dass der Bruder dann nicht mehr bereit sein würde, die Rente »aufewig weiterzuzahlen«. Es stehe zu befürchten, dass Moor »schon zu viel Schulden« habe und dass diese, wenn das Dringendste beglichen sei, »wieder von neuem anstürmen« würden. Wieland bat um Aufklärung, wie viel Moor als Minimum für das Leben benötige und was er durch-

Selbstporträt, 1939 (Kat. 278)

schnittlich unter den schlechten derzeitigen Verhältnissen verdienen. Dann würde er, Wieland, sehen, »ob und was er« für Moor tun könne.

Der Tonfall des Briefes zeigt an, dass Wieland die finanzielle Lage Moors für besorgniserregend hielt. Eine Antwort Moors auf die sehr konkreten Fragen ist nicht überliefert. Aus Sicherheitsgründen drang Wieland darauf, dass Zahlungen nicht über Moor selbst, sondern nur über Schweizer Banken abgewickelt werden müssten, denn, so befürchtete er, »wenn das Geld in Deine Hände gelangt, kann es von Deinen Gläubigern gepfändet werden«.⁸

Wesentlich gebessert hat sich die Situation in der Folgezeit offenbar nicht. Am 2. April 1929 schrieb Moor aus Berlin, wo er bei dem Biologen Richard Goldschmidt (1878–1958) in Schlachtensee wohnte, nach Fürstfeldbruck an seine Frau, er habe in Berlin zuvor Pablo Casals getroffen. Mit Casals, der damals unbestritten als bedeutendster Cellist aller Zeiten galt und Weltruhm genoss, war Moor seit spätestens 1913 bekannt, wo er ihn 37jährig beim Cellospiel porträtiert hatte. Die Verbindung war über Moors älteren Bruder, den Pianisten und Komponisten Emanuel, zustande gekommen. Moor schenkte bei dem Treffen in Berlin Casals, der sich von den Aquarellen »den grössten Kitsch (verhältnismäßig) herausgesucht« habe, eben dieses Aquarell, doch habe Casals ihm bedeutet, dass er, Casals, seinen »übernommenen Verpflichtungen« nicht mehr nachkommen könne, obwohl er sich dabei »halb tot mache«. Offenkundig hatte Moor den berühmten Cellisten, der zudem für seine Menschlichkeit und sein soziales Engagement bekannt war, um Unterstützung gebeten.⁹

Wenig früher scheint Moor die gleiche Bitte schon einmal geäußert zu haben; jedenfalls brachte Casals, der sich gerade in Wien aufhielt, höflich eine Ablehnung zum Ausdruck. Hierbei thematisierte er zugleich das offenbar gespannte Verhältnis von Moor zu seinem Bruder Emanuel, was Casals, der den Bruder für ein musikalisches Genie hielt und ihn viel besser als den Maler kannte, bedauerte.¹⁰

Mit seinem Porträt von Casals oder, richtiger, mit Casals Berühmtheit suchte Moor wenig später auf anderem Wege zu Geld zu kommen, indem er das Porträt, an dem er sehr hing, dem Berliner »Künstler und Kunstkenner« Mendelssohn, den Moor zuvor in Berlin aufgesucht hatte, um 5.000 Mark zum

Kauf anbot, nicht ohne darauf zu verweisen, dass Moor das Porträt 1913 »nach dem Leben gemalt« und dass sein Freund Casals damals den ganzen Tag bei ihm gespielt habe.¹¹ Doch am 1. Mai 1929 lehnte Mendelssohn zu seinem »aufrichtigsten Bedauern« das Angebot ab, obwohl ihm ein Casals-Bild von Moor eine »doppelte Freude« bereitet hätte.¹² Die Rente reiche für den Erwerb nicht aus.¹³

In seiner Not sah Moor sich gezwungen, von Freunden Geld zu leihen, doch kam er in Schwierigkeiten, die Schulden zu begleichen. So mahnte Hans Bornkessel 1929 die Rückzahlung von 300 Mark an, die erste Rate à 150 Mark postwendend, die zweite in spätestens einem Monat.¹⁴ So energisch verkehrte Bornkessel sonst eigentlich nicht mit Moor.

Folgende Preise verlangte Moor 1931 bei der Münchener Kunstausstellung im Glaspalast: Zwei Porträts in Öl (Anton Bruckner und Moors Tochter): 2.000 bzw. 1.200 Reichsmark, farbige Zeichnungen mit Bildnisstudien: je 220 Reichsmark, 2 Aquarelle aus Marseille: je 180 Reichsmark.¹⁵ Wenn Moor bei seinem Gesamtwerk wirklich solche Preise erzielt hätte, wäre er nur schwerlich in finanzielle Not geraten.

Tatsächlich zahlte ihm 1929 Dr. Kornel Wagner aus Andernach für zwei Aquarelle (Ostpreußische Landschaft und Landschaft am Starnberger See) zusammen nur 50 Mark¹⁶, und die Freunde Hermann Luithlen sen. und jun. kauften zur selben Zeit während des Weihnachtsgeschäfts jeder ein Aquarell um 20 Mark.¹⁷ Das war 1929 im Schnitt der Preis für Moors Aquarelle, in den USA hingegen wären, wie Hermann Luithlen in Aussicht stellte, über einen Freund 20 Dollar, was damals etwa 50 Reichsmark entsprach, zu erzielen.¹⁸

Noch ein Jahr früher war Hermann Luithlen bereit gewesen, für ein Moor-Aquarell 40 bis 45 Mark zu zahlen. Seine Tochter hatte bei Moor angefragt, ob er bereit sei, ein Aquarell zu diesem Preis »herzugeben«¹⁹. Die Familie Luithlen suchte Bilder von Moor an Freunde und Bekannte zu vermitteln, doch gelang dies um gerade mal 20 Mark nur bei einem Bild, das von Frau Berg gekauft wurde.²⁰ 1937 wollte Hermann Luithlen jun. eine Rheinlandschaft »Blick auf Namedy«, die bei Heiliger ausgestellt war, kaufen, aber nicht für die geforderten 360 Reichsmark.²¹ Man mag daran ersehen, dass selbst gut situierte Freunde von Moor trotz dessen finanzieller Not, die sich nicht besserte, um den Preis der Bilder feilschten.



Starnberger See, 1929 (Kat. 223)

1932 gewährte die Marktgemeinde Fürstfeldbruck zur Unterstützung ein Darlehen, verlangte von Moor aber als Sicherheit ein Bild.²²

Später kurz nach Moors Tod zahlte der Landrat von Fürstfeldbruck für das in der Weihnachtsausstellung 1940 gekaufte Bild »Weiher bei Puch« 500 Reichsmark.²³ Nach dem Krieg bot Hans Bornkessel sich 1948 nach der Währungsreform an, ein repräsentatives älteres Bild von Moor bei der »Gesellschaft der Kunstfreunde« in Fürth um höchstens 50 Mark zu verkaufen.²⁴ Der Wert der Bilder war seit Moors Tod 1940 keineswegs gestiegen.

Der schlechte Verkaufserfolg der Bilder lag nicht zuletzt auch daran, dass viele von Moors Bildern, in denen er für die Malerei

neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobte, den Geschmack des konservativen, von der Münchener Kunstszene geprägten Publikums nicht trafen. Anfangs gab es noch Stimmen, die des Lobes voll waren. Überschwänglich betonte Frau Else Stoll, deren Porträt Moor 1908 in Stuttgart verblüffend schnell und »von sprechender Ähnlichkeit« gemalt habe, sie sei jetzt »im Besitz des schönsten Porträts, das je gemalt wurde«.²⁵ Ein Jahrzehnt später war die allgemeine Zustimmung zu Moors Kunst rapide zurückgegangen. Freund Bornkessel betonte, dass ihm die Bilder zwar gefielen, doch seien sie nicht der Geschmack der hiesigen Kunstkenner. Vergleiche mit Lovis Corinth, die Moor offenbar selber angestellt hatte, seien zu gar nichts nütze, denn Corinth sei »hier so unbekannt wie bei den Eingeborenen



Stadtansicht (Kat. 265)

Innerafrikas«. ²⁶ Hermann Luithlen sen. monierte eindringlich Moors »Farbsymphonien ohne bestimmte figürliche Darstellungen«, die beim Publikum auf Unverständnis und Ablehnung stießen. Moor solle stattdessen »verständliche Sachen« liefern, um deren Verkauf sich Luithlen und seine Verwandten dann kümmern wollten. ²⁷

Moor war nach Luithlens Meinung in der Lage, den Publikumsgeschmack ohne weiteres bedienen zu können. Eben dies wurde zudem von anderer Seite betont, von Moors gutem Freund Otto Pippel, der ebenfalls Maler war: Moor male auch Bilder speziell für Käufer ohne Kunstverstand. ²⁸

Gelegentlich suchte Moor offene Rechnungen nicht mit Geld, sondern mit einem Bild zu begleichen, doch hatte er damit nicht immer Erfolg. So schickte ihm 1919 die Karlsruher Eisen- und Metallmanufaktur Rosenberg ein solches Bild zurück, mit dem Vermerk, dass »wir für diese Art Malerei offengestanden gar kein Verständnis haben«. Stattdessen solle Moor etwas Anderes schicken, z. B. eines seiner »sehr schönen Stilleben«, ²⁹

Welches Sujet das reklamierte Bild hatte, wird leider nicht gesagt. Zurückgewiesen wurde auch das Bild »Stierkampf«, das Moor 1931 für Frau Margarete Weißbauer, die Leiterin kaufmännischer Kurse, ausgesucht hatte. Das Bild, das nicht bestellt worden war und demnach wohl wieder eine Geldzahlung ersetzen sollte, mache »keine besondere Freude«. Frau Weißbauer wolle ein anderes aussuchen, oder aber Moors Tochter könne vorbeikommen und »ein paar andere Bilder« zeigen. ³⁰

In welche Richtung der allgemeine Publikumsgeschmack in der Folgezeit ging, erweist eine Äußerung von 1937 aus dem Kreis der Familie Luithlen: Hier wird das Haus der Kunst in München, bei dessen Eröffnung Moor dabei gewesen war ³¹, als das schönste Ausstellungsgebäude der Welt gepriesen, demgegenüber der Louvre in Paris nur eine »alte Mottenkiste« sei. »Nur dann war ich ganz erschreckt und entrüstet, daß es so etwas gegeben hat, den Himmel grün, die Wiesen blau und die Wolken schwefelgelb zu malen. Pfui! Weißt Du bis hierher – in eine so

kleine Stadt – ist so etwas Abscheuliches ja Gottlob nicht vorgebrungen. Unser Führer hat ganz recht, wenn er da von Kunstbetrüggern bespricht.« ³² Der Brief zitiert eine Stelle aus Hitlers zwei Tage vorher, am 18. Juli 1937, gehaltenen Eröffnungsrede zur »Großen Deutschen Kunstaussstellung« ³³, bei der er allerdings nicht von »Kunstbetrüggern«, sondern von »Kulturzersetzung« gesprochen hatte.

Dass Moor dem Geschmack, wie er hier ex negativo zum Ausdruck kommt, kaum entsprochen hat, ist anzunehmen. Jedenfalls hat die staatlich verordnete Hinwendung des Publikumsgeschmacks zur Nazi-Kunst den Verkauf seiner Bilder gewiss nicht gefördert, zudem bei der »Säuberung« der deutschen Kunstsammlungen, die auf die berüchtigte Münchener Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 folgte, auch das Bild »Motiv aus Bern« aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entfernt wurde. ³⁴ In seiner Not schreckte Moor 1936 nicht davor zurück, für die neue Einrichtung der Weinschenke der Familie Weiß in Fürstfeldbruck ein Hitler-Porträt zu malen, während seine Kollegen Bilder mit anderer Thematik lieferten. ³⁵ Moor malte dieses Bild nur schwerlich aus politischer Überzeugung, sondern eher wohl zur Tarnung seiner jüdischen Identität.

- 1 Brief Felix Wieland an Eugenie Moor, München, 9.10.1917. Privatbesitz
- 2 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 1.11.1926. Privatbesitz
- 3 Emanuel Moór wird von Pablo Casals als leicht aufbrausend, rüpelhaft und von beleidigendem Auftreten gegenüber Musikkollegen geschildert. Er hielt ihn trotz des unerträglichen Benehmens für ein musikalisches Genie und für einen der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Casals spielte bei seinem Debüt in Wien das Cellokonzert in cis-Moll von Moór. Vgl. Kahn, S. 121–124
- 4 Brief Hermann Luithlen sen. an Henrik Moor, Andernach, 13.1.1927. Privatbesitz
- 5 Brief Henrik an Eugenie Moor, Andernach, 8.10.1927. Privatbesitz
- 6 Brief Henrik an Eugenie Moor, Andernach, 1.12.1927. Privatbesitz
- 7 Brief Felix Wieland an Henrik Moor, Paris, 24.6.1927. Privatbesitz
- 8 Brief Felix Wieland an Henrik Moor, Asnières, 5.8.1927. Privatbesitz
- 9 Das Treffen mit Casals schildert Moor in seinem Brief aus Berlin vom 2.4.1929 an seine Frau in Fürstfeldbruck. Privatbesitz. Moors jüngster Sohn Herbert berichtet, Casals sei bei Familie Moor auch zu Gast gewesen (Gespräch Februar 2016).
- 10 Brief Pablo Casals (in französischer Sprache) an Henrik Moor, Wien (Hotel Bristol), 22.3.1929. Privatbesitz
- 11 Brief Henrik Moor an Francesco Mendelssohn, Fürstfeldbruck, 31.4.1929. Privatbesitz
- 12 Brief Francesco Mendelssohn an Henrik Moor, Berlin, 1.5.1929. Privatbesitz
- 13 Abermals abgelehnt wurde der Kauf des Bildes von Casals' Ehefrau Martita in Puerto Rico, nachdem Casals dort 1973 gestorben war. Erst danach wurde es an die Sparkasse Fürstfeldbruck veräußert. (Anm. d. V. Gespräch mit

- Herbert und Hildegard Moor am 11.2.2016)
- 14 Briefe Hans Bornkessel an Henrik Moor, Schwabach, 3.7. Und 9.7.1929. Privatbesitz
- 15 Diese Preise trug Moor bei der Anmeldung am 5.5.1931 auf dem Ausstellungsformular ein. Privatbesitz
- 16 Brief Kornel Wagner an Henrik Moor, Andernach, 15.12.1929. Privatbesitz
- 17 Brief von Hermann Luithlen sen. an Henrik Moor, Andernach, 17.12.1929. Privatbesitz
- 18 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 17.12.1929. Privatbesitz
- 19 Brief Gertrud Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 10.9.1928. Privatbesitz
- 20 Brief Gertrud Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 23.12.1929. Privatbesitz
- 21 Brief Hermann Luithlen jun. an Henrik Moor, Andernach, 8.10.1937. Privatbesitz
- 22 Siehe Klaus Wollenberg: Überleben als jüdischer Maler. In diesem Band, S. 171
- 23 Nachricht Landrat Sepp an Eugenie Moor, Fürstfeldbruck, 27.3.1941. Privatbesitz
- 24 Brief Hans Bornkessel an Anita Moor, Fürth, 10.10.1948. Privatbesitz
- 25 Brief Else Stoll an Eugenie Moor, Stuttgart, 14.10.1908. Privatbesitz
- 26 Brief Hans Bornkessel an Henrik Moor, Schwabach, 9.7.1929. Privatbesitz
- 27 Brief Hermann Luithlen an Henrik Moor, Andernach, 1.11.1926. Privatbesitz
- 28 Brief Otto Pippel an Henrik Moor, Planegg, 14.12.1926. Privatbesitz
- 29 Brief der Firma Rosenberg an Henrik Moor, Karlsruhe, 8.7.1919. Privatbesitz
- 30 Brief Margarete Weißbauer an Henrik Moor, München, 12.1.1931. Privatbesitz Möglicherweise war dies das Entgelt für einen kaufmännischen Kurs. Tochter Anita könnte diesen absolviert haben, um im Landratsamt eingestellt zu werden, was ihr dann auch gelang. (Anm. d. Verf. Gespräch mit Herbert und Hildegard Moor 11.2.2016)
- 31 Brief Johanna Luithlen an Henrik Moor, Koblenz, 20.7.1937. Privatbesitz
- 32 Brief Johanna Luithlen an Henrik Moor, Koblenz, 20.7.1937. Privatbesitz
- 33 Robert Eikmeyer: Adolf Hitler – Reden zur Kunst 1933–1939. Frankfurt 2004
- 34 Siehe Verena Beaucamp/Bernhard Heinzelmann: Biografische Notizen. In diesem Band. S.19
- 35 Siehe Rechnung von Henrik Moor an die Familie Weiß. Privatarchiv Ludwig Weiß Fürstfeldbruck



Emanuel Moór

Erinnert *Shoshana Liessmann*

Emanuel Moór – jüdisch-ungarischer Pianist, Komponist, Erfinder des Duplex-Coupler-Klaviers, Maler. Geboren 1863 in Kecskemét/Ungarn, gestorben 1931 in Mt. Pèlerin/Schweiz. Sohn eines Kantors. Studierte in Ungarn, Prag und Wien. Konzertreisen in die USA. Künstlerisch eng verbunden mit namhaften Musikern wie Pablo Casals, Henri Marteau, Eugène Ysaÿe. Verheiratet mit der Pianistin Winifred Christie.

So lassen sich die biografischen Angaben zu Emanuel Moór, die sich in diversen Musiklexika finden, grob zusammenfassen. Den Stationen des in Vergessenheit geratenen Musikers, Komponisten und Erfinders nachzuspüren, ein Charakterbild zu entwerfen und sich das Werk und dessen Rezeption zu erschließen, ist eine spannende musikwissenschaftliche Aufgabe. Auffällig ist jedoch gerade vor dem Hintergrund dieser Ausstellung, dass sowohl in den gängigen Nachschlagewerken als auch in der einzigen umfangreichen Biografie Emanuel Moórs, verfasst von dem Pianisten Max Pirani, jeglicher Hinweis auf den 13 Jahre jüngeren Bruder, den Maler Henrik Moór, fehlt. Und im Grunde gehen wir einer Musikerbiografie nach, die sich uns auf den ersten Blick losgelöst von der des Bruders aufblättert. Ebenso bemerkenswert ist, wie selbstverständlich auf Emanuels jüdisch-ungarische Abstammung in aller Regel verwiesen wird – eine Abstammung, die gleichermaßen auch für den Bruder Henrik Moór galt, deren Nennung aber von Henriks engerer Familie und seinen Nachkommen tunlichst vermieden, sogar unter Verschluss gehalten wurde.¹

Emanuel Moor am Flügel, um 1913 (Kat. IV)

Umso schwieriger gestaltet es sich also, die Mosaiksteinchen der Familiengeschichte und insbesondere der Geschwisterbeziehung aufzuspüren und in dieses biografische Bild sinnvoll einzufügen. Da eine umfassende Analyse des Gesamtwerks von Emanuel Moór sowie dessen Rezeptionsgeschichte noch aussteht und vermutlich weitere aufschlussreiche Quellen in Archiven und Sammlungen schlummern, kann der vorliegende Artikel nur eine Annäherung an den Komponisten darstellen.

Emanuel Moór – Sohn eines jüdischen Kantors

Die Moórs waren eine außerordentlich musikalische Familie. Emanuels und Henriks Vater Rafael Moór (1839–1924) war ein hervorragender Sänger und fand im Laufe der Jahrzehnte Anstellungen als Kantor bei verschiedenen jüdischen Gemeinden. Einem Kantor obliegt es, den jüdischen Gottesdienst musikalisch zu leiten und einen stimmungsvollen Rahmen für die Gebete am Schabbat und an den Feiertagen zu setzen. Nicht jede Gemeinde konnte sich ganzjährig einen eigenen Kantor leisten, und entsprechend angesehen und begehrt waren gute Stellen in wohlhabenden Gemeinden, die wiederum nur die besten Sänger engagierten. Seine erste Kantorenstelle scheint Rafael um 1867 in Temeswar angetreten zu haben, eine westrumänische Stadt, die damals zu Österreich-Ungarn gehörte und zu diesem Zeitpunkt über sechs Synagogen verfügte. Erst zwei Jahre zuvor, also 1865, war die beeindruckende *Große Synagoge* eingeweiht worden,

aller Wahrscheinlichkeit nach die Wirkungsstätte Rafael Moórs, die über eine Orgel verfügte und mit 3000 Plätzen zu den größten jüdischen Gotteshäusern überhaupt gehörte. Schon kurz nach seiner Einstellung kam es allerdings zu einem Zwischenfall, der 1867 in der allgemeinen Presse von sich reden machte:

»Als Curiosum wird aus Temesvar mitgeteilt: Der bei der hiesigen israelitischen Cultusgemeinde angestellte Cantor Raphael Moor hat, ohne seinem Rabbiner und Vorstände die Anzeige zu machen, im hiesigen Theater debütiert, und zwar am 18. Mai als Manrico im »Troubadour«. Der Vorfall hat begreiflicherweise unter den dortigen Israeliten Sensation erregt und erhielt der junge Sänger von Seite seiner Vorgesetzten am nächsten Tage die augenblickliche Entlassung als Cantor.«²

Diese Anekdote mag uns aus heutiger Sicht weniger kurios erscheinen als damals noch der Redaktion jener Zeitschrift. Zunächst aber gibt sie uns Auskunft darüber, dass Rafael Moór nicht nur ein hervorragender Tenor gewesen sein musste, sondern eine musikalische Ausbildung genossen hatte, die ihn zum Singen solcher Opernpartien grundsätzlich befähigte. Und das ist tatsächlich in jenen Jahren auch für einen Kantor durchaus denkbar: Seit der großen Reformbewegung synagogaler Musik, die vor allem vom Wiener Oberkantor Salomon Sulzer (1804–1890) ab den 1830er Jahren vorangetrieben wurde und wie ein Lauffeuer in Europa um sich griff, entstand ein völlig neues, auskomponiertes und virtuoses Repertoire für die Synagoge, das höchste Ansprüche an die Gesangkunst der Kantoren stellte. Sulzer selbst galt in Wien als Star und seine beeindruckenden Gottesdienste wurden zum regelrechten Publikumsmagneten für Musikliebhaber – jüdische wie nichtjüdische. Unter den nichtjüdischen fanden sich auch Prominente wie Schumann oder Liszt. Im Zuge dieser gottesdienstlichen Reform führte Sulzer zwingend eine gründliche musikalische Ausbildung für Kantoren ein, in deren Genuss auch Rafael Moór gekommen sein könnte. Der Biograf Pirani berichtete, dass Rafael Moór zunächst als Sänger in Opern und Konzerten aufgetreten und erst später durch Interventionen des religiösen Vaters Kantor geworden sei.³ Auch das ist denkbar, allerdings ist unklar, wie zuverlässig diese Angaben sind. Es gibt jedenfalls zahlreiche Beispiele ausgebildeter Kantoren, die dem Reiz der Oper nicht widerstehen konnten und in Opernhäusern auf-



Henrik Moor (Mitte) mit seinem Bruder Emanuel und seiner Schwägerin Anita Moor, um 1912

traten oder zumindest einige Arien in ihrem Repertoire hatten. Viele Kantoren aus Osteuropa zog es in die USA, wo der eine oder andere später durchaus auch in Broadway-Shows auftrat - Entwicklungen, die vor allem aufgrund ihrer Vermischung von Säkularem und Religiösen, mal mehr mal weniger toleriert wurden. Für die angesehene Gemeinde in Temesvar war Rafael Moórs unwiderstehliche Liebe zur Oper und damit die geteilte musikalische Aufmerksamkeit augenscheinlich nicht tolerabel und Grund genug für seine Entlassung.

Sohn Emanuel war zu diesem Zeitpunkt ein Junge von drei oder vier Jahren, und es ist undenkbar, dass er – im Moór'schen Kantorenhaushalt aufwachsend – nicht mit jüdischer Liturgie wie auch paraliturgischer Musik bestens vertraut gewesen sein musste. Ebenso natürlich und zwingend scheint es, dass der Vater, der sich zwischen zwei musikalischen Welten bewegte, Wert auf eine gute Musikausbildung seiner Kinder legte. In der Regel allerdings traten die Söhne in die Fußstapfen ihrer Kantorenväter. Dies scheint bei den Moórs jedoch nicht der Fall gewesen zu sein.

Nur lückenhaft kann Rafael Moórs Biografie nachgezeichnet werden. Vermutlich verdingte er sich einige Jahre erfolgreich als Opernsänger, bevor er wieder als Kantor tätig wurde. Was ihn dazu bewegte – ob es die Sicherheit eines Kantoreneinkommens, familiärer Druck oder schlichtweg Berufung war – ist nicht eindeutig belegt. Letzteres mag sogar wahrscheinlicher

sein. Eine Anzeige im Prager Abendblatt vom 4. Januar 1877 kündigte ihn jedenfalls als Kantor der traditionsreichen Klausen-Synagoge an, Prags größter Synagoge in der Josefstadt, unmittelbar neben dem Jüdischen Friedhof gelegen:

»Wir bringen zur Kenntniß, daß der berühmte Oberkantor Herr Raphael Moor aus Raab Freitag der 5. d. Abends und Samstag den 6. d. Morgens in der Klaus-Synagoge beim Gottesdienst fungieren wird.

Mehre [sic!] Synagogenmitglieder.«

Und in der Ankündigung eines jüdischen Benefizkonzerts in einer späteren Ausgabe wird der künstlerischen Wertschätzung des Kantors erneut Ausdruck verliehen: »... Herr Raphael Moór, der als Sänger sich eines vortheilhaften Rufes erfreut, [wird] eine Cantate [von W. A. Mozart] ... vortragen.«⁴

Spätestens seit dieser Prager Zeit tat sich Rafael Moór auch mit eigenen Vertonungen von traditionellen Gebetstexten für den jüdischen Gottesdienst im reformierten Stil hervor, wie es unter renommierten Kantoren jener Zeit – allen voran der bereits erwähnte Wiener Oberkantor Sulzer – durchaus üblich war. Unter anderem liegt der Band *Sir Chádás. Freitag-Abend Synagogengesänge und Recitative für Vorbeter, Soli und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von Rafael Moór. Iter Teil der Freitag-Abendgesänge* vor, der eventuell erst um 1900 in Leipzig erschienen ist.

Nach einer weiteren Anstellung im ungarischen Kecskemét (1881–1885), folgte er einer durchaus attraktiven und sicherlich auch lukrativen Einladung nach New York:

»Der Ruhm von Rafael Moórs Stimme hatte sich in Mitteleuropa bis nach Amerika verbreitet; eine Gruppe von Einwanderern lud ihn 1885 ein, Kantor einer New Yorker Gemeinde [Beth Israel Bikur Cholim Gemeinde zunächst in der Lower East Side, später in der Upper East Side A.d.V.] zu werden.«⁵

Dorthin reiste Rafael Moór zunächst in Begleitung seines musikalisch hochbegabten Sohns Emanuel, für dessen Karriere sich die Familie sicherlich von dieser Reise einiges erhoffte. Später holte er seine Frau und weiteren Kinder einschließlich des Sohnes Henrik nach, der 1876 in Prag geboren worden war. 1888 kehrte die Familie nach Europa zurück und ließ sich in Perchtoldsdorf nahe Wien nieder. Emanuel blieb zunächst in den USA.

Rafael Moór starb 1924.

Der junge Emanuel – ein Klaviervirtuose von internationalem Renommee

Schon früh galt Emanuel Moór als pianistisches Wunderkind. Dass er sich auch für das Orgelspiel begeisterte, belegt die Auszeichnung mit einer Goldmedaille, die ihm als 13-jähriger bei einem Improvisationswettbewerb der Prager Orgelschule für seine Improvisation vierstimmiger Fugen verliehen wurde. Nur wenige Eckdaten sind über Moórs frühe musikalische Ausbildung bekannt: Auf dem Anwesen der Esterhazys in Eisenstadt traf er wohl auf Franz Liszt, dessen Klavierspiel ihn tief beeindruckte und der ihm dort auch private Klavierstunden gegeben haben soll. Später studierte er in Budapest bei Robert Volkmann, Professor für Komposition an der Landes-Musik-Akademie, und schließlich in Wien bei Anton Door und Anton Bruckner. Zu dieser Zeit fungierte auch Oberkantor Sulzer weiterhin in Wien, und es wäre durchaus denkbar, dass die Moórs ihm begegnet sind. Als Rafael Moór 1881 eine Stelle als Kantor in Kecskemét antrat, kehrte Emanuel ebenfalls nach Ungarn zurück und unterrichtete Klavier am Musikkonservatorium im nahe gelegenen Szeged, wo er auch als Pianist und Dirigent auftrat. Die große Chance auf eine internationale Karriere bot sich dem jungen Pianisten 1885, als er gemeinsam mit seinem Vater Rafael die Reise nach New York antrat. Dort eroberte er nicht nur das Publikum im Sturm, sondern knüpfte auch wichtige Kontakte in die Musikwelt, wie etwa zur renommierten Sopranistin Lilli Lehmann, die er auf dem Klavier begleitete, oder William Steinway, den Gründer der Klavierfabrik Steinway & Sons.

1888 kehrte Emanuel nach Europa zurück, und es ist ein seltener Glücksfall, dass eine historische Aufnahme des jungen Virtuosen aus dieser Zeit erhalten ist: 1889 stellte Thomas Alva Edison auf der Weltausstellung in Paris dem Publikum seine bereits 1877 patentierte Erfindung eines Tonaufnahmegeräts vor. Der Phonograph ermöglichte es zum ersten Mal, Klänge jeglicher Art aufzuzeichnen: Über einen Schalltrichter versetzten sie eine dünne Membran in Schwingung, die von einer Nadel auf Wachsylinder übertragen wurden. Diese bahnbrechende Erfindung löste ein regelrechtes Aufnahmefieber aus. Edison hatte einen jungen Mann namens Theo Wangenmann nach

Paris bestellt, um den Phonograph und dessen Handhabung vorzuführen. Ein paar Tausend dieser Zylinder im Gepäck bereiste Wangenmann anschließend Europa, um Aufnahmen von renommierten Künstlern zu machen, aber auch Sprachaufnahmen wie die von Reichskanzler Otto von Bismarck. Diese Wachszyylinder wurden anschließend in den USA kopiert und verkauft. Unter den zahlreichen und vielfältigen Aufnahmen aus jenem Jahr 1889 findet sich also beglückender Weise auch eine Aufnahme des damals 26-jährigen Klaviervirtuosen Emanuel Moór (EDIS 93947), dessen markantes Vorspiel einer Ungarischen Melodie schließlich mit Bravorufen bedacht wurde. An welchem Tag und Ort diese Aufnahme entstand, lässt sich nicht genau rekonstruieren. Sie vermittelt uns jedoch einen kurzen, einzigartigen Höreindruck der pianistischen Ausdruckskraft Emanuel Moórs und bestätigt, dass der junge Pianist zu den international renommierten und damit aufnahmewürdigen Musikern seiner Zeit zählte.⁶

Gescheiterter Komponist oder Genie?

Jene *Ungarische Melodie*, die Moór auf der eben beschriebenen historischen Aufnahme zum Besten gab, stammte übrigens aus seiner eigenen Feder. Es handelt sich um den *Ungarischen Tanz* Nr. 1 op 31, erschienen bei Schott. Moór hatte Anfang der 1880er Jahre begonnen zu komponieren und sollte sich schon wenige Jahre später ganz und gar darauf konzentrieren. Zu seinem umfangreichen Gesamtwerk zählen Stücke für Klavier solo, Lieder, Kammermusik in unterschiedlicher Besetzung, Orchesterwerke, Konzerte, Chormusik und schließlich einige Opern – ein großer Teil ist im Druck bei durchaus namhaften Verlagen erschienen, jedoch häufig nicht mehr erhältlich.⁷

Heute ist der Name Emanuel Moór auf Konzertprogrammen leider nur noch selten zu finden.

In einer Rezension, die 1902 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien, schrieb Paul Hiller:

»Ich will keine Biographie oder Chronologie von Moór's musikalischen Thaten schreiben, sondern nur einige wenige Momente anführen. Bedeutenden Erfolg hatte ein Violinconcert von ihm, das Concertmeister Rettich unter Nicodé's Leitung im Kaimsaale

zu München spielte, während Moór's Symphonien bis jetzt fünf an der Zahl, sowohl bei ihren Aufführungen in den Londoner Symphonie-Concerten wie in den Budapester Philharmonischen Concerten die einmütige warme Anerkennung der Presse und den reichsten Beifall des Publikums fanden. Weiter schrieb Moór zwei Klavierconcerte, mehrere Sonaten für Geige und eine größere Anzahl meist ungemein reizvoller Lieder.«⁸

Trotz dieser wohlwollenden Einschätzung hatte Emanuel Moór, der als Pianist mit seinem Können ganz offensichtlich das Publikum für sich einzunehmen wusste, als Komponist dagegen viel mehr um Anerkennung zu kämpfen – ein Umstand, der ihn immer wieder in tiefe Schaffenskrisen stürzte. Es war vor allem seine Frau Anita Burke, die Emanuel Moórs kompositorische Ambitionen und Karriere unterstützte und ihn immer wieder ermutigte. Er hatte während seines Amerikaufenthalts die Tochter einer wohlhabenden amerikanisch-irischen und vor allem katholischen Familie kennengelernt und 1888 in London kirchlich geheiratet, wo sich das Paar zunächst niederließ. Auch sein Bruder Henrik hielt sich von 1891 bis 1893 in London zum Studium der Malerei auf. 1901 zogen Emanuel und Anita nach Lausanne, wo er 1905 Mitglied im Schweizerischen Tonkünstlerverein wurde, was ihm zu zahlreichen Aufführungen seiner Werke im Rahmen der Tonkünstlerfeste verhalf. Moor hatte bereits während seiner Zeit in England begonnen sich Opernsujets zu suchen. Von einigen begonnenen Projekten wurde 1895 *Hertha* fertiggestellt.

In den ersten Lausanner Jahren beschäftigte er sich erneut mit Opernstoffen, und so entstanden der *Goldschmied von Paris*, die *Pompadour* und *Andreas Hofer*. 1908 komponierte er als letzte Oper den Einakter *Hochzeitsglocken*. Die Uraufführung der *Pompadour* im Kölner Stadttheater 1902 war ein riesiger Publikumserfolg und wurde in der Presse aufs Höchste gelobt. Vom Kölner Publikum begeistert aufgenommen wurde auch seine Volksoper *Andreas Hofer* bei ihrer Uraufführung im selben Jahr, wenngleich die Opernkritik den Komponisten als »mäßigen Modernen« einstuft und seine Komposition als »wenig tiefgründig« beschrieb.⁹ Schon bald sollten seine Opern von den Spielplänen abgesetzt werden.

Umso wichtiger und inspirierender wurde für ihn die Freundschaft mit dem katalanischen Ausnahme-Cellisten Pablo Casals

Der Cellist Pablo Casals, 1913 (Kat. 45)



(1876–1973), der ihm tiefe Bewunderung entgegenbrachte und Genialität attestierte. In seinen Gesprächen mit José María Corredor erinnerte sich Casals an die ersten Begegnungen mit Emanuel Moór:

»Ich habe ihn in Lausanne [1905?] kennengelernt. Ich hatte dort am Nachmittag ein Konzert gegeben und war nachher in ein Kaffeehaus gegangen. Dort traf ich Brandukow, den Direktor des Moskauer Konservatoriums, den ich schon in Rußland kennengelernt hatte. Er stellte mir Moór als einen »Amateurkomponisten« vor. Ich betrachtete ihn und sah in seinen Augen, daß er ein Mensch war, der etwas zu sagen hatte. Im Verlaufe des Gesprächs, das sich nun entspannt, trachtete ich, mich direkt an ihn zu wenden. – »Ich möchte etwas von Ihnen kennenlernen«, sagte ich ihm. Er nahm meine Aufforderung sogleich an, und wir kamen überein, daß er mich demnächst in Paris besuchen sollte.«

Am festgesetzten Tag erschien Moór mit einem Haufen Kompositionen. Er setzte sich ans Klavier und begann sein erstes Violoncello-Konzert zu spielen. Aus der Art, wie er vor dem Instrument saß, aus dem Leuchten seiner Augen und aus der Wiedergabe der ersten Takte seiner Partitur gewann ich die Überzeugung, daß es sich um einen außergewöhnlichen Menschen handelte. [...] Er spielte weiter so schön, und seine Musik war so bedeutend, daß ich sogleich die Tragödie dieses Mannes ahnte.

Nachdem er geendet hatte, wandte er sich zu mir. Ich sah ihn fest an und sagte in aller Aufrichtigkeit: »Sie sind ein Genie« – Da stürzte er auf mich zu, brach in heftiges Schluchzen aus und schloß mich in die Arme. In tiefer Ergriffenheit erfuhr ich seine Lebensgeschichte, die Tragödie seines Lebens. Diese Tragödie bestand darin, dass ihn niemand verstand, außer seiner Frau. Durch dieses allgemeine Unverständnis hatte sein schöpferisches Vermögen gelitten. Man hatte ihm immer und immer wieder gesagt, daß das, was er komponierte, uninteressant sei, so daß er schließlich auch selbst davon überzeugt war und schon seit zehn Jahren nichts mehr komponiert hatte. Und da seine Frau [Anita Burke] reich war, war er Grundbesitzer in England geworden.«¹⁰

Beinahe monatlich suchte Moór den jungen Cellisten in Paris auf, immer neue Werke im Gepäck. Und Casals setzte sich mit großer Begeisterung für den Komponisten ein. Regelmäßig fanden sich Moórs Kompositionen auf seinen Konzertprogrammen und selbst bei seinem Wiener Antrittskonzert im Jahr 1910

spielte er das ihm gewidmete *Konzert für Violoncello und Orchester in cis-moll op. 64* mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Franz Schalk. Casals war bei diesem Debut in der »Hochburg der klassischen Musik« selbst so aufgeregt und nervös, dass ihm bei den ersten Takten des Cellokonzerts der Bogen entglitt und weit ins Publikum flog.¹¹

Mit Enthusiasmus und Nachdruck warb Casals für seinen Freund bei namhaften Künstlerkollegen wie Eugène Ysaÿe, Henri Marteau, Alfred Cortot und Jacques Thibaud, die zwar Casals Drängen aus Kollegialität nachgaben, jedoch dessen Überzeugung zumindest anfangs nicht teilten.¹² Hinzu kam, dass Moór zwar in regem Briefwechsel mit zahlreichen Interpreten stand und eindringlich für seine Werke warb, sich im persönlichen Kontakt aber als äußerst schwierig herausstellte. Nicht selten stieß er prominente Musikerkollegen vor den Kopf und selbst Steinway hatte bereits 1886 in seinem Tagebuch vermerkt, dass er einen »looney letter«, einen verrückten Brief von Moór erhalten hätte.¹³

Später sollte er sich auch mit seinem Bruder Henrik entzweien. Casals, Ysaÿe, Marteau, Cortot und Thibaud – sie alle waren nicht nur prominente Interpreten, sondern auch Widmungsträger seiner Kompositionen, wie beispielsweise das *Zweite Konzert für Cello und Orchester in cis-Moll op. 64* und die *Rhapsodie für Cello und Orchester in g-Moll op. 78* (beide gewidmet Pablo Casals), das *Konzert für zwei Celli und Orchester in D-Dur op. 69* (gewidmet Pablo Casals und Guilhermina Suggia), das *Konzert für Violine und Orchester in C-Dur op. 72* (gewidmet Eugène Ysaÿe), das *Konzert für Violine und Orchester in G-Dur op. 62* (gewidmet Henri Marteau) oder das *Triplekonzert für Violine, Cello, Klavier und Orchester in d-Moll op. 70* (gewidmet dem Trio Cortot-Thibaud-Casals).

Auch Mitgliedern seines engeren Familienkreises widmete Moór zahlreiche Kompositionen: dem Vater Rafael seine *16 Lieder op. 13a*, dem Bruder Henrik die *Sonate für Violine und Klavier in C-Dur op. 51*. Am häufigsten aber tritt der Name seiner ersten Frau, Anita (Burke-) Moór, in Erscheinung. Stilistisch blieben Moórs Kompositionen sehr stark im romantischen bzw. spätromantischen Gestus des 19. Jahrhunderts verhaftet, was ihm gerade vor dem Hintergrund der sich entwickelnden Moderne als unzeitgemäß und uninteressant



vorgeworfen wurde. Damit setzte er sich auch von seinem Bruder Henrik ab, der in seinem künstlerischen Schaffen durchaus darauf bedacht war, neue Strömungen aufzugreifen. »Stark rhapsodisch und farbig« sei die Musik Moórs und »häufig inspiriert von der kontrapunktischen Komplexität Johann Sebastian Bachs sowie von seinem eigenen ungarischen und jüdischen Hintergrund«, stellte J. S. Weissmann im *Grove Dictionary of Music and Musicians* 1952 fest, ohne dies jedoch näher zu erläutern. Lassen sich in Moórs Werk tatsächlich jüdische Spuren entdecken? Welche Rolle das Judentum in seinem Leben und für ihn persönlich gespielt haben mag, ist schwer zu ergründen. Direkte Aussagen oder Hinweise finden sich bislang keine. Schon aufgrund seiner Heirat mit der Katholikin Anita Burke kann man spekulieren, dass sich Emanuel Moór wenn überhaupt dann als assimilierter Jude verstanden haben muss. Blättert man den Werkkatalog durch, so lassen zumindest die Titel seiner Kompositionen, insbesondere die Lieder und Opern, keinen Rückschluss auf spezifisch jüdische Inhalte zu, sogar das Gegenteil ist der Fall mit Kompositionen wie dem *Stabat Mater* oder seiner Vertonung des *Ave Maria*. Ob sich nun klangliche Bezüge zu jener jüdischen Musik herstellen lassen, mit der Emanuel seit seiner Kindheit so offensichtlich vertraut war, kann letztlich nur die noch ausstehende umfassende Analyse seines Gesamtwerks klären. Dagegen finden sich für die These, Moórs Kompositionen seien ungarisch inspiriert, zahlreiche konkrete Belege: Zu nennen wären zunächst Kompositionen wie die Variationen und Fuge über ein ungarisches Thema, deren historische Aufnahme auf dem Edison-Zylinder erhalten ist, seine *Ungarischen Tänze Nr. 1 & Nr. 2 für Klavier op. 31/32* oder seine *Ungarische Serenade für Klavier op. 44*. Auch seine *Symphonie in C-Dur Nr. 2 op.* und die *Symphonie Nr. 6 in e-Moll op. 65* stehen ganz im Zeichen Ungarns. Die erstere widmete er dem ungarischen Nationalhelden Lajos Kossuth (1802–1894), einem der Anführer der Ungarischen Unabhängigkeitsbewegung gegen Österreich. Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete über die erfolgreiche Leipziger Erstaufführung der E moll-Symphonie 1906:

»Leipzig. Im Mittelpunkte des Interesses des 3. Philharmonischen Konzerts am 12. d. M. stand die hierorts zur Erstaufführung gelangende E moll-Symphonie (op. 65) von E. Moór, die freundlich

Anita Burke, um 1900 (Kat. 11)

aufgenommen und vom Winderstein-Orchester unter der anfeuernden Leitung seines ständigen Dirigenten mit Lebhaftigkeit und lobenswerter Akkuratheit gespielt wurde. Der Komponist zählt nicht zu den Neuerern, sondern wandelt in bekannten, sicheren Wegen. Sein Werk ist wert, gehört und wohl beachtet zu werden. Es ist vornehmer Art, anziehend insbesondere durch den ungarisch-nationalen Einschlag und durch die formale Gewandung. Unter den vier Sätzen schienen die beiden mittleren am meisten anzusprechen. Mit vollem Rechte, denn das Scherzo ist ein feines, lebendiges und durch mannigfache Gegensätze auch ziemlich scharf charakterisiertes Stück und im Andante ist eine gefühlswarme, schöne Stimmung festgehalten, die meines Erachtens nur gegen den Schluss hin durch ziemlich äusserlich und theatralisch wirkende Glockenschläge merklich beeinträchtigt wird.«¹⁴

Im April 1914 trat Moór aus dem Schweizer Tonkünstlerverband aus. Enttäuscht, dass seine Musik nur noch selten gespielt wurde, zog er sich auf sein Anwesen auf dem Mt. Pèlerin bei Vevey zurück und widmete sich amateurhaft der Malerei. Im Jahr davor hatte sein Bruder Henrik noch ein Portrait des Cellisten Pablo Casals angefertigt, dessen Beziehung mit der Cellistin Guilhermina Suggia gerade ein schmerzhaftes und für beide traumatisches Ende gefunden hatte. Der Zusammenbruch von Casals Privatleben wirkte sich nicht nur auf dessen Konzerttätigkeit aus, sondern auch auf die Beziehung zu Emanuel Moór. Casals wollte alles abstreifen, was ihn an Suggia erinnerte. Das *Doppelkonzert für zwei Celli in D-Dur op. 69*, das Moór den beiden gewidmet hatte, konnte in dieser Besetzung nicht wieder aufgeführt werden. Die *Suite für zwei Celli in d-Moll*, ebenfalls für das Musikerpaar komponiert, sollte überhaupt nicht zur Aufführung kommen. Moór und Casals trafen sich schließlich nur noch selten.¹⁵

Das Moór-Klavier – Instrument der Zukunft oder Monstrum?

In die Musikgeschichte eingegangen ist Emanuel Moór vor allem durch seine Erfindung des Duplex-Coupler-Klaviers, auf dessen Entwicklung er sich schließlich konzentrierte. Moór reihte sich damit ein in die zahlreichen Erfinder, die sich bereits

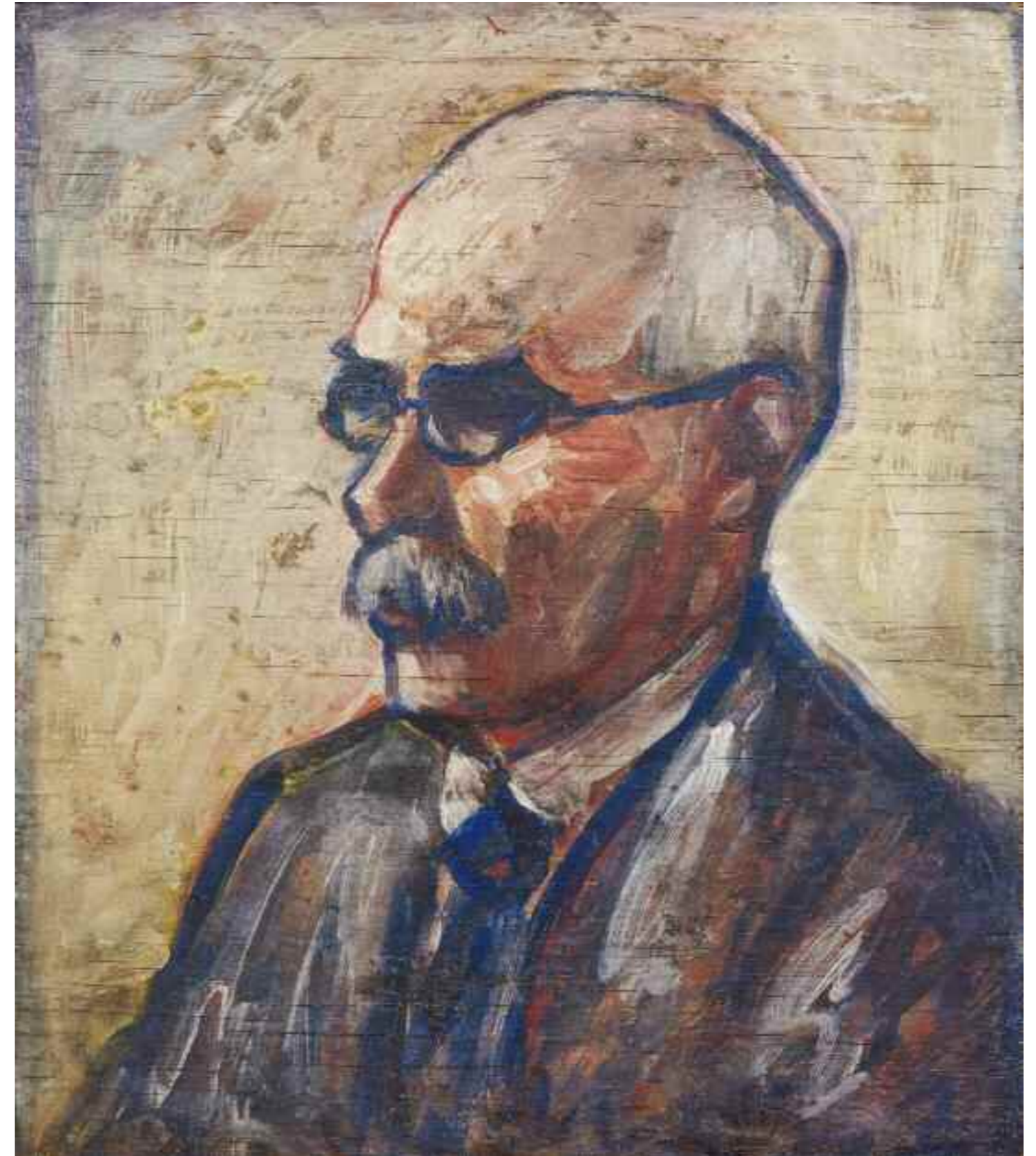
ab dem 19. Jahrhundert der Weiterentwicklung des modernen Klaviers widmeten – mit ganz unterschiedlichen Visionen. Sei es das Janko-Klavier (1882) mit seinen sechs Tastenreihen, auf dem jede Note von drei unterschiedlichen Tasten gespielt werden konnte, das Telharmonium (1900), ein elektro-mechanisches Klavier zur Fernübertragung von Musik oder das Viertelton-Klavier von Förster (1924).

Welche Idee verfolgte Moór? Sein Duplex-Coupler-Klavier verfügt über zwei übereinander gelagerte Klaviaturen: die untere entspricht der eines normalen Klaviers, die obere ist um eine Oktave höher gestimmt. Beide Klaviaturen können bequem mit einer Hand gegriffen werden. Außerdem lassen sie sich mit einem Pedal koppeln, so dass beim Anschlag einer Taste der unteren Klaviatur auch gleichzeitig der oktavierte Ton erklingt.

»Man begreift die technischen Möglichkeiten, die diese Anordnung der beiden Manuale hervorbringt: die Möglichkeit, mit einer Hand Akkorde anzuschlagen, die über zwei Oktaven reichen, Vereinfachung der Spieltechnik und die Möglichkeit, eine unbeschränkte Zahl neuer Klangfiguren zu schaffen. Außerdem



Werbefroschüre für das Bechstein-Moor-Doppelklavier, 1929



Emanuel Moor (Kat. 79)



Flügel im Moor-Haus (Kat. 180)

aber – und das dürfte einer der Hauptvorteile des Instruments sein – macht die Erfindung Moórs das Piano zu einem vielstimmigen Instrument und gibt ihm den Farbenreichtum wieder, den seine Vorgänger [z. B. das doppelmanualige Clavicembalo mit Kuppelung] besaßen und den man aufgegeben hatte [durch die Entwicklung des Hammerklaviers].¹⁶

Es war vor allem die Musik Bachs und weniger die eigene kompositorische Suche nach neuen Klängen, die Moór zur Konstruktion seines Klaviers inspirierte: Bach habe, so Moór, den Großteil seiner Musik auf einem doppelmanualigen Instrument mit Oktavkupplung komponiert und sich geweigert für Hammerklavier zu schreiben. Bachs Musik auf einem adäquaten Instrument interpretieren zu können, war Moórs eigentlicher Traum. Die Idee hatte er bereits in den 1890er Jahren, stieß aber bei Instrumentenbauern und Musikern auf allgemeines Desinteresse. In einem Vortrag vor der Royal Society of Arts 1922 beschrieb Moór, wie es schließlich zum Bau des ersten Prototypen kam:

»Vor zwei Jahren ungefähr um vier Uhr morgens hatte ich einen sehr lebhaften Traum, dass ich Bach spielen würde ... Nachdem ich diese Vision hatte, stand ich auf, zog mich an und ging zu einem kleinen Bauernhaus, das wir besaßen, wo ein altes Klavier stand. Ich untersuchte sofort, in wie weit der Mechanismus für zwei Klaviaturen angepasst werden könnte. Ich fand, dass es ging und verfasste ein paar Tage später ein Pamphlet ... Dieses Pamphlet half mir wenig, denn jeder Klavierbauer in Europa und Amerika, dem ich es zusandte, lehnte die Idee ab und sagte, dass es unmöglich sei, ein solches Instrument zu bauen. Deshalb war ich gezwungen, die Hilfe von zwei Schreibern in Anspruch zu nehmen, richtete mich in unserem Bauernhaus ein und schaffte es, ein Klavier zu bauen, das man spielen konnte.«¹⁷

Dieses Modell, das nur laienhaft von Hand zusammengesetzt worden war, zeigte er einem Berner Klavierbauer, der – begeistert von der Idee – bereit war den ersten Prototypen des Duplex-Coupler-Klaviers für einen entsprechenden Anteil am Patent anzufertigen. Das neue Instrument verfügte über eine weitere Finesse: Mit einem Handgriff konnte man es in ein Cembalo verwandeln, in dem kleine Metallplättchen zwischen Hämmer und Saiten geschoben wurden. Groß war das Echo auf Moórs Erfindung sowohl in der Tagespresse als auch in der Fachwelt, insbesondere in England. Die Aeolian Company entschied sich, den Prototypen des Moór-Klaviers nach England zu importieren, und auf eben diesem Instrument demonstrierte der Erfinder dessen Vorzüge vor der Royal Society of Arts 1922 unterstützt von seiner späteren zweiten Frau, der Pianistin Winifred Christie, und dem Pianisten Max Pirani. Auf dem Programm standen Werke von Bach und Scarlatti.

Moór, der immer wieder die wesentlichen Vorteile seines neuen Klaviers betonte, nutzte dies auch als Gelegenheit für einen gehörigen Seitenhieb auf das Virtuositentum seiner Zeit: »Er war es leid, schwierige Klaviermusik vorgetragen zu hören, weil sie schwierig sei und ebenso dass dieser Musik applaudiert würde, weil sie schwierig sei. Er wollte Musik hören, die vorgespielt wurde, weil sie schön sei und etwas ausdrückte und der eben aus diesen Gründen applaudiert wurde. ... Er erinnerte sich an ein Klavierkonzert, das ein oder zwei Monate zurücklag. Er hatte eine kleine Runde vor sich mit ungefähr sechs Leuten, die ein



Salon im Haus Moor (Kat. 179)

Opernglas hatten, das sie zwischen sich herumreichten – es war offensichtlich dazu da, den Pianisten zu beobachten, und sie taten dies, als wären sie einem Konzertsaal, um einen guten Turner zu beobachten.«¹⁸ Tatsächlich zeigten die renommierten Firmen Bösendorfer, Bechstein, Pleyel, Steinway, Weber und Schmidt-Flohr Interesse an Moórs Erfindung und bauten entsprechende Konzertflügel, Stutzflügel und Klaviere. Insgesamt 64 Instrumente sollen es gewesen sein, die weltweit ausgeliefert wurden. Die Pianistin Winifred Christie, die zweite Frau Emanuel Moórs, die er ein Jahr nach dem Tod Anitas 1923 heiratete, gehörte zu den eifrigsten Verfechterinnen des Duplex-Coupler-Klaviers und musizierte ausschließlich auf dem neuen Instrument. Auch andere namhafte Pianisten, darunter Max Pirani und Fritz Hans Rehbold, konzertierten auf Moór-Instrumenten. Leonard Deutsch widmete dem neuen Klavier einen Band, der sich praxisorientiert mit der erforderlichen Spieltechnik auseinandersetzte, Winifred Christie gab einen Band mit technischen Etüden heraus, und Arrangements von Bach bis Mozart wurden angefertigt.¹⁹

Ein einziges Klavierkonzert wurde ausdrücklich für das Moór-Klavier komponiert: Im Januar 1931 stand die Uraufführung jenes *Konzerts für Klavier und Orchester op. 10* des aus Riga stammenden Komponisten Marc Lavry auf dem Programm eines Konzertabends des Berliner Sinfonieorchesters und des Russischen Tonkünstlervereins unter der Leitung von Lavry selbst. Solist des Abends war der renommierte Pianist Fritz Hans Rehbold. Das Konzert wurde von Kritikern äußerst positiv besprochen und Lavry erinnerte sich in einem Interview: »Zu dem Konzert kamen alle Berliner Musiker, darunter auch Prof. Alexander Glasunow, der dieses Werk in den höchsten Tönen lobte.«²⁰ Lavry gewann schließlich auch den Wettbewerb für die Entwicklung einer Moór-Notation, den die Firma Bechstein organisierte hatte, und verfasste eine Klavierschule für das neue Instrument.

Die späten 1920er und frühen 1930er Jahre bildeten sicherlich den Höhepunkt der Erfolgsgeschichte des Duplex-Coupler-Klaviers. Danach wurde es trotz des Zuspruchs still um Moórs Erfindung, von der sich heute weltweit noch einige Instrumente in Sammlungen, Institutionen oder privater Hand befinden. Einer der Gründe mag die Kostspieligkeit des Instruments in der angespannten wirtschaftlichen Lage der 1930er Jahre

gewesen sein: »Das Monstrum hieß »Bechstein-Moór-Doppelklavier«; es erzeugte Begeisterung und rote Zahlen, verriet die Unternehmensgeschichte der Firma Bechstein.²¹ Aber vor allem die Machtergreifung der Nationalsozialisten wirkte sich dramatisch auf das deutsche Musikleben aus: So emigrierte auch der Moór-Verfechter Marc Lavry nach Palästina, wo er als Begründer der Mediterranen Schule völlig neue musikalische Wege beschritt. Seine Tochter Efrat erinnert sich an das einzige Mal, das sie ihren Vater auf einem Moór-Flügel spielen hörte:

»1965 waren mein Vater und ich in Los Angeles zu Besuch und kamen an einem Musikgeschäft vorbei. Schon von der Straße erkannte Vater ein doppelmanualiges Klavier, ein Bechstein-Moór, und zog mich nach drinnen. Er setzte sich und begann sein Klavierkonzert, Opus 10 zu spielen, das er zu einem früheren Zeitpunkt in seiner Karriere explizit für dieses Instrument geschrieben hatte. Innerhalb weniger Minuten versammelten sich Leute aus dem Geschäft und von der Straße um ihn herum und waren verblüfft über seine technischen Fähigkeiten, ein solch ungewöhnliches Instrument spielen zu können. Das Klavier stand vor allem als eine Kuriosität in dem Geschäft, und es war das erste Mal, dass es jemand tatsächlich spielte. Vater, der ein Virtuose war, spielte weitere Kompositionen von Bach, Liszt und anderen auf zwei Klaviaturen.

Ich erinnerte mich an Geschichten über Vater, der 1933 zwei Bechstein-Klaviere in seiner Berliner Wohnung zurückließ, ein normales und ein doppelmanualiges. Aber das war das erste (und einzige) Mal, dass ich ihn auf einem solchen Instrument spielen hörte.«²²

Emanuel Moór, der sich rühlig für die Verbreitung seines Instruments engagiert hatte, verstarb bereits am 20. Oktober 1931 in seinem Haus auf dem Mt. Pèlerin bei Montreux.

Emanuel Moór – eine Leerstelle

Noch ein weiteres Mal begegnen wir dem Namen Emanuel Moór, und zwar im »Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke«, im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP zusammengestellt und 1940 in Berlin erschienen. In der umfangreichen Auflistung von Komponisten, Musikern, Generalmusikdirektoren, Kantoren, Intendanten,

Pädagogen, Musikalienhändlern und Kritikern jüdischer Abstammung findet sich auch ein kurzer Eintrag zu Emanuel Moór. Im zweiten Lexikonteil, der ein Titelverzeichnis von Opern, Oratorien, Operetten, Revuen, Tonfilmen usw. enthält, werden drei seiner Opern aufgeführt: *Die Pompadour*, *Andreas Hofer* und *Hochzeitglocken* – und das fast vier Jahrzehnte, nachdem diese Werke schon von deutschsprachigen Bühnen verschwunden waren. Gründlich waren die Herausgeber vorgegangen und hatten ein Netzwerk von Informanten und Denunzianten für ihre Zwecke eingespannt. Den Sinn jenes zweifelhaften Nachschlagewerks machte Herbert Gerigk, Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, in seinem Vorwort unmissverständlich klar:

»Die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt. ... Die Namen der »Größen« aus der Zeit vom Weltkriegsende bis zur Neuordnung des Reiches sind versunken. Sie sind sogar so gründlich vergessen, daß beim zufälligen Wiederauftauchen eines solchen Namens mancher sich kaum entsinnen wird, daß es sich um einen berüchtigten früher viel genannten Juden handelt. ... Aus dieser Lage ergab sich die Aufgabe, ein Nachschlagewerk zu schaffen, das trotz der Schwierigkeit der Materie den Stand unseres Wissens in einwandfreier Form wiedergibt.«

1939 nahm im nationalsozialistischen Deutschland gleich eine weitere Idee unter Herbert Gerigks rigide Gestalt an, nämlich ein umfangreiches, parteinahes Musiklexikon zusammenzustellen: »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«. Das Autorenteam, das er dafür auswählte, musste selbstverständlich von geeigneter Gesinnung sein, im Zweifelsfall holte Gerigk entsprechende Informationen bei der Gestapo ein. Noch 1944 wurde das Erscheinen der »Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)« angekündigt. Das Lexikonprojekt, das nach dem Krieg wieder aufgegriffen wurde und unter dem gleichen Namen tatsächlich weiterhin erscheint, ist heute das wichtigste deutschsprachige Musiklexikon. Die Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler wies nach, dass im Autorenteam der Nachkriegszeit u. a. auch eine Reihe Wissenschaftler vertreten waren, die schon Gerigk seiner Zeit unter bestimmten Vorzeichen ausgewählt hatte. Eine umfassende Untersuchung des gesamten

Textbestands des MGG auf faschistische und nationalsozialistische Inhalte stehe noch aus. Von den Nationalsozialisten ermordete oder in die Flucht geschlagene Musiker würden oft nur sehr knapp oder gar nicht behandelt.²³

Tatsächlich findet sich im Personenteil des MGG (Ausgabe von 2001) kein biografischer Eintrag zum Komponisten Emanuel Moór. Das ist insofern auffällig, als Moór in Musiklexika wie dem wichtigsten englischsprachigen Musiklexikon, dem *Grove* (ab 1952) und *New Grove* (2001), dem *Historisch-Biographischen Musikerlexikon der Schweiz* (1928) oder dem *Dictionnaire des Musiciens Suisses* (1964) keinesfalls fehlt. Diese Leerstelle zu klären und zu füllen, steht ebenso aus wie die längst überfällige Analyse und Würdigung seines Gesamtwerks und die umfassende Überarbeitung seiner Biografie.

- 1 Siehe Beitrag von Klaus Wollenberg: Überleben als jüdischer Maler. In diesem Band, S.159
- 2 Signale
- 3 Pirani, S. 18
- 4 Prager Abendblatt, 28. November 1877
- 5 Kirk, S. 205
- 6 <https://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/prince-bismarck-and-count-moltke-before-the-recording-horn.htm>
- 7 siehe Werkverzeichnis der Emanuel und Henrik Moor Stiftung: [Link http://www.emmanuel-und-henrik-moor-stiftung.de/Emanuel/works.shtml](http://www.emmanuel-und-henrik-moor-stiftung.de/Emanuel/works.shtml); Dorothea Gersing: Emanuel Moór (1863–1931) Eine Einführung in Leben und Werk des Pianisten, Komponisten und Erfinders, Veröffentlichung Nr. 32 der Kester-Haessler-Stiftung, Fürstenfeldbruck 2005
- 8 NZfM Pompadour, S. 201-202
- 9 NZfM Andreas Hofer
- 10 Corredor, S.122-123
- 11 Seehaus, S. 63
- 12 Corredor, S. 124
- 13 <http://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/diary/?entry=9422&search=Moór>
- 14 NZfM Leipzig, S. 925
- 15 Baldock, S. 100
- 16 Bechstein
- 17 Moór, S. 365
- 18 Scholes, S. 364
- 19 Shear, S. 261-262
- 20 Nemptsov, S. 103
- 21 http://bechstein.com/fileadmin/media/documents/international/Aktuelles/CB_Historie.pdf
- 22 <http://www.marclavry.org/2013/12/22/newsletter-lavry-two-keyboards/>
- 23 Weissweiler, S. 59



Überleben als jüdischer Maler

Klaus Wollenberg

Im November 1954 richtete Henrik Moors Tochter Anita ein Schreiben an den Konzertpianisten Max Pirani. Der Australier war im Begriff, die Biographie eines Bruders von Henrik zu verfassen: des Pianisten, Komponisten und innovativen Instrumentenbauers Emanuel Moor (1863–1931). »Als bevollmächtigter [sic] Vertreter der Familie Moor in Bayern, Ecuador [sic] und Südafrikanische Union«, schrieb Anita Moor an Pirani, »teile ich Ihnen mit... dass wir als Blutsverwandte [uns] absolut dagegen stellen, dass in der von Ihnen geschriebenen Biographie meines Onkels irgend welche familiären Indiskretionen erscheinen«.¹

Was Anita Moor mit »familiären Indiskretionen« meinte, tritt im weiteren Brieftext deutlich zu Tage: die jüdische Abstammung von Emanuel Moor und der gesamten Familie. »Die Erwähnung der jüdischen Abstammung des Emanuel Moor in irgend einer Form wird von uns mit aller Entschiedenheit untersagt, es sei denn, dass mit der Herausgabe des Buches mindestens 50 Jahre gewartet wird.« Anita begründete dieses familiäre Ansinnen der Moor-Familie: »Ganz abgesehen davon, dass wir die Schrecken des Nazismus noch allzu deutlich in Erinnerung haben, und kein Mensch, auch Sie nicht, Herr Pirani, sagen kann, wann und in welchem Teil der Erde der Prügelknabe Jude die Existenzberechtigung wieder abgesprochen bekommt, hat Emanuel Moor zeitlebens mit allen Mitteln das Bekanntwerden seiner Abstammung zu verhindern gesucht. Ich möchte in diesem Zusammenhang erwähnen, dass er wiederholt Zweifeln gegenüber betonte, dass die

Heirat seines Bruders Willy und seiner Schwester Irene mit russischen Aristokraten im zaristischen Russland nicht möglich gewesen wäre, wären sie jüdischer Abstammung gewesen. Sie ersehen schon allein daraus, dass die Erwähnung der Abstammung überhaupt nicht im Sinne des Emanuel Moor ist. Als einziges wurde von Emanuel und auch Henrik hervorgehoben, dass sie aus Ungarn stammen. Und das genügt auch vollkommen.« Bevor Anita zum Abschluss ihres Briefes Pirani empfahl, »einen Roman zu schreiben und den Namen Moor dabei aus dem Spiel zu lassen [anstatt] das unbezwingbare Verlangen [zu] haben, unbedingt Familienklatsch zu publizieren«, kommt ihr eigenes und das Schicksal der in Fürstenfeldbruck angesiedelten Familie ans Licht: »Ich bedauere Ihre Haltung, Herr Pirani, und wundere mich umso mehr, als Sie selbst doch keineswegs auf der hohen Warte eines »Ariers« stehen und gerade dadurch Verständnis für unsere Einwände haben müssten. Wenn Sie den Ausbruch des Judenhasses in Deutschland lebend überstanden hätten, wäre Ihre Einstellung heute eine andere und wir wären jetzt nicht gezwungen, mit allen Mitteln zu verhindern, dass uns und unseren Angehörigen im In- und Ausland durch Ihre unsachgemässen [sic] Ausführungen Schaden erwächst.«

Obwohl die Stadt Fürstenfeldbruck gemeinsam mit der am Ort ansässigen Kester-Haeusler-Stiftung und der Sparkasse von Dezember 1995 bis Februar 1996 eine Ausstellung über »Leben und künstlerisches Schaffen des Malers Henrik Moor«² präsentierte, wurde weder in der Präsentation, noch im dazu erschienenen Katalog und auch nicht in weiteren

Selbstporträt, 1922 (Kat. 136)



Rafael Moor, 1892 (Kat. 2)

Forschungen zur Fürstenfeldbrucker Künstlerszene im Dritten Reich³ auf Henrik Moors Schicksal nach 1933 eingegangen. Das »Ausklammern« geschah mit Rücksicht und auf ausdrückliche Bitte der Tochter Anita, deren Haltung sich seit der Korrespondenz mit Pirani nicht geändert hatte. Anita starb 2001, im 91. Lebensjahr.

Bereits Jahre zuvor hatte der Autor dieses Beitrages die »Einbürgerungsakte Moor« des ehemaligen Bezirksamtes Fürstenfeldbruck im Staatsarchiv München aufgefunden und ausgewertet.⁴

Verfolgt man den Lebensweg und die Aufenthaltsorte des Malers Henrik, Bruder des erwähnten Musikers Emanuel Moor, lediglich aufgrund der Angaben im Einbürgerungsakt des Fürstenfeldbrucker Bezirksamtes (heute Landratsamt)⁵, stößt man auf Daten, die teils kritisch hinterfragt werden müssen: Henrik, am 22. Dezember 1876 in Prag geboren, sei bis zu seinem achten Lebensjahr mit seiner Familie im ungarischen Szegedin aufgewachsen. Durch den Beruf und das gesangliche Talent des Vaters Raphael (Rafael) als Kantor bedingt sei die Familie Moor 1884 nach New York übersiedelt, wo Henrik sich angeblich bis 1891 aufhielt. 1892 sei die Familie nach Europa zurückgekehrt, wo der Vater im unweit von Wien gelegenen Perchtoldsdorf ein größeres Haus erworben hatte. 1895 wird Henrik Moor als in London wohnhaft genannt. Er hätte sich 1898 in München niedergelassen und sei 1908 endgültig in die Emmeringer Straße nach Fürstenfeldbruck umgezogen. Soweit also die Angaben in der Bezirksamtsakte.

Das bisherige Wissen über die ersten 17 Lebensjahre Henrik Moors geht fast ausschließlich auf seine eigenen, den Behörden gegenüber gemachten Angaben zurück oder auf Sekundärquellen. Verschiedene Details, insbesondere Jahresangaben oder das »Hinauszögern« erscheinen bei Hinzuziehung des überlieferten Primärquellenmaterials als unrichtig oder den staatlichen Behörden bewusst ungenau von Moor angegeben. Deshalb sind die im bezirksamtlichen Einbürgerungsakt zuvor genannten »Fakten« zur Vita »des Kunstmalers Heinrich Moor in Fürstenfeldbruck«⁶, insbesondere soweit diese die Zeit vor 1908 betreffen, mit kritischer Distanz zu sehen.

Neben den Bezirksamtsunterlagen finden sich wichtige Primärquellen zum Lebensweg der Familie Moor im Münchener Stadtarchiv, Stadtmuseum sowie im Archivbestand der Henrik



Selbstporträt, 1898 (Kat. 5)

und Emanuel Moor Stiftung (Fürstenfeldbruck). Die Geburteintragung des »Heinrich Moor«, geboren am 22. Dezember 1876 in Prag, ist in einem dortigen jüdischen Geburtsbuch zu finden.⁷ Vater Rafael (als Oberkantor) und Mutter Julia Moor waren gemeinsam mit den beiden Söhnen Emanuel und Wilhelm seit dem 10. August 1876 in Prag polizeilich gemeldet.⁸ Vater Raphael (Rafael) Moor war als Oberkantor der Synagogen zunächst von Temesvar und Raab, anschließend in Prag tätig. Er heiratete Julia Neumann (auch »Neumar«), deren jüdischer Vater aus Prag stammte.

Auf Einladung der Congregation Beth Israel Bikor Cholem, »it is one of the foremost of the orthodox Jewish congregations«, reiste Raphael 1885 gemeinsam mit seinem Sohn Emanuel nach New York. Zusammen mit weiteren 586 Passagieren gingen Moor und sein Sohn Emanuel im Juli 1885 von Bremen

aus mit dem Dampfschiff »Donau« des Norddeutschen Lloyd auf die große Fahrt über den Atlantik und erreichten am 27. Juli 1885 den New Yorker Hafen.⁹ Aus der von Kapitän Richard Ringk (Bremen) mit seiner Unterschrift »an Eides statt« der amerikanischen Hafenbehörde vorgelegten Passagierliste geht hervor, dass Rafael Moor zum Zeitpunkt der Reise 40 Jahre alt, Sohn Emanuel 22 Jahre alt gewesen sein soll. Sie reisten auf dem von Einwanderern üblicherweise genutzten Zwischendeck (steerage A, part III), also im Massenquartier, wo mit ihnen weitere 514 Personen untergebracht waren, die sämtlich als Reisezweck »Immigration« (»Einwanderung«) angegeben hatten. In der Listenrubrik »Berufsbezeichnung« bezeichneten Vater und Sohn Moor sich als »laborer« (»Arbeiter«), vermutlich um die Hafenbehörden von weiteren Nachfragen im Falle der Registrierung als »musicians« abzuhalten. Als Reiseziel wurde »New York«, als Herkunftsland »Hungary« und als letzter Wohnort »Szegedin« angegeben. Rafael reiste mit »1« Koffer (baggage), Emanuel offenbar gänzlich ohne ein eigenes Gepäckstück.

Mitte September 1885 reiste Julia Moor (40 Jahre alt) gemeinsam mit ihrer Mutter Hani Neumann (60) und den Kindern Heinrich (8), Rosa (7), Evi (5), Victoria (4) und Isidor (9 Monate) ebenfalls von Bremen aus mit dem Schiff »Eider« des Norddeutschen Lloyd und Zwischenstopp im englischen Southampton ihrem Ehemann und ältestem Sohn nach New York hinterher.¹⁰ Insgesamt waren 882 Passagiere und 20 Mann Besatzung an Bord. Im Zwischendeck (»steerage«) reisten 591 Personen. Erneut wurde für diese Fahrt die Passage auf dem Zwischendeck gebucht, nur ein Gepäckstück für alle sieben Reisende notiert, das Herkunftsland mit »Hungary« und der Wohnort mit »Ungarn« angegeben. Interessant ist, dass die Kinder mit dem Nachnamen »Neumann« aufgeführt sind. Bei beiden Frauen war als Berufsbezeichnung »wife« angegeben.

Nicht zweifelsfrei nachweisen lässt sich die von Pirani erwähnte Einreise des zweitältesten Sohnes Wilhelm, für den sich keine Eintragung der New Yorker Hafenbehörde finden lässt.

Dass die Familie Moor in beiden Reisegruppen nach New York auf dem kostengünstigen, aber wenig bequemen Zwischendeck und nicht in der Kabinenklasse reiste ist sehr wahrscheinlich



auf eine angespannte wirtschaftliche Situation der Familie zurückzuführen.

Rafael Moors neues Tätigkeitsfeld in der New Yorker Synagoge befand sich »in a fine neighborhood« in der Chrystie Street, Lower East Side, seit dem Neubau ab 1887 an der Kreuzung 72nd Street/Ecke Lexington Ave.¹¹ Emanuel war während seines USA-Aufenthaltes zwischen 1885 bis 1886 »Director of the Concerts Artistiques«, für die er die Sängerin Lilli Lehmann, den Geiger Ovide Musin und andere Künstler engagierte und sie häufig am Klavier begleitete.¹²

Nicht erst im Jahr 1886, wie Pirani schreibt, sondern bereits 1885 war der in Ungarn zurückgebliebene Teil der Familie Moor also nach Amerika gereist, wo sich Raphael dauerhaft niederlassen wollte.¹³ Selbst für amerikanische Verhältnisse war

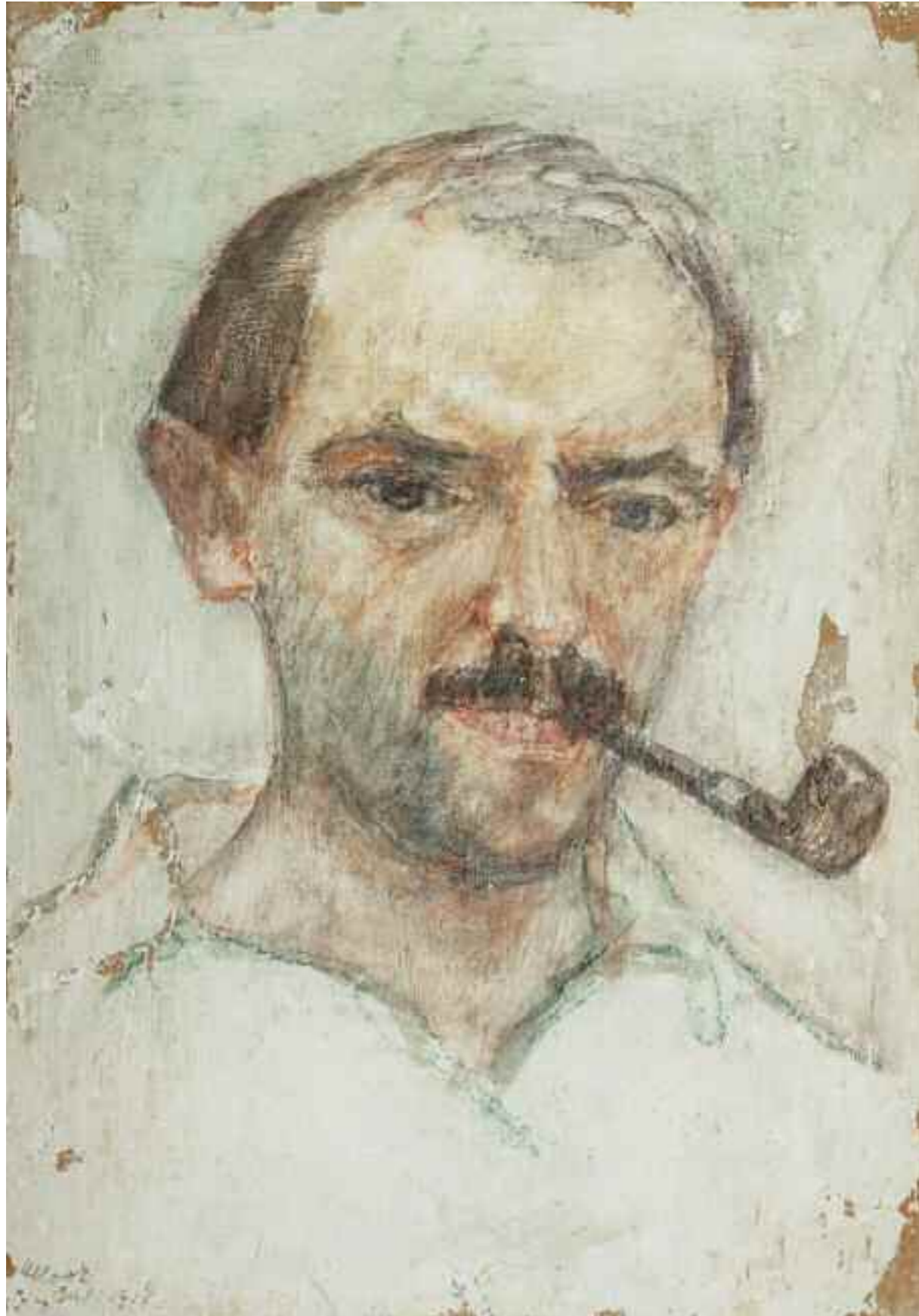
Emanuel Moor, Fotopostkarte von Anita an Henrik Moor, Lausanne, 12.7.1913. Privatbesitz

Anita Burke, um 1900 (Kat. 12)



Raphael erfolgreich, seine Arbeit gut bezahlt. Emanuel wurde zum gefeierten Pianisten, Willy schloss sein Medizinstudium ab und entwickelte neue Behandlungsmethoden.¹⁴ Entscheidend für Emanuels Leben sollte sein Zusammentreffen mit Anita Burke werden, der Tochter eines irisch-amerikanischen Importeurs von »malt liquors«. Aus typischer Sicht der amerikanischen Oberschicht der Neuenglandstaaten des 19. Jahrhunderts sprach vieles gegen eine Verbindung von Emanuel und Anita: Moor war arm, Anita würde reich sein; Moor war Einwanderer, Anita von vornehmer Herkunft, sowohl von irischer, als auch von amerikanischer Seite; als Musiker hatte Moor wenig Aussichten auf Reichtum und eine herausragende gesellschaftliche Position; schließlich, und das wurde eher unter der Hand als offen ausgesprochen: er war Jude.¹⁵

Die jüdischen Wurzeln Moors wurden nur dem engsten Familienkreis der Burkes bekannt. Als die Eheschließung, die nicht in den Vereinigten Staaten, sondern in England in der St. Jude's Kirche in Kensington (Courtfield Gardens, Kensington, London) im engsten Familienkreis für den 9. Februar 1888 terminiert war, verließ Raphael Moor mit seiner Familie das »Land des Überflusses« und kehrte nach Europa zurück. Er zog in eine Villa im österreichischen Perchtoldsdorf. In der Heiratsurkunde des jungen Brautpaares Emanuel und Anita wurde Raphael als »gentleman« bezeichnet.¹⁶ Die Ehe währte 34 Jahre: Anita Burke verstarb am 20. September 1922. Schon am 15. Februar 1923 heiratete Emanuel erneut: die Pianistin Winifried Christie. Er hatte sich in Mont Pèlerin am Genfer See niedergelassen und verstarb dort 1931.



Selbstporträt mit Pfeife, 1918 (Kat. 76)

Hauptstraße Fürstenfeldbruck, 1932 (Kat. 250)



In der Gemengelage von mittelloser Herkunft, jüdischer Abstammung und väterlicher Kantorentätigkeit bei Emanuel Moor, die in Amerika auf ostküstenamerikanische Gesellschaftsnormen, irisch-katholische und wirtschaftlich erfolgreiche Strukturen der Familie Burke und deren Umgebung prallten, kam es zu Konflikten auf beiden Seiten. Darin könnte ein Motiv für das lebenslange Verbergen der jüdischen Identität bei Henrik Moor liegen.

Während der ersten Jahrzehnte seit 1894, die Henrik Moor in München und dann seit 1908 in Fürstenfeldbruck verlebte, wurde seitens der Behörden nur nach der Religionszugehörigkeit gefragt. Moor gab 1894 an, konfessionslos zu sein,¹⁷ und wiederholte dies bei seiner Heirat 1903. Der Standesbeamte bezeichnete Moors Ehefrau Eleonore Eugenie Wolff ebenfalls als konfessionslos und vermerkte, dass der Ehemann (dieser nannte sich damals Heinrich statt Henrik) »Sohn des Privatiers und vormaligen Oberkantors Rafael Moor, wohnhaft im ungarischen Zeben (Zebeguy), und dessen verstorbener Ehefrau Julie«¹⁸ sei. Der Vorname »Rafael« und der Beruf »Oberkantor« wiesen deutlich genug darauf hin, dass der Vater Jude war, doch scheint man behördlich keinen Anstoß daran genommen zu haben, weshalb der Sohn auch keinen Grund sah, den »Oberkantor« zu verschweigen.

Der Vater von Rafael Moors Gattin Julie, ein Holzhändler namens Heinrich Lauer, der sich in Ungarn später Neumann bzw. Neumar nannte, stammte aus Prag und war ebenfalls Jude. Von dessen Gattin Anna, Julies Mutter, vermerkte später die Einwohnerbehörde Zürich, sie sei ohne Religion.¹⁹ Julie selbst aber gehörte vor ihrem Tode 1898 der protestantischen Glaubensgemeinschaft an.²⁰ Rafael Moors Vater Eberhardt, also Henrik Moors Großvater, der ursprünglich aus dem heute südpolnischen Galizien stammte,²¹ war im ungarischen Kecskemet ein erfolgreicher jüdischer Kaufmann und Kürschner, eine wichtige Persönlichkeit in der dortigen Synagoge.²²

Henrik Moors Vorfahren und Verwandte väterlicher- und mütterlicherseits waren also größtenteils Juden. Das hatte jedoch 1903 bei der Heirat keine weiterreichende Bedeutung und ließ keine Folgen befürchten, auch später nicht, als Moor 1921 einen ersten Einbürgerungsantrag zur Erlangung der Bayerischen Staatsangehörigkeit stellte und deshalb bei den Behörden vorstellig werden musste. Er lebte zwar schon seit langem in Bayern, doch war er österreichischer, in Perchtoldsdorf bei Wien gemeldeter Staatsbürger, was ihm 1922 die Gemeinde auf seine Anfrage hin bestätigte.²³ Die Einbürgerung in Bayern setzte voraus, dass er vorher aus der österreichischen Staatsbürgerschaft entlassen sein musste. Als Moor 1921 um Einbürgerung

in die Marktgemeinde Fürstenfeldbruck nachsuchte, scheint es der Behörde genügt zu haben, dass er das Glaubensbekenntnis seines Vaters Rafael²⁴ und sein eigenes angab, beide Male »protestantisch«²⁵.

Am 8. Oktober 1928 richtete Moor an den Marktgemeinderat Fürstenfeldbruck ein erneutes Gesuch auf Einbürgerung und Verleihung der Bayerischen Staatsangehörigkeit²⁶. Anlass für das Gesuch war der vom bayerischen Kultusministerium positiv aufgenommene Antrag der Künstlervereinigung »Luitpoldgruppe«, die Moor zur Auszeichnung mit dem ehrenhalber zu verleihenden Titel »Professor« vorgeschlagen hatte, wozu aber der Besitz der bayerischen Staatsangehörigkeit Voraussetzung war. Moor bat den Marktgemeinderat abschließend »um vorrangliche Behandlung meines Antrages«. Am 15. Oktober 1928 antwortete für den Marktgemeinderat Bürgermeister Plonner, dass »die Regierung von Oberbayern Ihnen bereits im Jahr 1923 die Aufnahme in Bayern zugesichert [hat] für den Fall Sie aus Ihrem bisherigen Staatsverband entlassen werden. Es liegt nun an Ihnen, die Entlassungsurkunde beizubringen, worauf das Gesuch weiter behandelt werden kann«.²⁷

Bei der Beschaffung der Entlassungsurkunde half die junge, in Wien lebende Klaviervirtuosin Anny Nickel, mit der die Familie Moor befreundet war. Die Sache verzögerte sich, weil Moor die von der Wiener Landesregierung angeforderten Angaben zur Konfession, die in den Akten eingetragen werden mussten, monatelang nicht beibrachte, was Nickel mehrfach monierte.²⁸ Mit Entscheid vom 21. Dezember 1928 bestätigte die Republik Österreich der Familie Moor das Ausscheiden aus der Landesbürgerschaft des Bundeslandes Niederösterreich und der österreichischen Bundesbürgerschaft. Damit war der Weg frei, dass die Regierung von Oberbayern der Familie Moor die bayerische und deutsche Staatsbürgerschaft verleihen konnte, was am 5. Januar 1929 dann auch per Einbürgerungsurkunde geschah. Mit eingebürgert wurden Moors Ehefrau Eleonore Eugenie sowie die sechs Kinder Gertrud, Henrik, Anita, Peter, Irene und Herbert.²⁹

Moor war jetzt zwar deutscher und bayerischer Staatsbürger, zur Verleihung des Ehrentitels »Professor« kam es jedoch nicht. Ob die wirtschaftliche und politische Situation in Staat und Gesellschaft oder Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise

1929 und in den folgenden Jahren den Ausschlag gaben, lässt sich nicht beantworten.

Nach dem Glaspalastbrand 1931, bei dem sechs seiner Werke untergingen, präsentierte Moor sich noch zweimal in der im Deutschen Museum durchgeführten Münchener Kunstausstellung. Nach 1932 nahm er an fast keiner überregionalen Kunstausstellung mehr teil. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Vor seinem Tod 1940 hatte er offenbar der »Ständigen Kunstausstellung der Kameradschaft der Künstler Münchens« Bilder zur Verfügung gestellt; jedenfalls wurde Henrik Moor am 11. Oktober 1944 aufgefordert, die lagernden Arbeiten zurückzuholen.³⁰ Moors wirtschaftliche Not war im Jahre 1932 so groß, dass die Marktgemeinde Fürstenfeldbruck ihm gegen Sicherungsübereignung eines Gemäldes ein Darlehen zur Unterstützung gewährte.³¹ Vor dem Hintergrund der politischen Entwicklung seit 1933 und der erfolgten nationalsozialistischen Machtergreifung wollte Moor möglicherweise nicht »auffallen« oder auf sich »aufmerksam« machen.

Erstaunlicherweise war es Moor 1934 gelungen, Mitglied in der Reichskulturkammer (Mitgliedsnummer 4667) zu werden, ohne den erforderlichen Nachweis der »Reinheit des Blutes« erbracht zu haben. Mit dieser Mitgliedschaft konnte er das Berufsverbot für jüdische Künstler umgehen. Vielleicht war ihm dabei sein Malerfreund und Geschäftspartner Fritz Behrendt behilflich, der bereits seit 1920 Parteigenosse der NSDAP war.³² Die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer schützte Moor nicht davor, dass sein 1926 entstandenes Gemälde »Motiv aus Bern«, das von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung 1927 angekauft worden war, als »entartet« beschlagnahmt und aus dem Bestand entfernt wurde.³³ Die Aktion »Entartete Kunst« markierte den Wendepunkt der nationalsozialistischen Kulturpolitik und bewirkte einen radikalen Wandel des kulturpolitischen Klimas. Auch für Moor war die Aktion ein Wendepunkt. Nahezu keine großformatigen Gemälde sind von ihm seit dieser Zeit überliefert.

Der Tod seines Bruders Emanuel im Jahr 1931, dem Henrik sehr nahe stand, mag ein Übriges bewirkt haben.³⁴ In Fürstenfeldbruck war Moor Mitglied der 1924 gegründeten örtlichen



Mutter mit Kindern, 1926 (Kat. 166)



Deutsche Familie, um 1935 (Kat. 263)

Künstlervereinigung (KV), in deren lokalen Ausstellungen er regelmäßig Bilder präsentierte. An der im Mai 1933 abgehaltenen Generalversammlung der Künstlervereinigung, deren »Gleichschaltung« in Folge der nationalsozialistischen Machtübernahme gefordert wurde, nahm Moor mit 16 weiteren Künstlern und Kunstfreunden teil.³⁵ Der an die Stelle tretende nationalsozialistisch ausgerichtete »Fürstenfeldbrucker Kunststring«, der sich als »von den naturgemäßen Grundsätzen ehrlicher deutscher künstlerischer Arbeit getragen« sah, wurde unmittelbar nach »Auflösung« der Künstlervereinigung gegründet. Es wurden die »nationalsozialistische Künstlerschaft, deren Freunde und Gönner« dazu aufgerufen, »wenn sie mit unseren Zielen und Bestrebungen gehen können, beim nationalsozialistischen Kunststring mitzumachen«.³⁶ Der Verein sah ausweislich der Satzung seinen Zweck in der »Förderung künstlerischer Bestrebungen«, in der »Vertretung der Künstlerschaft nach außen« sowie in der »Pflege der Geselligkeit«. Zum ordentlichen Mitglied konnte »jeder bürgerlich unbescholtene

Künstler werden, der arischer Abstammung ist, dessen Werke künstlerische Qualität aufweisen, soweit sie von der Jury als geeignet bezeichnet werden, und der seinen Wohnsitz in Fürstenfeldbruck oder der näheren Umgebung hat«. An die künstlerische Qualität der Vorläufervereinigung, das sahen auch die Verantwortlichen selbst, kam der Kunststring nicht heran. Dennoch, aus Gründen des Selbstschutzes, zählte Henrik Moor von Beginn an zu den Aktiven des Kunststrings und beteiligte sich zwischen 1933 bis zu seinem Tod 1940 an verschiedenen in Fürstenfeldbruck gezeigten Kunstausstellungen, von denen einige im Begleitprogramm der nationalsozialistischen Kreistage präsentiert wurden. Zwar liegt lediglich ein Verzeichnis der nicht künstlerisch aktiven Kunststring-Mitglieder, nicht hingegen der Künstler selbst vor. Anhand der erhaltenen Archivunterlagen lässt sich jedoch vermuten, dass Moor Mitglied im Kunststring war.³⁷ Er beteiligte sich an dessen Veranstaltungen in Fürstenfeldbruck sowie einem finanziell misslungenen Ausstellungsprojekt im September 1935 in Bochum.³⁸

Die nationalsozialistische Machtübernahme im März 1933 führte zu einer schier ausweglosen Situation für die Familie Moor. Wenige Monate, nachdem am 12. April 1933 der Nationalsozialist Ludwig Siebert zum neuen bayerischen Ministerpräsidenten ernannt worden war, erreichte die bayerischen Bezirksämter in Bayern der Regierungserlass Nr. 26/4 vom 18. Januar 1934, wonach von den Bezirksämtern im Lande unverzüglich ein »Verzeichnis der zwischen dem 9.11.1918 und dem 30.1.1933 eingebürgerten Ostjuden« vorzulegen sei. Da der Kreis- (heute Bezirks-)Regierung die Unterlagen der beiden von Henrik Moor gestellten Einbürgerungsanträge von 1921 und 1928 vorlagen, teilte die Münchener Behörde dem Brucker Bezirksamt in einem »Verzeichnis ... der eingebürgerten Ostjuden« als einzigen Namen, der seitens der Regierung im Verdacht stand, »eingebürgerter Ostjude« zu sein, mit: »Moor, Heinrich [sic], 22.12.1876, Prag, Kunstmaler«, seine Ehefrau, seine sechs Kinder.³⁹ Der jüngste Moor-Sohn Herbert trat im August 1933 als 11-jähriger dem Jungvolk bei, wurde später in die Hitler-Jugend übernommen, in dessen Uniform Henrik Moor seinen Sohn auch portraitierte.⁴⁰

Als wären die Sorgen im Hause Moor nicht bereits groß genug, schaltete 1933 die Regierung von Oberbayern die Bayerische Politische Polizei (B.P.P.) ein, da der 1909 geborene Sohn Henrik Emanuel [im Einbürgerungsakt wird er »Heinrich« genannt], im Verdacht der Spionage zu Gunsten Frankreichs stand. Der Sohn lebte seit 1928 als Kaufmann und andere beruflichen Tätigkeiten ausübend in Frankreich, wo er 1930 in Marseille die aus dem schweizerischen Laufenburg stammende französische Staatsangehörige und Bäckerstochter Rose Mangin (geb. 1908) heiratete, mit der er vier Kinder hatte. Die Bayerische Politische Polizei führte Erhebungen durch, teilte mit Schreiben vom 11. Februar 1934 der Regierung sowie dem Bezirksamt Fürstenfeldbruck allerdings schriftlich mit, dass »die Vorgänge des Moors bei der B.P.P. als Unterlage für ein mögliches Widerrufverfahren nicht dienen können«. Da der zu diesem Zeitpunkt 24-jährige Henrik Emanuel nach seiner Rückkehr aus Frankreich ins Deutsche Reich im Frühjahr 1933 mit seiner Familie in Fürstenfeldbruck von der öffentlichen Fürsorge lebte, »dachte« die Regierung über den Widerruf der Einbürgerung von 1929 nach. Ende 1934 kehrte Henrik Emanuel mit seiner Familie nach Frankreich zurück. Welche

»Anhaltspunkte« den Spionageverdacht ausgelöst hatten, lässt sich aus der Einbürgerungsakte selbst nicht belegen. Der Spionagevorwurf wurde 1941 erneut gegen ihn erhoben, als man ihn und seine Ehefrau in Paris verhaftete, nach München und anschließend Berlin verbrachte, wo er schließlich vom 4. Senat des Volksgerichtshofes am 27. August 1942 wegen Landesverrat zum Tode verurteilt und am 3. November des gleichen Jahres hingerichtet wurde.⁴¹

Bezirksamtsleiter Dr. Sepp beantwortete die Aufforderung der Regierung zur Stellungnahme und Namensnennung eingebürgerter Ostjuden am 15. Februar 1934 mit den Worten: »Für die Annahme, dass es sich bei Moor um einen Ostjuden handelt, sind bestimmte Anhaltspunkte nicht vorhanden. Für eine solche Vermutung kann allenfalls lediglich die Tatsache sprechen, dass Moor, der in Prag geboren ist, in seinen Militärpapieren als konfessionslos geführt wurde, während er bei den Einbürgerungsverhandlungen als Angehöriger des protestantischen Bekenntnisses bezeichnet wurde ... nach einem Bericht des Marktgemeinderates Fürstenfeldbruck hat sich Moor samt seinen Angehörigen in keiner dem Wohl von Staat und Volk abträglichen Weise verhalten. Mit Rücksicht auf die obwaltenden Verhältnisse wurde von der Einleitung eines Widerrufverfahrens abgesehen. Moor wurde lediglich vorsorglich in die Übersicht aufgenommen, um einer etwa anderen Entscheidung der Regierung nicht vorzugreifen«.⁴²

Als sehr eifrig erwiesen sich hingegen Mitarbeiter der Regierung, die den standesamtlichen Heiratsregisterauszug des Ehepaares Moor des Jahres 1903 heranzogen. Sie stellten fest, dass »die beiden Ehegatten bei der Eheschließung konfessionslos« [das Wort »konfessionslos« wurde im Regierungsschreiben unterstrichen, A.d.V.] waren, somit höchst verdächtig erschienen, eingebürgerte Ostjuden zu sein. Nicht hingegen erwähnten sie die Berufsangabe des Vaters Rafael Moor, die mit »Privatier und vormaligen Oberkantors« in der Urkunde angegeben war.⁴³ Offenbar hatten sie nicht das Original der Urkunde gelesen, sondern mit dem Standesamt der Landeshauptstadt München lediglich wegen der »Konfessionsangabe« korrespondiert.

Eine Woche später, am 21. Februar 1934, erhielt Moor einen von Bezirksamtsmann Dr. Sepp unterzeichneten Brief mit dem Wortlaut: »In Vollzug der Entschließung der Regierung von Oberbayern vom 19.2.1934 ersuche ich Sie auf drei Generationen

zurück Ihre Abstammung baldmöglichst nachweisen zu wollen.« Da die Regierung von Oberbayern in der Angelegenheit »Henrik Moor« nicht locker ließ, richtete Amtsvorsteher Dr. Sepp am 9. Mai 1934 an seine vorgesetzte Behörde ein sichtbar auf Zeitgewinn abzielendes Schreiben mit dem Wortlaut: »Der Kunstmaler Moor, der aufgefordert wurde seine Abstammung nachzuweisen, erklärte, es wäre ihm noch nicht möglich gewesen, die notwendigen Urkunden zu beschaffen. Es wird daher um stillschweigende Terminverlängerung gebeten«. Moor richtete vermutlich erstmals am 15. Mai 1934 an den Bürgermeister seiner österreichischen Heimatrechtsgemeinde, Perchtoldsdorf bei Wien, einen Brief, um von dort die von ihm geforderten Abstammungsnachweise beibringen zu können. Auf einer Postkarte vom 5. Juni 1934 wurde Moor vom Bürgermeister des österreichischen Marktes mitgeteilt: »In Beantwortung Ihrer Anfrage vom 15. Mai d. J. wird Ihnen bekanntgegeben, dass u. a. leider keinerlei Daten bezüglich der Einbürgerung auffindbar sind. Es wurden die Protokolle aus den Jahren 1890–1891 durchgesehen, jedoch ohne Erfolg«.⁴⁴

Möglicherweise um den Schein zu wahren und um Amtshandeln zu dokumentieren, fragte am 26. Juni 1934 das Bezirksamt Fürstenfeldbruck schriftlich bei Moor nach »...ob es ihm inzwischen gelungen ist, irgendwelche Nachweise über Ihre Abstammung zu erhalten«. Offenbar sprach Moor deshalb persönlich beim Bezirksamt vor, denn knapp drei Wochen später, am 20. Juli 1934, richtete die Fürstenfeldbrucker Behörde an die Regierung von Oberbayern ein Schreiben, wonach »der Kunstmaler Heinrich [sic] Moor, der bereits wiederholt gemahnt wurde, erklärte, er hätte sich an die Bezirkshauptmannschaft Hitzingen [sic] bei Wien wegen des erforderlichen Nachweises gewandt – sein bisher unbeantwortetes Gesuch hätte er nunmehr mit Einschreibebrief in Erinnerung gebracht«.⁴⁵ Als Nachweis findet sich in den erhaltenen Landratsamtsunterlagen der Einlieferungsschein des Einschreibebriefes nach Österreich. Warum Moor nicht die ungarischen Städte Szegedin bzw. Kecskemét anschrrieb, wo er und die Familie nach seiner Geburt gelebt hatten, woher Großvater, Vater und sein älterer Bruder stammten, wo vermutlich viele Details über Familie und Religionszugehörigkeit vorlagen, liegt auf der Hand. Henrik Moor entstammte einer jüdischen Familie – eine Information, die keinesfalls in die Hände der NS-Bürokratie fallen durfte.



Anne Sepp, 1937 (Kat. 273)

Landrat Dr. Karl Sepp, 1937 (Kat. 274)



Am 27. September 1934 schrieb das Bezirksamt erneut an Moor: »Hiermit ersuche ich um baldgefl. Mitteilung, ob Sie nunmehr die erforderlichen Nachweise von der Bezirkshauptmannschaft Hitzing bei Wien erhalten haben«. Im Einbürgerungsakt finden sich keine Briefkopien oder Hinweise dafür, dass die von Moor angeschriebene österreichische Bezirkshauptmannschaft geantwortet hatte. Damit ruhte die Angelegenheit in Fürstenfeldbruck für rund fünf Monate bis ins Frühjahr 1935.

Dann, am 27. Februar 1935, richtete Henrik Moor einen vierseitigen handgeschriebenen Brief an den Amtsvorstand des Fürstenfeldbrucker Bezirksamtes, Dr. Karl Sepp, und schilderte darin seine schwierige aktuelle familiäre und berufliche Situation. Er versuchte zu erklären, warum er noch immer nicht über die geforderten Familiennachweise verfügte. Insbesondere machte er auf den längeren Krankenhausaufenthalt in München-Nymphenburg der Tochter Anita aufmerksam, verursacht durch ein zu spät erkanntes Krebsleiden. Im Brief schrieb Moor

von »Unfall«, bei dem das Mädchen ein Bein verlor. Er schilderte die verheerend schlechte Auftragslage für Künstler, insbesondere Maler, und vermerkte beiläufig, dass er nur deshalb vor Jahren um die deutsche und bayerische Staatsbürgerschaft nachgesucht habe, da ihm 1928 der Titel eines Professors verliehen werden sollte. Bemerkenswert und sehr zielstrebig ist die von Moor im Schreiben absichtlich, möglicherweise mit Kenntnis des Bezirksamtsvorstands Dr. Sepp, falsch gelegte Spur über den »dauernden Bruch in den Beziehungen zum Vater«. »Nach der Rückkehr aus den USA hat mein Vater, der damals amerikanischer Staatsbürger war, die österreichische Staatsbürgerschaft zurückgewonnen, da er nicht mehr in die Staaten zurückwollte«. Weiterhin führte Moor aus, dass bis zu seinem 14. Lebensjahr Perchtoldsdorf die zuständige Heimatadresse der Familie gewesen sei: »Aus den Unterlagen müsste zu ersehen sein, wo mein Vater geboren ist. Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, er war protestantisch ... Es ist mir nicht möglich, näheres über meinen Groß-

vater väterlicherseits anzugeben, nur, dass er wie mein Vater Musiker war und in Ungarn gelebt hat – ich glaube in Pörsberg. Soweit mir vom Hörensagen bekannt ist, sind die Vorfahren meines Vaters von Holland nach Österreich und Ungarn gekommen«. Gelegentliche Bildankäufe seitens des Bezirkes (seit 1939 Landkreis) und der Marktgemeinde (seit 1935 Stadt) Fürstenfeldbruck konnten die materielle Not der Familie Moor nur wenig lindern. Bezirksamtmann Dr. Sepp hatte bereits im November 1934 eine offizielle Bekanntmachung seines Amtes unter dem Betreff: »Bitte um Künstleraufträge« an Privatpersonen, Vereine, Gemeinden, Sonstige Körperschaften« verschickt⁴⁶, um auf diesem Weg ortsansässigen Künstlern zu Aufträgen zu verhelfen. Tatsächlich erreichte er im September 1936, als in Fürstenfeldbruck die am Marktplatz gelegene Gaststätte Bichlerbräu durch den im Nachbarort Maisach ansässigen Brauereibesitzer Josef Sedlmayr neu gebaut werden sollte, dass im Rahmen der Gesamtbauausgaben von 130.000 Reichsmark



Henrik Moor in der Malschule,
um 1938

für »Arbeiten der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks« 3.500 Reichsmark für die Ausschmückung des Gebäudes aufgewendet werden sollten. Einer der dabei beauftragten Künstler war Henrik Moor, dessen Bild der Klosterkirche Fürstenfeld von Sedlmayr erworben wurde.⁴⁷ Das gute familiäre Verhältnis zwischen den Familien Moor und Sepp kommt in einem undatierten Zeitungsausschnitt zum Ausdruck, in dem berichtet wird, dass die von Frau Anne Sepp geleitete Sängerrunde »Deutsches Volkslied« in München ein »mit großem Beifall aufgenommenes Konzert veranstaltete, in dessen »Mittelpunkt die Wiedergabe von Beethovens Klaviersonate in f-moll (Appassionata) durch Kunstmaler Hendrik Moor, Fürstenfeldbruck [stand]. Vollendete Technik und tief-schürfendes Einfühlungsvermögen stellen Moors Spiel den besten Pianisten unserer Konzertsäle an die Seite«.⁴⁸

Abgesehen von zahlreichen in Kurzschrift verfassten Notizen, vermutlich aus Landratshand, findet sich im Einbürgerungsakt kein weiterer Schriftverkehr im Zusammenhang mit den von der Regierung verlangten Abstammungsnachweisen für das Ehepaar Moor. Es hat den Anschein, dass das mit Rücken- deckung der Landkreisbehörde von Moor bewusst praktizierte

Hinauszögern der angeforderten Nachweise bei der Münchener Regierung seit 1934 dazu führte, dass dort zwischenzeitlich andere Themenstellungen bedeutsamer wurden und die Angelegenheit »Moor« bei der Regierung möglicherweise in Vergessenheit geriet.

Mit den »Nürnberger Rassengesetzen«, die anlässlich des 7. Reichsparteitags der NSDAP in Nürnberg am 15. September 1935 vom Reichstag einstimmig beschlossen wurden, stellten die Nationalsozialisten ihre antisemitische Ideologie auf eine juristische Grundlage.⁴⁹ In der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 definierten die Nationalsozialisten, welche Personen den Nürnberger Gesetzen unterliegen sollten. Nach NS-Auffassung galt als »Volljude«, »wer mindestens drei jüdische Großeltern aufwies«. Vor dem Hintergrund der dargestellten Verwandtschaftsgeschichte fiel Heinrich (Henrik) Moor eindeutig in diese nationalsozialistische Rechtskategorie. Die gemeinsamen mit Ehefrau Eugenie gezeugten Kinder hingegen hatten als »Halbjuden« zu gelten, da sie nur einen jüdischen Elternteil aufwiesen. Die zunehmende Verschärfung der Gesetze und Einschränkungen im Reichsbürgergesetz, u.a. mit der »Verpflichtung zum Tragen

des Judensterns« (19. September 1941), bedrohte die Familie Moor bei Bekanntwerden der jüdischen Wurzeln mit dem Schlimmsten.

Im Jahr 1937 ergriff Henrik Moor die Gelegenheit, die ehemalige Malschule Heymann in München zu übernehmen und Zeichen- und Malunterricht anzubieten. Auf diesem Weg suchte er seine schlechte finanzielle Lage zu verbessern. An den Münchener Oberbürgermeister stellte er deshalb im Frühsommer 1937 den schulrechtlichen Antrag auf Genehmigung bzw. Weiterführung einer Kunstschule gemäß EUV, wies auf seine Mitgliedschaft bei der Reichskulturkammer und die genossene Ausbildung hin und erhielt am 10. Juli 1937 die vorläufige Erlaubnis zur Übernahme und Weiterführung der »Schule für zeichnende Kunst und Malerei von Oswald Malura in München für drei Monate«.

Als zuständige Genehmigungsbehörde schrieb ihm die Regierung von Oberbayern allerdings, dass sein »Antrag für die »Schule für zeichnende Künste und Malerei« wegen des fehlenden Nachweis »der Reinheit des Blutes/arische Abstammung« am 23. Juni 1937 abgelehnt wird ... Ihr Gesuch um die Erlaubnis einer Kunstschule in München kann daher erst weiter behandelt werden, wenn Sie den Nachweis der arischen Abstammung für sich und Ihre Ehefrau eingereicht haben. Derselbe wäre alsbald dem Oberbürgermeister der Hauptstadt der Bewegung vorzulegen«.⁵⁰

Der Landesleiter für die Reichskammer der bildenden Künste in München und Oberbayern hatte Moor bereits im Juni des Jahres, erneut am 10. September, im Zusammenhang mit dem Schulprojekt aufgefordert, »den Abstammungsnachweis für Sie und Ihre Frau oder eine entsprechende Rückäußerung [sic]« vorzulegen.⁵¹ Obwohl also Moor bereits seit dem 1. Januar 1934 Mitglied in der Reichskulturkammer, Reichskammer für bildende Künste, Fachverband: Bund Deutscher Maler und Graphiker e.V., mit der Mitgliedsnummer M 4667 war, verlangte der Verband 1937 erneut die Vorlage entsprechender Nachweise, so dass zu vermuten ist, dass er zur Erlangung der Mitgliedschaft keine entsprechenden Unterlagen vorgelegt hatte.⁵² Auf dem Mahnschreiben der Reichskammer notierte Moor handschriftlich: »Herrn Rechtsrat Dr. Bornkessel – Könnten Sie so liebenswürdig sein mich in dieser Sache zu vertreten? Besten Gruß, Heil Hitler, Henrik Moor«. Offenbar reiste Bornkessel unmittelbar nach diesem »Hilferuf« nach München, um ge-

meinsam mit Moor die Genehmigung zum Betreiben der Schule voranzubringen und die notwendigen Schritte zu besprechen. Eher ungehalten reagierte er deshalb Anfang November 1937 in einem Antwortschreiben von Augsburg aus auf den schriftlichen Zwischenbericht, den ihm Moor einige Tage zuvor übermittelt hatte.⁵³ »Lieber Moor! Deine Zeilen haben mich – wie Du dir denken kannst – etwas überrascht. Anscheinend hast du in den nahezu 6 Wochen, die ich nicht mehr in München war, in der fraglichen Angelegenheit so gut wie nichts unternommen; ergo steht die Sache auf dem berühmten »alten Fleck«. So gerne ich Dir zu Diensten wäre und nach München hinüberfahren würde, so wenig sehe ich im Augenblick ein, welchen Zweck meine Fahrt haben soll. Wir sind doch das letzte Mal zu einem völlig klaren Ergebnis gekommen; vermutlich hast du auch die Eingabe an das städt. Schulreferat nicht abgeschickt? Ich kann Dir also auch heute nur empfehlen, die Sachen »laufen zu lassen«; wie die Bürokraten sagen. Das Referat 9 hat dann wenigstens einen Beleg in Händen, dass irgendetwas geschehen ist. Wenn Du unbedingt der Meinung bist, dass es notwendig sei, dass ich mit Dir zum Referenten gehe und mit ihm die Sache durchspreche, bin ich bereit nach München im Laufe dieser Woche zu fahren. Du müsstest Dich aber dann sofort mit dem Vorzimmer ev. telefonisch in Verbindung setzen, wann der Referent zuverlässig zu erreichen ist. Nicht dass es uns geht wie das letzte Mal und wir ergebnislos wieder abziehen müssen! ... Unbedingt notwendig hielt ich aber, dass Du sofort die Sache mit der Reichsstelle einleitest, damit Du wenigstens einmal die formularmäßigen Unterlagen in die Hand bekommst. Wenn Du diese einmal hast, können wir weiterfahren und erst dann hat es m.E. einen wirklichen Wert, dass ich Dich berate und nach München komme ...«.

Da Henrik Moor bis zum Oktober 1937 den geforderten »Nachweis der Reinheit des Blutes für sich und seine Ehefrau« auch der Landeshauptstadt München nicht vorgelegt hatte, schrieb Münchens Stadtschulrat Bauer in Vertretung des Oberbürgermeisters »der Hauptstadt der Bewegung«, dass das Bezirksamt Fürstenfeldbruck mitgeteilt habe, »daß Ihnen bis jetzt die Beibringung der erforderlichen Unterlagen unmöglich gewesen ist«.⁵⁴ Tatsächlich hatte sich Bezirksamtsvorstand Karl Sepp persönlich eingeschaltet und am 5. Oktober 1937 eine von ihm unterschriebene Stellungnahme an die Regierung ge-



Kloster Fürstenfeld, um 1936 (Kat. 272)



Holzbrücke in Emmering, 1936 (Kat. 270)

s c h i c k t : »...da die provisorische Erlaubnis zur Führung der Schule für zeichnerische Künste und Malerei am 10. ds. Mts. abläuft...bitte ich die provisorische Erlaubnis entsprechend verlängern zu wollen. Diese Bitte ist vor allem vom Standpunkt der Fürsorge aus zu begründen. Moor befindet sich wie die meisten hiesigen Künstler in einer finanziellen Notlage. Er wurde wiederholt von der N.S.V. [Nationalsozialistische Volkswohlfahrt, A.d.V.] unterstützt, ferner in erheblicher Weise, allerdings nur indirekt von der Gemeinde und dem Bezirk durch Ankauf von Bildern ...«.55 Das zur Berechnung der Bürgersteuer der Stadt Fürstenfeldbruck für das Jahr 1937 herangezogene Einkommen Moors im Jahr 1937 lag tatsächlich unter 965 Reichsmark.⁵⁶

Das Münchener Rathaus stellte Moor eine Nachfrist bis zum 15. November 1937, um mittels Vorlage schriftlicher Belege bei der Stadtverwaltung nachzuweisen, dass er sich um die Beschaffung der Urkunden bemüht habe und dass diese Bemühungen erfolglos waren – sollte er dieser Aufforderung nicht nachkommen, müsste die vorläufige Genehmigung zurückgezogen werden. In dem Zusammenhang mit Moors weiteren Bemühungen um das Voranbringen der Betriebserlaubnis für »seine« Kunstschule könnte ein Hinweis aus einem Amtsvermerk der Kriminalleitstelle Wien stehen, die wegen Fälschung französischer Einreisevisa für Juden gegen Entgelt Ermittlungen gegen den Sohn Henrik-Emanuel und dessen Ehefrau einleitete: In zwei Vermerken heißt es, dass »der Vater in München als Maler leben [soll] und für das dortige Rathaus ein Führerbild gemalt und gespendet habe«.57

Um den für die Weiterführung der Malschule als materieller Existenzgrundlage geforderten »Nachweis >der Reinheit des Blutes/arische Abstammung<« zu erbringen, bemühte sich das Ehepaar Moor zwischen Februar 1937 und April 1940 sehr viel aktiver als in früheren Jahren, die entsprechenden Bestätigungen zu beschaffen.

Eugenie Moor gelang der Nachweis arischer Abstammung ohne weiteres. Die zuständigen kirchlichen Ämter⁵⁸ bestätigten auf Anfrage, dass ihr Vater⁵⁹ von katholischen Eltern und Großeltern und ihre Mutter⁶⁰ von einem protestantischen Vater und einer katholischen Mutter abstammten, beide also von Eltern christlichen Bekenntnisses.

Henrik Moor seinerseits schrieb am 5. Juli 1937 an das Polizeipräsidium München und ersuchte höflich um eine Abschrift aus dem Sterberegister zwecks arischen Nachweises meiner am 4. Juni 1899 verstorbenen Großmutter »Anna von Lauer-Neumann« und unterschrieb mit »Heil Hitler! Henrik Moor«. Auf Moors Eingabeschreiben notierte das Polizeipräsidium am 7. Juli 1937, dass die Gutsbesitzerwitwe aus Ungarn, Anna Lauer-Neumann, 77 Jahre alt, katholisch, am 4. Juni 1899 verstorben sei. Das Münchener Standesamt übersandte Moor am 27. November 1937 und erneut am 12. Mai 1938 den identischen »Bildabzug« aus dem Sterbe-Hauptregister, Beurkundung des Ablebens seiner Großmutter. Die im bulgarischen Plevna geborene Großmutter Anna lebte 1898 gemeinsam mit Tochter Julie und Schwiegersohn Raphael Moor unter identischer Adresse in München, wie ein Eintrag des Standesamtes belegt.⁶¹

An die Deutsche Gesandtschaft in Prag wandte sich Moor im März 1938, um von dort Hinweise auf seine Vorfahren zu erhalten.⁶² Die Konsularabteilung antwortete in einem an die »Firma Henrik Moor, Fürstenfeldbruck b/München« gerichteten Schreiben vom 8. März 1938, dass die Prager Polizeidirektion in den vorhandenen »Anmeldebögen eine Familie Moor, Musikkünstler, nicht gefunden habe. Es sei aber möglich, »dass die genannten Musikkünstler (Ehepaar) in irgendeinem Prager Hotel gemeldet waren, allerdings sind aus jener Zeit die Anmeldescheine nicht mehr vorhanden«. Auf seine weitere Anfrage vom 12. Februar 1940 an die Prager Polizeidirektion erhielt »Henrik Moor, Kunstmaler« die Auskunft, dass »Ihr Vater Rafael Moor im Jahre 1839 in Raab, Ungarn geboren [ist], ihre Mutter Julie geborene Keumar [Neumann] im Jahr 1845 geboren, sonstige nähere Angabe sind hier unbekannt«.

Im Zusammenhang mit den polizeilichen Ermittlungen gegen den unter Spionageverdacht und Fälschung französischer Einreisevisa stehenden Moor-Sohn Henrik Emanuel wurde dessen Vater Henrik Moor am 31. Oktober 1939 von der Staatspolizeileitstelle München der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) als Zeuge »vorgeführt« und befragt.⁶³ Zu seinen persönlichen Daten erklärte Moor u.a., dass er »Moor, Heinrich, gen. Henrik, Kunstmaler, Leiter und Inhaber eine Malschule« sei. Die Frage der Staatsangehörigkeit beantwortete er mit »Reichsangehöriger? – ja«, »nein« hingegen auf die Frage »Reichsbürger?«.

Anita mit 20 Jahren, 1930 (Kat. 237)



Diese Unterscheidung musste er treffen, da er »seine Großeltern und Urgroßeltern« sowie deren Herkunft und Religion nicht nachweisen konnte. Aufgrund des Reichsbürgergesetzes im Rahmen der Nürnberger Rassengesetze konnten »Reichsbürger« nur »Staatsangehöriger deutschen oder artverwandten Blutes« sein. Bei der Konfessionsfrage gab er »evang. luth. Religion« an, die Frage zu seinen Eltern als »deutschblütig?« bejahte er, die identische Fragestellung für die Großeltern beantwortet er mit: »jedoch nicht eindeutig festgestellt«, und schließlich gab er den Namen des Vaters mit »Rudolf Moor, verstorbener Opernsänger in Wien« an. Bei der Frage nach Ausweispapieren wuchs dem »Ausweis der Reichskulturkammer« und die dadurch dokumentierte Mitgliedschaft wich-

tige Bedeutung zu, da es das einzig vorhandene Ausweisdokument für ihn war. Mitglied der NSDAP sei er nicht, aber »seit 1933 förderndes Mitglied der SA«, gab Henrik Moor an. An Orden und Ehrenzeichen besäße er das »Ehrenzeichen für Kriegsteilnehmer des Weltkrieges«. Befragt wurde Moor auch zu einem seiner Malschulschüler des Jahres 1937, dem Schweizer Unternehmersohn Alfred Nüssli, der mit dem angeklagten Sohn Henrik in Verbindung stand, Moor bezeichnete den Schüler als »einen dummen, unerfahrenen und verwöhnten jungen Menschen, der renommiert ist und sich gerne interessant macht – sonst kann ich nichts Nachteiliges über ihn sagen«. Nüssli lebte zeitweise in einem angemieteten Zimmer in Fürstenfeldbruck und erhielt im Wohnhaus von Moor Zeichenun-

terricht und bekam auch das Mittagessen gereicht. Der ihn befragende Kriminalsekretär fasste in seinem »Schlußbericht« die Zeugenvernehmung Moors und deren Wahrheitsgehalt mit dem Satz zusammen: »Es kann Moor sen. daber eingeräumt werden, daß er tatsächlich nichts gewußt hat.«⁶⁴

Ebenfalls vorgeladen und am 1. November 1939 gehört wurde die Tochter Anita Moor, die zu jener Zeit »Angestellte beim Landrat in Fürstenfeldbruck war«.⁶⁵ Ihre persönlichen Angaben hinsichtlich Staatsangehörigkeit, Religion und »Deutschblütigkeit« von Eltern und Großeltern gab Anita identisch zu den Aussagen ihres Vaters an. Der Vater wurde als »Heinrich Moor, Kunstmaler in Fürstenfeldbruck«, die Mutter als »Eugenie Moor, geb. Wolf«, von ihr mitgeteilt. Bei den NS-Gliederungen wies sie auf ihre »seit mehreren Jahren bei der NSV [Nationalsozialistische Volkswohlfahrt] sowie dem Reichskolonialbund« bestehenden Mitgliedschaften hin. Im »Schlußbericht« zur Vernehmung notierte der Kriminalsekretär u.a.: »Es kann angenommen werden, daß sie nichts verschwiegen hat ... so hat sie doch bald offen und glaubwürdig ihr Wissen erzählt.«⁶⁶

Mehr schlecht als recht konnte sich Moor seiner Malschule in der Münchener Türkenstraße widmen, deren Einnahmen seiner Familie wenigstens ein bescheidenes Einkommen sicherte. Das Einkommen der seit 1931 im Bezirks-(Landrats)amt angestellten Tochter Anita half der Familie Moor zusätzlich. Krank gewesen war Henrik Moor eigentlich nie und wehleidig schon gar nicht, so dass er es nicht weiter ernst nahm, als er am 9. November im Zug aus München mit Schmerzen und Schüttelfrost zurückkehrte. Am nächsten Tag wurde er mit dem Sanitätswagen in das Fürstenfeldbrucker Krankenhaus transportiert und sofort operiert. Er starb am 10. November 1940 an den Folgen eines Blinddarmdurchbruchs, vier Tage später fand die Beerdigung statt.⁶⁷

Die jüdische Herkunft und der familiäre Hintergrund Henrik Moors wurden im Rahmen der öffentlichen Entnazifizierungsverfahren vor der Fürstenfeldbrucker Spruchkammer gegen den ehemaligen Landrat Dr. Karl Sepp, Fürstenfeldbrucks NSDAP-Kreisleiter Emmer sowie NSDAP-Bürgermeister Schorer ausführlich zur Sprache gebracht. Die Aussagen und Behauptungen der beiden NSDAP-Vertreter lassen sich nur teilweise überprüfen. Bereits im Januar 1947 hatte Dr. Sepp in seiner Stellungnahme

an die Spruchkammer die Bitte um »beschleunigte Durchführung« seines Spruchkammerverfahrens geäußert und bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen: »Ich war empört über das besonders im November 1938 einsetzende Vorgehen gegen die Angehörigen jüdischer Abstammung. Im Gegensatz dazu habe ich dem Kunstmaler Henrik Moor in Fürstenfeldbruck geholfen, die ihm aus seiner nichtarischen Abstammung entstehenden Nachteile abzuwenden, indem ich unter anderem mich mit Erfolg dafür einsetzte, dass er seine Malschule in München weiterführen konnte und außerdem seine von mir seinerzeit beim Landkreis eingestellte Tochter Anita Moor in dieser Stellung durchgehalten und vor einer Abstellung in ein Lager bewahrt habe. Moor war ein ausgesprochener Gegner der nationalsoz. Bewegung.«⁶⁸

Als Zivilangestellte der amerikanischen Militärregierung gab Anita Moor am 7. November 1945 eine eidesstattliche, handschriftlich unterzeichnete Erklärung für Landrat Dr. Sepp ab, der sich zu diesem Zeitpunkt noch in amerikanischer Internierungshaft befand: »Landrat Dr. Sepp hat sich während der ganzen Zeit des Nazi-Regimes in aufopferndster Weise für unsere Familie eingesetzt und dadurch verhindert, dass wir der Judenverfolgung zum Opfer fielen. Der im Oktober 1944 von der Gestapo gegen mich erlassene Haftbefehl zur Verbringung in ein KZ-Lager kam nur durch das persönliche Eingreifen von Dr. Sepp nicht zur Ausführung. Auch war meine »nichtarische Abstammung« für ihn kein Grund, mich aus dem Landratsamt, in welchem ich seit Januar 1931 angestellt war, zu entlassen. Und ohne Rücksicht auf seinen Ruf und seine Stellung hielt er nach wie vor die freundschaftlichen Beziehungen zu meinem Vater aufrecht. ...«⁶⁹ Wie Anita Moor gegenüber der Spruchkammer im August 1946 ausführte, war ihr persönlich der durch die Gestapo im Oktober 1944 erlassene Haftbefehl, dessen Ausführung der Landrat verhinderte, nicht bekannt. Erst ein Mitglied der amerikanischen Militärregierung in Fürstenfeldbruck zeigte ihr im Juli 1945 das Original des Verhaftungsbefehls. Im Übrigen bestätigte sie der Spruchkammer nochmals, dass »auch mein Vater durch Dr. Sepp in jeder Weise unterstützt wurde«.

Tochter Anita, um 1925 (Kat. 149)



Widersprüchlich hingegen blieb das Verhalten des NSDAP-Kreisleiters Franz Emmer gegenüber der Familie Moor und anderen Personen jüdischen Glaubens, die in Fürstenfeldbruck wohnten. Während Emmer von Barbara Fait als »*Typ des Nazis schlechthin*« und von Claudia Roth als »*maßlos selbstgefällig*« in seinem Verhalten bezeichnet wurde⁷⁰, wusste Emmer selbst in seinem Spruchkammerverfahren⁷¹ zu berichten, dass ihm der jüdische Hintergrund von Hendrik Moor natürlich bekannt gewesen wäre.

Warum Landrat a. D. Dr. Sepp schriftlich »an Eides Statt« erklärte, dass »... *Emmer offenbar nicht die schroffe judenfeindliche Einstellung der Partei teilte*«, ist unklar. »*Im Gegenteil hat er mich in dem Bestreben, der Familie des Kunstmalers Moor hier, an dessen nichtarischer Abstammung er wohl auch keinen Zweifel hatte, in ihrer oft bedrängten Lage durch Förderung seiner Malerschule in München, Anstellung seiner Tochter im Dienst des Landkreises und Ankauf von Bildern zu helfen, nur unterstützt.*«⁷² Gemessen am Verhalten Emmers gegenüber anderen Juden und Halbjuden in seinem »Herrschaftsbereich« scheinen erhebliche Zweifel angebracht, dass Emmer den jüdischen Hintergrund der Familie Moor vollständig kannte.

Ebenso gab Dr. Sepp für Fürstenfeldbrucks NS-Bürgermeister Adolf Schorer eine eidesstattliche Erklärung ab, in der er u. a. versicherte, »...*ganz besonders großzügig und human hat sich Schorer in der Behandlung des Kunstmalers Moor und seiner Familie gezeigt. Obwohl er gleich mir über deren nichtarische Abstammung nicht im Zweifel war, hat er die ganze Zeit des Dritten Reichs hindurch stets seine volle Zustimmung dazu gegeben, dass ich einmal der öfter in finanziellen Schwierigkeiten befindlichen Familie durch Ankauf von Bildern aus Mitteln des Landkreises geholfen und weiter die Tochter Anita als Angestellte des Landkreises die ganze Zeit hindurch beschäftigt habe und für eine ihren guten Leistungen entsprechende Bezahlung durch den Landkreis eingetreten bin. Nach dem im Jahr 1940 erfolgten Ableben des Kunstmalers Moor hat Schorer sogar eine Gedächtnisausstellung seiner Bilder im Rathaussaal zugelassen. Hätte Schorer in dieser Angelegenheit auch nur den von der Partei vorgeschriebenen Standpunkt eingenommen, so wäre die Familie Moor wohl auch der Judenverfolgung zum Opfer gefallen ...*«⁷³

- 1 Schreiben Anita Moor an »Mister Pirani«, Fürstenfeldbruck, 10.11.1954. Privatbesitz
- 2 AK Fürstenfeldbruck 1995
- 3 Wollenberg 1996, S. 4–28; Wollenberg 1998, S. 11–21; Bierl 2004¹, S. 390–397
- 4 Staatsarchiv München (StA München), LRA Fürstenfeldbruck (LRA Fü) 10627 »Einbürgerung – Personalakt Henrik Moor«
- 5 StA München, LRA FFB 10627
- 6 Wollenberg 2005, S. 5–11
- 7 Nationalarchiv Prag, HBMa, inv.c.2511, folio 110, c.r. 202, Jüdisches Geburtsbuch im Archivbestand Jüdische Matrikel
- 8 Nationalarchiv Prag, Polizeidirektion Prag, Polizeimeldezettell vom 10.8.1876, Poicejni reditelstvi I (PR I), konskripcie, karton 402, obraz 65
- 9 New York Passenger List 1820–1891, NARA microfilm publication M 237, S. 783, Washington D.C., National Archives and Records Administration, n.d. (not dated). Details zum Schiff »Donau« (1, 1868) sind zu finden unter »www.theshipslist.com/ships/lines/nglloyd«
- 10 New York Passenger List 1820–1891, NARA microfilm publication number 1164, S. 84, Washington D.C., National Archives and Records Administration, n.d. (not dated). Details zum Schiff »Eider« sind zu finden unter www.theshipslist.com/ships/lines/nglloyd.
- 11 Kirk, S. 205 sowie King, Arthur, Handbook of New York, New York 1890, außerdem: The Metropolitan Church and Choir Directory of New York nd Brooklyn, New York, 1888 (Freundlicher Hinweis von Dr. Gregor Gatscher-Riedl, Marktgemeinde Perchtoldsdorf), vgl. außerdem Pirani, S. 20
- 12 Bach Cantatas website, Emanuel Moór (Composer, Arranger), http://www.bach-cantatas.com
- 13 Pirani, S. 21
- 14 Pirani, S. 21
- 15 Pirani, S. 23
- 16 Pirani, S. 23
- 17 Akademie der Bildenden Künste München, Matrikeldatenbank, 01298 Henrik Moór, Matrikelbuch 1884–1920
- 18 Beglaubigte Kopie des Standesamtes 1 München vom 7.6.1937, Bestätigung des Standesamtes Mannheim vom 22.4.1887 mit einem Eingangsvermerk des Bürgermeisteramtes Ludwigshafen am Rhein vom 31.8.1903 der Geburtsdaten für Eleonore Eugenie Wolff. Moors Gattin Eleonore Eugenie, geb. am 10.11.1880, war die Tochter des Kaufmanns Carl Ferdinand Lorenz Wolff und dessen Ehefrau Carolina Eleonora, geb. Weimar. Moors Gattin stammte aus Mannheim und hatte die Kunstgewerbeschule in München besucht. Privatbesitz
- 19 Stadtarchiv Zürich, Haus- und Familienbogen, Sign. VE.c.28, Schachtel 27
- 20 Sie starb 53jährig am 22.5.1898 in München. Beglaubigte Kopie des Standesamtes 1 München vom 22.11.1937. Privatbesitz
- 21 Genealogy and Biography by Zoltan Moor, dates October 1972 updated to march 1978, translated and annotated by Dan (dem Sohn von Zoltan), Gaaton (Israel), 19.9.1998. Privatbesitz
- 22 Pirani, S. 17
- 23 Heimatschein Gemeinde Perchtoldsdorf vom 27. März 1922. Privatbesitz
- 24 STA München, LRA FFB 10627
- 25 Wollenberg 2005, S. 8
- 26 Concept zum Gesuch um Einbürgerung vom 8. Oktober 1928. Privatbesitz
- 27 Schreiben des Marktgemeinderat Fürstenfeldbruck an Herrn Henrik Moor vom 15. Oktober 1928. Privatbesitz
- 28 Briefe und Postkarten von Any Nikel an Henrik Moor, Wien 12. und 20.8. und vom 14., 15., 22. und 29.12.1928 und 17.8.1929. Privatbesitz
- 29 Die älteste Tochter Julia lebte bereits nicht mehr zuhause.
- 30 Brief des Geschäftsführenden Direktors Walther Zimmermann an den bereits 1940 verstorbenen Henrik Moor, Kunstmaler, vom 11. Oktober 1944. Anita Moor notierte auf dem Briefumschlag zu dem von der Post angebrachten Vermerk »bitte nachsenden«, die Frage: »Wohin?, In welchen Himmel?«. Privatbesitz

- 31 B 2–3/1.1, Beschlussbuch, Hauptausschuss, 8.7.1932 »Unterstützung des Kunstmalers Henrik Moor«. Stadtarchiv Fürstenfeldbruck
- 32 Bierl 2004², S. 343–351
- 33 Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, FU Berlin, Henrik Moor, »Motiv aus Bern«, 1926, Öl auf Holz, 51,5 x 52 cm. Verbleib unbekannt.
- 34 Wollenberg 2005, S. 7
- 35 Wollenberg 1996, S. 11–13
- 36 Wollenberg 1996, S. 13
- 37 Karl-Trautmann-Archiv, Bestand Kunstring 1933–1936. Lauterbach hingegen geht davon aus, dass Moor dem Kunstring nicht beitrug, da er keinen Arier-nachweis hätte erbringen können. Vgl. Lauterbach, S. 368
- 38 Wollenberg 1996, S. 17
- 39 StA München, LRA FFB 10627 »Personalakt Henrik Moor« – erstes Blatt im Ordner
- 40 StA München, Bestand: NSDAP 764 »Hitler-Jugend«, Beitritt zum 15. August 1933 von Herbert Moor, geb. 6. September 1922
- 41 Diverse Prozess-Verfahrensunterlagen zu den polizeilichen Ermittlungen und Gerichtsverfahren gegen und Henrik Emanuel Moor, 1940–1946. Bundesarchiv Berlin VGH/Z »Moor Henrik«
- 42 Wollenberg 2005, S. 8
- 43 Wollenberg 2005, S. 8 sowie beglaubigte Kopie der standesamtlichen Trauungs-urkunde Nr. 1179 aus dem Jahr 1903 des Standesamtes 1 München vom 7. Juni 1937. Privatbesitz
- 44 Wollenberg 2005, S. 8
- 45 StA München, LRA Fürstenfeldbruck 10627. Die österreichische Marktge-meinde Perchtoldsdorf gehörte zwischenzeitlich zum politischen Bezirk Hietzing und Umgebung.
- 46 StAv München, LRA FFB 11739 »Künstlerhilfe«.
- 47 StA München, LRA FFB 11729, September 1936, Schreiben Josef Sedlmayr,
- 48 Zeitungsbericht vom 2. Dezember, Jahr unbekannt »Konzert der Sängerrunde Deutsches Volkslied in München«. Privatbesitz
- 49 Studt, S. 55 sowie Juraforum 2003–2016, »Nürnberger Gesetze«
- 50 StA München, LRA FFB 10627. Wolfgang Kleinknecht hingegen will entgegen dem Akteninhalt das Schulprojekt erst 1939 Moor zuschreiben. In diesem Jahr hätte der Maler »die einstmals recht bekannte Malerschule, die sein Münchener Galerist Heinemann betrieb, übernommen und leitete diese bis zu seinem Tod...«.«
- 51 Schreiben der Reichskammer der bildenden Künste vom 10.9.1937. Privatbesitz
- 52 Mitgliedsausweis Nr. M 4667 für Henrik Moor vom 1.1.1934. Privatbesitz
- 53 Brief Hans Bornkessel an Henrik Moor, Augsburg, 2.11.1937. Privatbesitz
- 54 Schreiben des Oberbürgermeisters der Hauptstadt der Bewegung, Referat 9, Stadtschulrat Bauer, München, 20.10.1937. Privatbesitz
- 55 StA München, LRA FFB 10627
- 56 Bürgersteuerbescheid für 1939 nach dem Einkommen im Kalenderjahr 193 für Herrn Henrik Moor, Kunstmaler, vom 13.2.1939. Privatbesitz
- 57 Aktenvermerk vom 13.11.1939 und Abschrift einer Zeugenvernehmung vom 13.11.1939 der Kripoleitstelle Wien eines am 17.4.1939 aufgenommenen Protokolls. Privatbesitz
- 58 Die Anfragen schrieb Eugenie am 15.2.1937 auf Postkarten an das evangelische Pfarramt in Speyer und das katholische Pfarramt in Mutterstadt. (Privatbesitz). Die Antworten erhielt sie vom katholischen Pfarramt in Mutterstadt, dem katholischen Pfarramt in Oggersheim (Mitteilung vom 19.2.1937), der katholischen Pfarrkirche St. Medardus in Mutterstadt, Taufregister (Auszug vom 24.2.1937 und 4.5.1938), dem protestantischen Landeskirchenrat der Pfalz (Taufschein, zugesandt am 16.2.1937 und 27.4.1938), der evangelischen Kirchengemeinde Mannheim (Auszug aus dem Taufbuch vom 4.5.1938 sowie Auszug aus dem Taufbuch evangelisch-protestantischen Gemeinde Mannheim vom 29.9.1894).
- 59 Der Vater, der Kaufmann Carl Ferdinand Lorenz Wolff (geb. am 31.12.1838 in Mutterstadt), war der Sohn des Gastwirts Karl Anton Wolff und dessen

- Ehefrau Franziska, geb. Kämmerer. Der Großvater war der Rechtskonsulent Dr. Karl Anton Wolff (geb. am 6.10.1800 in Germersheim), die Großmutter Francisca Maria (geb. am 3.1.1815 in Mutterstadt) war die Tochter der katholischen Eheleute Johannes Kämmerer, Wirt und Kaufmann in Mutterstadt, und Katharina, geb. Wolff.
- 60 Die Mutter Caroline Eleonore Wolff (geb. am 4.6.1849 in Germersheim) war die Tochter des protestantischen kgl. Bezirksgeometers Caspar Weimar und dessen katholischer Ehefrau Louise Schumann. Eugenie Moor selbst (geb. am 10.11.1880) wurde am 1.1.1881 evangelisch getauft. Sie starb am 9.8.1969 in Fürstenfeldbruck.
- 61 Beglaubigte Kopien »Bildabzug« des Standesamtes 1 München vom 27.11.1937 und 12.11.1938. Privatbesitz
- 62 Beglaubigte Abschrift der Antwort der Konsularabteilung der Deutschen Gesandtschaft in Prag vom 8. März 1939 sowie Schreiben der Polizeidirektion in Prag vom 15. April 1940. Privatbesitz
- 63 Doppelschrift der Geheimen Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle München vom 31. Oktober 1939. Privatbesitz
- 64 Schlussbericht der Zeugenvernehmung Heinrich (Hendrik) Moor der Geheimen Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle München III/A, vom 31.10.1939, erstellt von Kriminalsekretär N.N. Privatbesitz
- 65 Doppelschrift der Zeugenbefragung der led. Angestellten Anita Moor vom 1.11.1939 der Geheimen Staatspolizei (Gestapo), Staatspolizeileitstelle München III/A. Privatbesitz
- 66 Schlussbericht der Zeugenvernehmung Anita Moor der Geheimen Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle München III/A, vom 1.11.1939, erstellt von Kriminalsekretär N.N. Privatbesitz
- 67 Sterbeurkunde Heinrich Moor vom 11.11.1940, sowie Kuegler, Synthese, 10./11.11.1990. Privatbesitz
- 68 StA München, Spruchkammerakten (SpKA) K 1521, »Bitte um beschleunigte Durchführung des Spruchkammerverfahrens vom 11.1.1947«
- 69 StA München, Spruchkammerakten (SpKA) K 1521, Eidesstattliche Erklärung von Anita Moor vom 7.11.1945 sowie Aussage von Anita Moor vor der Spruchkammer Fürstenfeldbruck vom 13.8.1946
- 70 Fait, S. 247–255 sowie Roth, S.137
- 71 StA München, Spruchkammerakten (SpKA) K 357 »Franz Emmer«
- 72 StA München, Spruchkammerakten (SpKA) K 357, Eidesstattliche Erklärung von Dr. Karl Sepp vom 12.1.1949
- 73 StA München, Spruchkammerakten (SpKA) K 1692 »Adolf Schorer«, Eidesstattliche Erklärung von Dr. Karl Sepp vom 16. September 1947. In ähnlicher Weise äußerte sich Dr. Sepp in der mündlichen Spruchkammersitzung gegen Schorer am 4. und 5.10.1948, vgl. Anlage zum Sitzungsprotokoll, Zeugenvernehmung Nr. 31



Malmittel *Susanne Dinkelacker*

Für die Technik der Malerei¹ gibt es seit jeher vier Elementaria: zum einen den Malgrund, zum andern die Farbpigmente, drittens die Bindemittel, mit denen sich die Pigmente zu einem streichbaren Material verbinden lassen, und endlich die schützende, durchsichtige Oberflächenschicht des Firnis, die im Laufe der Zeit vergilben kann und dadurch dem Bild einen veränderten Gesamtton gibt.

Als großformatiger, ortsfester Malgrund dienten, vornehmlich in der historischen Malerei, Wände oder Gewölbe. In der sog. »Freskotechnik« (ital. fresco = frisch) wurden die Farben dem noch feuchten Putz aufgetragen und verbanden sich mit diesem unlösbar beim Abbinden. In der »Seccotechnik« (ital. secco = trocken) brachte man die Farben auf dem bereits trockenen Putz an. Beide Möglichkeiten ließen sich auch kombinieren, indem auf das Fresko eine weitere Schicht in Secco gemalt wurde.²

Als beweglichen Malgrund benutzte man in erster Linie Holzbretter, die bei großen Formaten zu Tafeln verleimt wurden (»Tafelmalerei«). Gelegentlich dienten auch kleinformatige Metallplatten, meist aus Kupfer, als Malgrund. Aquarelle und Gouachen wurden immer auf Papier oder Pappe gemalt. Für die Buchmalerei, insbesondere des Mittelalters, stellte man aus Tierhäuten in einem aufwendigen Verfahren Pergament her, ein besonders kostbares Material. Seit der Renaissance kamen auf Rahmen gespannte Leinwände immer mehr in Gebrauch, welche die Holztafeln weitgehend verdrängten. Leinwände hatten den

Vorteil, billiger zu sein und nicht wie die Holztafeln zu »arbeiten«, d. h. aufzureißen. Dafür konnten sie sehr viel leichter beschädigt werden.

Um den Bildträger zu glätten und ihn zur Aufnahme der Farben vorzubereiten, nicht zuletzt auch um die Lichthöhlung der Farben zu steigern, wurde die Malfläche fast immer grundiert.

Die Farbpigmente wurden den in der Natur vorkommenden Stoffen, z. B. farbigen Erden und Mineralien, aber auch Pflanzen und Tieren, entnommen, dann seit dem 19. Jahrhundert zunehmend industriell hergestellt.

Das entscheidende Problem der Farbherstellung lag in der Wahl des Bindemittels. Ganz so einfach, wie es Franz von Lenbach formuliert haben soll: »Man kann mit allem malen, was pappt«³, ist die Sache sicher nicht. Eines der allgemein gebräuchlichen Bindemittel ist eine Eiweiß- bzw. Kasein-Emulsion, genannt »Tempera« (von lat. temperare = vermischen, vermengen). Für die Mischung gab und gibt es die unterschiedlichsten Möglichkeiten. Die Emulsion ist stets wässrig mit Anteilen von Ei oder Kasein (Topfen) oder Wachs, manchmal auch Leim, immer vermischt mit trocknenden Ölen. Hierbei sind magere und fette Tempera zu unterscheiden. Bei der mageren hat die Emulsion einen höheren Wasseranteil und wenig Öl; das Malmittel ist Wasser. Bei der Emulsion der fetten Tempera ist der Ölanteil höher und der Wasseranteil geringer; das Malmittel ist Öl.

Wichtig für die Maler waren immer der Trocknungsprozess und dessen Ergebnis: Magere Tempera trocknet schneller; das Wasser verdunstet, und das Öl

Sommertag, 1926 (Kat. 185)

oxidiert, wobei es die Pigmente bindet. Das ergibt eine eher pudrige, pastellartige Oberfläche. Hingegen trocknet fette Tempera wegen des höheren Ölanteils langsamer. Die Wirkung ist die eines Ölfilms, manchmal mit kraterartigen Löchern. Bei der Temperamalerei verändern sich die Farben beim Trocknen; sie werden dunkler und kräftiger und klaren dabei auf. Je höher der Wasseranteil ist, desto spröder wird die Farbe.

Ein Nachteil der Temperafarben liegt darin, dass die natürlichen Grundbestandteile Ei und Kasein nicht haltbar sind, weshalb auch die angesetzte Farbe im unvermalten Zustand schnell verdirbt. Sie ist nicht zur Vorratshaltung tauglich und sollte in der Regel frisch angerieben werden. Bei fabrikmäßiger Herstellung wird den Farben ein hoher Anteil an Konservierungsstoffen beigegeben, und auch dann sind sie nur begrenzt haltbar.

Die Tempera-Technik war im Mittelalter gebräuchlich, wurde dann aber seit dem 15. Jahrhundert allmählich fast vollständig von der Ölmalerei abgelöst, bei der die Pigmente mit harzhaltigen Ölen gebunden werden. Harzhaltige Ölfarben wie z. B. die Mussini-Farben von Schmincke sind heute noch die hochwertigsten Künstler-Ölfarben. Ein Nachteil der Ölmalerei liegt darin, dass sie langsamer als Tempera trocknet.

Die Wirkung der beiden Grundtechniken Tempera und Öl unterscheidet sich darin, dass Temperamalerei stumpfer und matter ist, die Ölmalerei aber kräftiger, leuchtender, auch glänzender erscheint.

Das Bindemittel Öl erlaubt die unterschiedlichsten Malweisen. Zum einen Bilder in Feinmalerei mit mehreren dünn aufgetragenen, durchsichtigen Schichten und verfeinernden Lasuren, wobei die Oberfläche glatt und hochglänzend ist und Tiefenlicht hat, das der Tempera fehlt. Die Möglichkeiten des Auftrags in der Ölmalerei reichen bis hin zu groben, breiten Pinselstrichen, sogar zu wilden Pinsel«hieben«, mit denen sich das expressive Element steigern ließ. Nicht selten wurde die Farbe nicht mit dem Pinsel, sondern mit einem Spachtel aufgetragen. Die Farbschicht konnte dabei so dick werden, dass sie keine plane Fläche mehr bildet, sondern ein haptisch spürbares Relief mit Höhen und Tiefen und somit auch mit eigener Schattenwirkung im Streiflicht. Das aber ist auch mit Tempera möglich.

Die Farbschichten trocknen wegen der öligen Bindemittel langsam und bedürfen längerer Standzeiten zum Trocknen, um ein

Reißen oder Neuanquellen unterer Schichten mit Blasenbildung zu vermeiden. Meist wird die Ölmalerei zum Abschluss mit einem Firnis versehen, der als Schutzschicht dient. Er kann den Glanz noch weiter erhöhen oder in gefärbter Konsistenz dem Bild einen einheitlichen Gesamtton (»Galerieton«) verleihen.

Ganz gleich ob in der Tempera- oder Ölmalerei entwickelten die Maler bei den Pigmenten und vor allem bei den Bindemitteln ihre eigenen Rezepte und Geheimnisse. Wenn schriftliche Aufzeichnungen oder sonstige Äußerungen, z. B. in Traktaten zur Kunst und speziell zur Malerei, fehlen, lassen sich die Inhaltsstoffe nur mit chemischen und labortechnischen Untersuchungen exakt feststellen, aber nur schwer ist deren Mischungsverhältnis bestimmbar. Für die Analyse das größte Problem bieten deshalb die Mischtechniken, die es immer gab und auch weiterhin geben wird.

Zwei weitere Techniken sind das Aquarell und die Gouache. Beim Aquarell (von lat. »aqua« = Wasser), dessen Malgrund in der Regel ein weiches, oft saugfähiges Papier ist, besteht die Farbe allein aus Pigmenten, Wasser und einem Netzmittel. Sie ist durchsichtig, also nicht deckend, und löst sich im Wasser auf. Wenn nass in nass gearbeitet wird, laufen die Farben, weil es reine »Wasser«farben sind, ineinander. Eine Pinselstruktur ist dann nicht erkennbar.

Die Gouache (von ital. »guazzo« = dunkle, trübe Flüssigkeit) gilt ebenfalls als Wasserfarbe, doch ist sie im Unterschied zum Aquarell leimgebunden, und so bleibt der Pinselstrich erkennbar. Der Farbauftrag ist variabel; er erstreckt sich von dünn und durchscheinend bis zu strukturiert und deckend. Die Farbe enthält in der Regel kein Weiß; stattdessen kann der Malgrund, meist Papier oder Karton, beim Bild als »Farbe« mitsprechen. Die Farben lassen sich schichten und werden üblicherweise von deckend zu durchscheinend aufgetragen. Die Oberfläche der Gouache erscheint samtig; die Pigmente sind kräftig. Gibt man der Gouache einen Firnis, was möglich ist, verändert sich das Erscheinungsbild stark; der Samtton der Oberfläche verschwindet.

Ganz andere Malmittel sind Trockenfarben (auch graphische Malmittel genannt). In der Graphik werden Kohle und Röteln verwendet, außerdem weiße, schwarze und künstlich gemischte farbige Kreiden, womit sich, im Gegensatz zu den harten

Strichen der Feder-, Bleistift- oder Silberstiftzeichnungen, weiche, tonige Kontur- und Schraffurlinien erzielen lassen; ideal geeignet z. B. für Skizzen oder für die »prima idea« bei Entwürfen. Um den Farbauftrag haltbar zu machen, ist ein Fixativ notwendig.

Eine Sonderform der Trockenfarben ist der Farbstift.⁴ Hier wird fein gemahlene Farbpulver mit Kreide und einem wässrigen Bindemittel (z. B. Fischleim, Gummi arabicum oder Molke, auch Haferschleim und Zelleim) gemischt, zu Stiften geformt und getrocknet. Die Farbabstufungen, meist auf der Basis von Erdpigmenten wie Röteln, Ocker, Umbra, grüner Erde oder Steinkreide, sind dabei unbegrenzt und können durch feine Schichtung beliebig variiert werden. Farbstifte gibt es in den unterschiedlichsten Tönungen.

Unter den Farbstiften ist die sog. »Pastellkreide« (von ital. »pasta« = Teig) wohl am meisten verbreitet. Sie ist ein Gemisch aus fein gemahlene Farbpigmenten mit Kaolin, Ton und anderen erdigen Substanzen oder einem Zusatz von Weiß (Kreidestaub oder Bleiweiß). Das Weiß hellt den immer sehr weichen Gesamtton zum typischen »Pastellton« auf. Bei der Pastelltechnik wird die Farbe dem Untergrund, der zum Zwecke der besseren Haftung der Farbe unbedingt rau sein muss, ganz so wie bei einer Grafik trocken mit dem Farbstift aufgetragen, dann aber in staubartigen Schichten mit den bloßen Fingern oder mit feinem Leder verrieben und verwischt, wodurch die Striche zu Flächen werden.

Bei dieser eigentlich grafischen Technik erzielt die Farbverreibung mit stufenlosen Übergängen von Ton zu Ton Wirkungen wie in der Malerei, weshalb das Pastell als »Trockenmalerei« gilt. Die Vorteile der Pastelltechnik liegen darin, dass unbegrenzt viele Farbtöne möglich sind und dass es keine Probleme mit der Trocknung, Nachdunklung und Farbveränderung gibt.⁵ Der Nachteil ist die schlechte Haltbarkeit der Farben auf der Fläche. Bei Verwendung eines Fixativs verändern sich die Farben und somit die ganze Bildwirkung deutlich, weshalb zum Schutze der Farbfläche statt eines Fixativs auch eine Glasscheibe verwendet wird, doch kann sich bei elektrostatischer Aufladung die pulverige Farbe lösen und am Glas ablagern.

Im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert stellten die Maler ihre Farben kaum noch selber her und kauften bei Spezialgeschäften fertige Farben in Tuben, industriell hergestellt von Far-

benfirmen wie Keim⁶, Wurm⁷ oder auch Behrendt⁸, die international agierten.

Zu einem Zentrum maltechnischer Forschung und Praxis entwickelte sich seit dem späten 19. Jahrhundert München. 1886 wurde hier die Deutsche Gesellschaft für rationale Malverfahren gegründet. Seit 1884 erschienen die »Technischen Mitteilungen für Malerei« (heute »Maltechnik restaura«), und 1895 fand die 1. Maltechnische Ausstellung statt. Die »Technische Versuchsanstalt für Malerei«, gegründet von Adolf Wilhelm Keim, wurde 1903 vom bayerischen Staat an der Technischen Hochschule München als »Versuchsanstalt für Maltechnik« übernommen. Wichtig für Münchens Stellung als ein Zentrum für Maltechnik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert war zudem die Lehrtätigkeit Max Doerners an der Akademie mit Folgewirkung bis zum heutigen Doerner-Institut.⁹

Die Malmittel und die Technik bei Henrik Moor in Literatur, Quellen und mündlicher Überlieferung

Moor hat über seine Malweise, seine Farben und Bildträger keine schriftlichen Erläuterungen hinterlassen. Ob und inwieweit Moor für die damals brandneuen Münchener Farbforschungen Interesse gezeigt hat, bleibt im Dunkeln, doch ist es anzunehmen. Maltechnische Hinweise in der Literatur zu Moor stammen alle aus zweiter Hand und beruhen, da nachprüfbar Quellenvermerke fehlen, wohl zum größten Teil auf Hören-Sagen im Sinne von »Oral History«. Nach einigen kurzen Bemerkungen in Kritiken zu Ausstellungen erschien 1931 der erste umfangreichere Beitrag zu Moors Kunst, verfasst von Dr. H. Marchand. Dessen präzise Angaben zum Leben und zu den Bildern Moors beruhen offenbar auf persönlicher Bekanntschaft zum Maler. Marchand betonte, dass Moor die Farben, die er benutzte, selber hergestellt habe und dass er »unermüdlich ... im Experimentieren« gewesen sei. So habe Moor, »als in den Kriegsjahren die Malmittel knapp waren, ein lebendiges und bildhaftes Porträt ... aus geriebenem Glas, geriebenem Ziegel und Torf« hergestellt.¹⁰ Ein anderes Bild *Der Sommertag* (Abb. S. 182), drei nackte Kinder vor grünem Waldgrund, habe er »mit selbst gefundenen Trockenfarben gemalt«. ¹¹ Vor dem Ersten Weltkrieg seien »mit dünnen,

farbigen Lasuren übermalte Zeichnungen, die doch bildhafte Wirkungen erreichen«, entstanden. Außerdem habe Moor Aquarelle mit »großem Farbenreichtum« geschaffen.¹²

Dass Moor viel experimentiert habe, betonen auch die folgenden Autoren¹³ und wiederholen die Angaben von Marchand. 1995 fasste Renate Wedl-Bruognolo im Katalog der Fürstentfeldbrucker Moor-Ausstellung den Kenntnisstand zusammen und erweiterte ihn zugleich durch bis dahin unbekannt Details, u. a. zur Malweise, die Moors Tochter Anita (gestorben 2001) vermittelt hatte. Außerdem steuerte Moors jüngster Sohn Herbert, Anitas Bruder (geboren 1922), eigene Beobachtungen zur Maltechnik des Vaters bei. Er war bei dessen Tode 18 Jahre alt und hatte während seiner Kindheit eifrig dem Vater bei der Arbeit im Atelier zugeschaut.¹⁴ Auch der Sohn hob hervor, dass Moor ein großer Experimentator gewesen sei.

Was die Maltechnik betrifft, betonten Wedl-Bruognolo und Kleinknecht¹⁵, Moor habe der Farbe in den 20er Jahren Zuschlagstoffe wie Sand oder Kolophonium beigemischt, um mattere und stumpfere Wirkungen als bei den herkömmlichen Ölfarben zu erzielen. Mit Beigaben solcher Art wurde der Farbauftrag notwendigerweise recht dick. Zur selben Zeit habe Moor eine eigene Temperafarbe entwickelt, die von der Farbenfabrik Behrendt unter dem Namen Behrendt-Moor-Farbe auf den Markt gebracht worden sei, doch habe sie sich bei den Künstlern nicht durchsetzen können. Von welcher Konsistenz die Behrendt-Moor-Farbe war, ist nirgendwo dargelegt, geschweige genauer analysiert.

Einen Hinweis geben zwei Rezepte, die Moor in zwei verschiedenen Skizzenbüchern, einem roten und einem schwarzen, festgehalten hat.¹⁶

Rezept Nr. 1: »Zum Anreiben der Farben ¼ liter gewönl. Essig – 2 reine Eigelb von rohen Eiern – eventuell ein wenig Firnis (Damar) – 5 % Carbol v. 1/32 liter«.

Rezept Nr. 2: »Haarwasser. 1 Löffel Borax – 10 Pf. ungereinigte Pottasche – ½ Stückchen bittere Mandelseife – 3 Ltr. Wasser – 1 Löffel Soda – langsam kochen«.

Das erste Rezept, enthalten im roten Skizzenbuch, ist offensichtlich für Eitempera bestimmt. Um diese leicht verderbliche Farbe haltbar zu machen, sind sowohl Essig als auch Carbol (= Phenol) eingesetzt, letzteres eine schwache organische, bei der Destillation von Steinkohle gewonnene Säure, die wegen ihrer

bakteriziden Wirkung zur Desinfektion benutzt wird. Bei der Eitempera soll Carbol wohl Schimmelbildung o. ä. verhindern. Beim zweiten Rezept, enthalten im schwarzen Skizzenbuch, haben die drei genannten alkalischen Stoffe Borax (ein leicht lösliches Natriumtetraborat), Pottasche (Kaliumcarbonat) und Soda (Natriumcarbonat) offenbar den Zweck, beim Bindemittel den Kaseinleim durch Aufschließen mit Alkalien in eine wasserlösliche Form zurückzuführen. Das Rezept scheint demnach für Kaseintempera bestimmt gewesen zu sein. Es könnte sich um ein Lösungsmittel zur Regenerierung von fest gewordenem Kasein und damit auch zur Reinigung der Pinsel gehandelt haben.

Die beiden Rezepte belegen, dass Moor sich sowohl mit Eitempera als auch mit Kaseintempera befasst hat. Seine Bestrebungen zielten sichtlich darauf, Temperafarben zu entwickeln, die länger haltbar sein sollten. Über die Firma Behrendt wollte er sie vermarkten.

Unter Moors Namen wurden außerdem Farbstifte vertrieben.¹⁷ Zum eigenen Gebrauch stellte er, je nachdem, welche Pigmente er gerade billig und in großer Menge bekommen hatte, Farbstifte selber her, deren Farben dann entsprechend in den folgenden Bildern dominierten, z. B. rot oder blau. Die Farbstifte hatten die Größe eines kleinen oder mittleren Fingers.¹⁸

Um 1927 entwickelte Moor experimentierfreudig, wie er war, eine neue, ungewöhnliche Technik, die erstmals bei Wedl-Bruognolo 1995 beschrieben ist.¹⁹ »Er häufte Farbpigmente ohne Bindemittel, aber vermengt mit fein geriebenem Kolophonium, auf den Malgrund und brachte die Mischung mit Hilfe einer Lötlampe zum Schmelzen. Dabei verband sich das Pigmentpulver mit dem bereits bemalten Grund, und auf der sonst glatten Bildfläche entstanden erhabene Stellen von leicht bröseliger Konsistenz.« Das geschmolzene Kolophonium wurde so zum Bindemittel. Diese Technik ermöglichte »pastellartig-matte Effekte« und eine »eminente malerische Wirkung« wie z. B. bei dem großformatigen *Abend* (Abb. S. 187), einem Bild von »glühender Farbigkeit«.



Abend, 1927 (Kat. 198)

Mit den gleichen Mitteln stellte Moor auch firnisartige Überzüge her: Auf ein bereits fertig gemaltes Bild streute er möglichst gleichmäßig fein gemahlenes Kolophonium und brachte es mittels einer Lötlampe zum Schmelzen, was einen matten Wachsüberzug ergab.²⁰

Die Formulierung bei Marchand²¹ »in den Kriegsjahren, als die Malmittel knapp waren«, deutet darauf hin, dass es nicht zuletzt die Not war, die Moor zu den Experimenten antrieb. Demnach hätte er aus der Not eine Tugend gemacht. Doch zugleich eröffneten sich hiermit auch neue Möglichkeiten der farbigen Wirkung und somit der künstlerischen Aussage. Allein schon durch die Gewinnung von Pigmenten aus Ziegeln, deren Grundsubstanz den unterschiedlichsten Lehm- und Tongruben entnommen wird, ließ sich eine ganze Palette warmer Farbtöne zwischen Rot, Ocker oder Gelb erzielen. Moor stellte vor allem ein Ziegelrot her.²²

Auch sonst war er nicht wählerisch, eigene Pigmente oder Bindemittel zu gewinnen, und nutzte alles, was nur irgend brauchbar war, so z. B. zerriebene Schneckenhäuser²³, ja sogar Küchenzutaten wie Suppenwürze der Firma Fino z. B. auf dem Bild *Erika und Gertrud Luithlen* (Abb. S. 127), wobei ihm in freundlicher Ironie geraten wurde, die Würze, die man ja eigentlich in Speisen zu sich nimmt, besser nicht zu vermalen²⁴. Fertige Künstlerfarben, wie sie in Tuben gekauft werden können, waren (und sind) nun mal nicht billig.

Moors Experimente zielten darauf, dass die Farben schneller als bei der herkömmlichen Ölmalerei trockneten und außerdem nicht glänzten. Das Ergebnis war eine Sonderspielart der Temperamalerei.

Auch bei den Bildträgern war bei Moor Sparsamkeit angesagt. Er benutzte zunehmend billige Materialien wie Sperrholz und Pappe, auch Pappendeckel in Zweitverwendung, die ihm sein Freund Bornkessel aus Augsburg zuschickte und ihm dadurch eine Anregung z. B. für seine nach Fotos hergestellten Stadtansichten in kleinem Format geben wollte.²⁵ Auch hölzerne Rückseiten von Verpackungskisten fanden Verwendung, Hauptsache, sie kosteten nichts. Bei größeren Formaten benutzte Moor statt teurer Leinwände auch billigen groben Rupfen (Jute), z. T. aus mehreren Bahnen zusammengenäht, bei welchem er bisweilen die Farbe ohne Grundierung auftrug und dadurch ein Höchstmaß an matter, absolut glanzloser Wirkung

erreichte, ganz in der Tradition der sog. »Tüchlein«, wie sie schon bei Dürer gebräuchlich gewesen waren. Manchmal ersetzte er beim Rupfen die fehlende Grundierung auch durch aufgeklebtes Papier (Abb. *Selbstporträt* S. 189). Große Formate stellte er nicht auf die Staffelei, sondern legte sie auf den Boden und trug die Farben mit langen Pinseln auf.²⁶

Moors maltechnische Experimente, die nicht nur die Farbe, sondern auch die Grundierung betrafen, gingen allerdings manchmal schief und riefen Beanstandungen bis hin zur Zurückweisung hervor. Das Hauptproblem bei Moors Bildern scheint darin gelegen zu haben, dass die Malschicht bald nach Auslieferung des Bildes abblätterte, worauf auch die heutigen Schäden an Malschicht und Überzügen bei einigen Bildern hinweisen, die wiederholt restauratorische Maßnahmen notwendig machen.

Hermann Luithlen sen. teilte Moor 1921 brieflich mit, dass ein Herr Sch., der von Moor in Tempera porträtiert worden war, nicht nur das Bild als solches, sondern auch das Abblättern reklamiert hätte. Luithlen befürchtete, das Bild wäre mit gemahlenem Asbest grundiert worden. »Woher wissen Sie«, so fragte er Moor, »dass Asbest für solche Zwecke zu brauchen ist und nicht blättert? Also Vorsicht!« Heute müssten Bilder dieser Art, wenn sie tatsächlich auf Asbestgrund gemalt sind, als hochgiftiger Sondermüll entsorgt werden.

Luithlen vermerkte weiter, dass bei dem Porträt seiner Tochter Gertrud der Prozess des Abblätterns schon begonnen habe. Moor solle auf Rückgabe der misslungenen Bilder im Interesse seines künstlerischen Rufes bestehen, so auch bei dem Porträt des ehemaligen Andernacher, jetzt Hamborner Oberbürgermeisters Dr. Hugo Rosendahl. Moor müsse beim Grundieren der Bilder, die er »nach der neuen Technik« male, »um Gotteswillen vorsichtig sein!« Außerdem äußerte Luithlen juristische Zweifel, ob gelieferte Bilder, die Moor mit Ölfirnis behandelt habe, deswegen als Ölbilder bezeichnet werden dürften, was Moor offenbar getan hatte.²⁷

Ob auch weiterhin Bilder wegen Abblätterns reklamiert worden sind, und wenn ja, wie viele es waren, lässt sich mangels Nachrichten nicht mehr feststellen. Sicher ist allerdings, dass

Selbstporträt, um 1930 (Kat. 231)





Eugenie Moor, 1927 (Kat. 200)

Moor auch in der Folgezeit Probleme mit der Haltbarkeit seiner Bilder hatte. 15 Jahre später, 1936, war er noch immer nicht in der Lage, bei den gelieferten Bildern einen einwandfreien Zustand zu gewährleisten. Das geht aus einem Brief seines Freundes Bornkessel hervor, in welchem moniert wurde, dass bei dem großen Porträt, welches Moor »erst kürzlich so genial gerichtet« hätte, zwar die Übermalung sehr gut gehalten habe, aber fast auf dem ganzen Bild handflächengroße hellgraue Flecken aufgetreten seien. Das Bild müsse den Keim der Zerstörung bereits in sich tragen. Das war für Moors Maltechnik eigentlich ein vernichtendes Urteil. Außerdem weise noch ein anderes Bild kleinere Schäden auf, die aber leicht zu übermalen seien.²⁸ Ein anderes Mal wurde moniert, dass das Bild »der Kuhstall dringend eines Firnisses« bedürfe.²⁹

In Moors Nachlass befindet sich ein Sortiment von Pigmenten in kleinen Mengen, und vor allem mannigfaltige Stifte und Kreiden von Firmen aus Deutschland, Österreich, England, Frankreich und den USA. Ölfarben fehlen vollständig. Das er-

haltene Sortiment kann jedoch kaum das Malmaterial eines aktiv tätigen Künstlers gewesen sein, denn für größere Malflächen oder einen umfangreichen Bestand an Bildern hätten die Farben nicht ausgereicht. Demnach scheint das Material für die Anschauung und didaktische Unterweisung in Moors Mal-schule bestimmt gewesen zu sein, worauf auch ein in dem Mal-kasten eingeklebter Stundenplan verweist.³⁰

Beobachtungen zu Moors Maltechnik an einzelnen Bildern

Die Arbeiten aus Moors Frühzeit sind vornehmlich Gemälde in klassischer Ölmalerei auf textilem, hölzernem oder kartonartigem (papierhaltigem) Malgrund. Für Moor typisch sind stark betonte Partien, z. B. Figuren im Mittelpunkt der Fläche vor beruhigtem, glattem Hintergrund (Abb. *Babybad* S. 29). Eine weitere Eigenart von Moors Malweise liegt darin, dass die Malfläche vollständig mit mehr oder minder pastosen Pinselstrichen bedeckt wird, z. B. beim Porträt von Pablo Casals (Abb. S. 149) oder von Eugenie Moor oder bei einem seiner Selbstporträts.

Moors Ölbilder, die herkömmlich aufgebaut sind, haben eine glänzende bis hochglänzende, z. T. durch Firnis nochmals im Glanz gesteigerte Oberfläche. Anders die pastosen Bilder: Sie sind entweder nicht gefirnist oder mit Wachs bzw. Dextrin überzogen. Hiermit konnte unerwünschter Glanz gemindert werden.

Nach dem Ersten Weltkrieg gibt es von Moor, abgesehen von den Ölgemälden, die er auch weiterhin malte, nur noch wenige Bilder, deren Technik sich eindeutig bestimmen lässt. Er verwendete in vielfältigen Varianten immer wieder Mischtechniken auf den unterschiedlichsten Malgründen, wobei er in auffälliger Experimentierfreude vor nichts zurückschreckte. Insbesondere zwei Bildarten sind zu unterscheiden:

- a) Arbeiten auf dünnem, feinem Papier bzw. auf Karton, die entweder mit rein wässrigen, leimgebundenen Farben oder aber auch mit magerer oder fetter Tempera überzogen sind.
- b) Arbeiten auf feiner oder grober Leinwand bzw. auf harten Trägern wie Schichtholz (meist Rückseiten von Verpackungskisten), dicken Kartons sowie Pressspanplatten jeweils für Ölmalerei, Tempera oder Kreiden.



Selbstporträt (Kat. 58)



Hauptstraße in Fürstenfeldbruck, 1932, Detail (Kat. 250)



Landschaft in Rotbraun, 1925, Detail (Kat. 154)



Stadtansicht, Detail (Kat. 265)

Insgesamt lassen sich nach der Maltechnik einige einheitliche Bildergruppen zusammenstellen ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

1.) Pigmente vermischt mit Metallen in Pulverform³¹, entweder mit Bronzepulver, das golden schimmert (Abb. *Hauptstraße in Fürstenfeldbruck*), oder mit silbrigem Aluminiumpulver, wahrnehmbar im Streiflicht. Manchmal grundierte er die gesamte Malfläche mit Bronze und ging in einer zweiten Lage mit Pigmenten darüber. Dadurch wurde eine schwach wahrnehmbare metallische Wirkung erzielt, bei welcher der Grund nur ganz wenig durchschimmert (Abb. *Selbstporträt mit Pfeife* S. 78).

2.) Dick aufgebauter bzw. auch aufgespachtelter Grund »Gesso« bzw. »Impasto«.³² Der Gesso ist in der Regel weiß (Abb. *Sarajewo*, S. 194). Vor dem Trocknen oder Abbinden wurden alle Umrissse eingeritzt und darüber dann eine Farblasur gelegt, sei es mit Stiften, Tempera oder Gouache. Außerdem konnte der Gesso mit einem roten Pigment eingefärbt werden, das aus gemahlenden Ziegelsteinen hergestellt sein könnte, aber sich dann durch Beigabe des weißen Füllstoffs bis zu einem reinen Weiß ausmischen ließ (Abb. *Landschaft in Rotbraun*). Das Ergebnis ist eine Ton-in-Ton-Malerei. In einer anderen, herkömmlicheren Spielart grundierte Moor den Bildträger dick weiß und umriss hierauf das Motiv mit Buntfarben oder einem Stift und lavierte es (Abb. *Anita Moor*, S. 34). Hierbei spricht die Grundierung maßgeblich als »Farbe« mit, im Gegensatz zu Bildern, die weiß grundiert und dann mit Pigmenten komplett bemalt sind.

3.) Aquarelltechnik: Der Malgrund ist möglichst weiches, saugfähiges Papier; die Farben bestehen aus Pigmenten, Wasser und einem Netzmittel. Beim Malvorgang liefen die Farben ohne Konturen ineinander.

4.) Gouache-Technik: Umgekehrt als sonst üblich sind die Schichten deckend auf durchscheinend aufgetragen (Abb. *Stadtansicht*). Die Oberfläche erscheint samtig, die Pigmente sind kräftig. Bei Firnis verschwindet die samtige Oberfläche (Abb. *Blau-grüne Landschaft*).

5.) »Moorfarbe«: Als Paradebeispiel gilt: *Eugenie mit zwei Kindern* (Abb. S. 49), das 1925 im Glaspalast ausgestellt war (links oben signiert und datiert HMOOR 1925). Der Malgrund ist grobe Leinwand aus Rupfen (Jute) ohne Grundierung, die aus zwei Teilen zusammengesetzt ist. Die Naht



Blau-grüne Landschaft (Kat. 219)

verläuft quer zum Bild genau hinter der Stirn von Eugenie Moor. In gleicher Technik angelegt ist z. B. das Gemälde *Eugenie Moor mit Sohn Herbert* (Abb. S. 73). Diese Bilder sind auffällig bunte Großformate. Die Farben wirken, als seien sie mit Stiften aufgetragen. Darüber liegt partiell eine zweite Schicht in Temperamalerei. Die Farbschichten verbinden sich nicht miteinander. So bleibt klar zu erkennen, welche Farbe oben und welche unten aufgetragen ist. Den Bildern fehlen Tiefenlicht und Oberflächenglanz; sie wirken matt und stumpf. Bei diesem Bild fällt auf, dass die gesamte Farbpalette auf der Rückseite durchschlägt.

Eine Sonderspielart der Bilder auf Jute ist das *Selbstporträt* (Abb. S. 189): Die Jute ist dünn weiß grundiert. Darauf sind

Pastellkreiden mit weichen, verwischten Übergängen aufgetragen, fixiert sind die Kreiden mit einem feinen, hautartigen Überzug von undefinierbarer Konsistenz.

6.) Papier auf Jute oder Leinwand: Das Papier, das aus mehreren Stücken zusammengesetzt sein kann, ersetzt die Grundierung und ist auch bei Großformaten verwendet. Die Malschicht ist entweder fette oder magere Tempera wie bei *Kämpfende Frösche* (Abb. S. 197).

7.) Vermutlich ebenfalls mit »Moorfarbe«, und zwar mit selbst produzierten Malstiften³³, nun aber auf hölzernem Malgrund ausgeführte Bilder: *Porträt Anita Moor* (Abb. S. 195) und *Porträt Wilhelm Donaubauer* (Abb. S. 91). Die Bilder wirken glatt und homogen. Die Farben sind ebenfalls bunt, doch sieht die



Sarajewo, 1933 (Kat. 256)

Oberfläche nicht ganz so »gestrichelt« aus. Die einzelnen Farben verbinden sich eher miteinander und wirken weniger deutlich getrennt. Das könnte durch den harten Malträger bewirkt sein, auf dem sich die Farben eher verwischen lassen. Auch hier ist die Oberfläche matt oder leicht seidenmatt wie bei der *Landschaft mit Felsen* (Abb. S. 197)

8.) Davon zu unterscheiden ist eine große Gruppe von Arbeiten auf Sperrholz oder Pappe, die sich nach ihrem Farbauftrag wiederum in zwei Gruppen unterscheiden lässt: Zum einen in Bildern mit hochempfindlicher, wasserlöslicher Farbschicht in magerer Tempera (Abb. *Geigerin*, S. 84) und matt-stumpfer Oberfläche, die zum Abpudern neigt; zum andern in Bildern in fetter, also nicht wasserlöslicher Tempera mit robuster, matter bis seidenmatter Oberfläche (Abb. *Landschaft mit Felsen*, S. 197).

Bilder mit ungewöhnlich angereicherten Pigmenten, Bindemitteln und Überzügen: Erde und Torf (Abb. *Selbstporträt als Soldat*, S. 106), Fino Suppenwürze als Bindemittel (Abb. *Erika und Gertrud Luitblen*, S. 127), Sand³⁴ als Zuschlag, der eine

körnige Oberfläche bewirkt (Abb. *Flusslandschaft mit Pferden*, S. 196), erhitztes Wachs, speziell Kolophonium³⁵, das auf den Bildern glatte, erhöhte Farbinseln hervorruft, die ohne jede Pinselstruktur wie geschmolzen oder zerflossen anmuten (Abb. *Königssee*, S. 55). Verwendet sind auch fein geriebene Wachspartikel, die möglichst gleichmäßig über die gemalte Oberfläche verteilt und mit der Lötlampe geschmolzen wurden, um einen Oberflächenabschluss (Firniss) zu erzielen. Eine Besonderheit bei Bildern mit aufgehäuften Pigmenten bzw. eingefärbten Füllstoffen ist geschmolzenes Kolophonium als Bindemittel: Die Malschicht ist dick, aufgeraut und körnig, die Oberfläche rau und porös. (Abb. *Abend im Vorgebirge*, S. 199) Sie wirkt ohne jegliches Tiefenlicht völlig matt, geradezu stumpf, aber im Gesamteindruck ruft sie dennoch eine samtige Erscheinung bzw. Wirkung hervor, ähnlich den Gouachen. Diese Bilder haben eine ganz eigene Ausstrahlung.

Die Oberflächen von Moors Bildern variieren vielfältig: von stumpf und matt bis hochglänzend, von rau-porös bis glatt, von transparent bis undurchdringlich deckend. Damals modern



Anita Moor (Kat. 81)



Flusslandschaft mit Pferden (Kat. 183)



Kämpfende Frösche, um 1930 (Kat. 243)



Landschaft mit Felsen (Kat. 128)

war Moors Bestreben, auf Glanz und Tiefenlicht der Farbgebung zu verzichten, mit dem Ziel, eine flächige Mattheit zu erzeugen und die Farbe pur und unmittelbar wirken zu lassen. Hierfür waren die Techniken Tempera, Pastell, Farbstifte, Gouache, Gesso- bzw. Impastoarbeiten besonders geeignet. Den Glanz der pastosen Ölmalerei suchte Moor mit Wachs- bzw. Dextrinüberzügen zu mindern. In den verschiedenen von ihm benutzten Maltechniken erweist sich Moor als Kind seiner Zeit. Denn auch viele andere Künstlerkollegen waren aufgeschlossen für maltechnische Experimente. Sie arbeiteten mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Werkstoffen, Moor sogar mit Suppenwürze und möglicherweise mit Asbest.

- 1 Doerner; Wehlte; Reclams Handbuch
- 2 Dass Moor einen Entwurf für die Ausmalung einer Kirchenapsis (Thema: Moses) geliefert hat, beweist ein Brief von Theodor Fischer an Moor vom 1.12.1928, in welchem Fischer, der renommierte Professor für Baukunst an der TH München, auf die zu erwartende ungünstige Fernwirkung des Bildes auf der gekrümmten Wand hinweist.
- 3 Zitiert nach Wehlte, S. 211
- 4 Seit Ende des 19. Jahrhunderts werden mit Wasser oder Öl vermalbare Farbstifte eingesetzt in Kombination mit Tempera- oder magerer Ölmalerei. Vgl. Koller, S. 399
- 5 Die Firma Sennelier, die auf Pastellstifte »à l'écu« spezialisiert ist, bietet in ihrem Verkaufskatalog derzeit 525 Farbtöne an.
- 6 Kinscher
- 7 Berberich
- 8 Walter, S. 179-180; Bierl 2004², S. 343-351
- 9 Koller, S. 411
- 10 Ähnlich arbeitete später Jackson Pollock mit einem schweren Impasto (= Gesso) aus Sand, zerbrochenem Glas und anderen ungewöhnlichen Materialien. Vgl. Claus, S. 62
- 11 Hiermit sind wohl Moors Farbstifte gemeint.
- 12 Marchand, S. 65-67
- 13 Ludwig; AK Fürstenfeldbruck 1995; Kleinknecht 1996, Nr. 104-106
- 14 Gespräch von Dr. Eva von Seckendorff und Dr. Susanne Dinkelacker mit Herbert Moor und seiner Gattin Hildegard am 11.2.2016
- 15 Ludwig; AK Fürstenfeldbruck 1995; Kleinknecht 1996, Nr. 104-106
- 16 Die Skizzenbücher befinden sich in Privatbesitz.
- 17 Kleinknecht 1996, S. 418
- 18 Siehe Anmerkung 14
- 19 AK Fürstenfeldbruck 1996, S. 40
- 20 Siehe Anmerkung 14
- 21 Marchand, S. 65-67
- 22 Siehe Anmerkung 14
- 23 Hinweis von Frau Sieglinde Stein
- 24 »Vater Luithlen hat der Hausfrau eine Flasche Fino gestiftet, deren Inhalt aber nicht etwa vom Hausherrn zum Pinseln verwendet werden soll!« Brief Erika Luithlen an Familie Moor, Andernach, 8.10.1926. Privatbesitz
- 25 Brief Dr. Hans Bornkessel an Henrik Moor, Augsburg, 21.10.1937. Privatbesitz
- 26 Daran erinnert sich Herbert Moor (wie Anm. 14). Was an Maler wie Vincent van Gogh, Max Liebermann und Lovis Corinth denken lässt, von

- denen überliefert ist, dass sie mit meterlangen Pinseln gearbeitet haben. Vgl. Koller, S. 410
- 27 Brief Hermann Luithlen sen. an Henrik Moor, Andernach, 9.3.1921. Privatbesitz
- 28 Brief von Hans Bornkessel an Henrik Moor, Augsburg, 30.9.1936. Privatbesitz
- 29 Brief von Felix Wieland an Henrik Moor vom 24.6.1927. Privatbesitz
- 30 Das Material befindet sich in Privatbesitz.
- 31 Zerriebenes Blattgold wurde bei Arnold Böcklin und Bonaventura Genelli nachgewiesen, Silber- und Goldstaub bei Giovanni Segantini sowie später Aluminiumbronzepulver bei Jackson Pollock. Vgl. Kühn, S. 98; Koller, S. 395
- 32 Diese dreidimensionale Modellierung war damals modern und wurde im Expressionismus, z. B. bei Oskar Kokoschka, zum wichtigen Darstellungsmittel. Vgl. Koller, S. 408
- 33 Die Produktion dieser Stifte hat Herbert Moor bestätigt. Je nachdem, welchen größeren Posten an Pigmenten er auftrieb, stellte der Vater Stifte her, die zum einen so dick wie ein kleiner Finger oder ein Mittelfinger einer Männerhand sein konnten.
- 34 Sand spielt in der Malerei dieser Zeit auch sonst eine besondere Rolle, z. B. bei Maurice Utrillo, Willi Baumeister, Paul Klee und Max Ernst. Jackson Pollock wurde von den jeden Abend wieder zerstörten Sandmalereien der Navajo-Indianer angeregt. Vgl. Koller, S. 400
- 35 Aufgrund der Erforschung der antiken Enkaustik-Technik gründete sich in München während der 20er Jahre eine sog. »Enkaustikgilde«, für die eine Firma Wachs-, Terpentin- Tubenfarben sowie Schmelzgeräte für Enkaustik herstellte. Ernst Ludwig Kirchner setzte billigen Tubenölfarben Wachs zu, damit sie weich wurden und matt auftröckneten. Vgl. Koller, S. 404



Abend im Vorgebirge (Kat. 156)



Die Henrik und Emanuel Moor Stiftung *Nikolaus Turner*

Die Henrik und Emanuel Moor Stiftung widmet sich der Bewahrung des Werkes der Künstler-Brüder Henrik (1876–1940) und Emanuel (1863–1931) Moor.

Sie ist eine rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts und untersteht der Aufsicht durch die Regierung von Oberbayern.

Ihre Entstehung geht zunächst auf zwei fiduziarische Stiftungen zurück, die primär jeweils dem Wirken eines der Brüder gewidmet waren, die dem Wirken und Werk von Henrik Moor gewidmete Anita Moor-Stiftung, und die Emanuel und Henrik Moor Stiftung, die das Werk von Emanuel Moor in das Zentrum ihres Wirkens stellte.

Bereits im Jahr 1994 war die Erhaltung und Pflege des künstlerischen Werkes des Malers Henrik Moor für seine Tochter Anita Moor (1910–2001) Motivation

und Anlass, eine unselbständige Stiftung zu errichten und dieser den in ihrem Besitz befindlichen umfangreichen Bestand von Werken ihres Vaters zu übertragen.

Die Kester-Haeusler-Stiftung mit Sitz in Fürstenfeldbruck übernahm die Treuhandenschaft und trug mit einer substantiellen Zuwendung ihrerseits mit zur Erstaussattung des Stiftungsvermögens bei.

Durch unterschiedliche Aktivitäten, u.a. Veröffentlichungen und eine große Werkausstellung im Jahr 1996 im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck konnte das Interesse am künstlerischen Werk und die Einschätzung der Qualität dieses durchaus überregional bedeutenden und nur durch die Widrigkeiten seiner Zeit ganz zu Unrecht fast in Vergessenheit geratenen Malers deutlich gesteigert werden. Bedeutende Gemälde-Zugänge zur ursprünglichen Sammlung – Ankäufe wie Schenkungen – sind in dieser Zeit bereits zu verzeichnen. Die Kenntnis um sein Leben und Wirken, seine kunstgeschichtliche Bedeutung und die z. T. existentiellen Bedrohungen und Schwierigkeiten seines Lebens und seiner Arbeit in Zeiten des Nationalsozialismus ist deutlich gewachsen.

Mit einem wachsenden Interesse am eindrucksvollen kompositorischen Werk des kongenialen, älteren Bruders von Henrik Moor, Emanuel Moor, und zur Unterstützung der Wiederbelebung seines Bekanntheitsgrades ist das Engagement der von Herbert und Hildegard Moor im Oktober 2007 anlässlich ihres 85. bzw. 75. Geburtstags zur Erinnerung an den Onkel und Vater errichteten zweiten fiduziarischen Stiftung zu sehen. Ihr Stiftungszweck bestand darin,



Anita Moor an ihrem 90. Geburtstag, 21. November 2000
Henrik und Emanuel Moor, um 1900



Herbert und Hildgard Moor mit Dan Moor (Mitte, aus Israel, Angehöriger der ungarischen Moor-Linie) anlässlich eines Moor-Konzertes in Fürstenfeldbruck, 2007

das künstlerische Œuvre der beiden zu ihren Lebzeiten bekannten Brüder zu pflegen, zu fördern und lebendig zu halten und hatte sich insbesondere die Wiederentdeckung und Betreuung des Werkes von Emanuel Moór zur Aufgabe gemacht.

Im weiteren Verlauf zahlreicher Stiftungsaktivitäten sowie durch die erkennbaren Möglichkeiten und Potentiale der gemeinsamen Betreuung der von Emanuel und Henrik Moor hinterlassenen Kunstwerke im Bereich der Bildenden Kunst und der Musik durch eine gemeinsame Stiftung sind neue Aspekte und Gründe hinzugekommen, die die Errichtung einer rechtsfähigen Stiftung sinnvoll erscheinen ließen.

Zu den beiden Stiftungsinitiativen von Angehörigen der Familie Moor kam die Bereitschaft einer weiteren Stifterin, Frau Erika Christel Greim-Schwemmlé, hinzu, die, auch im Einklang mit dem Interesse ihres 1997 verstorbenen Mannes, Walter Schwemmlé, aus dessen Sammlung bereits zu seinen Lebzeiten bedeutende Werke Henrik Moors an die Anita Moor-Stiftung gegangen sind, diese Stiftungsgründung nicht nur unterstützt und mitträgt, sondern auch durch ihre letztwillige Verfügung und Erbinsetzung sowie eine Zuwendung in den Kapitalstock dieser Stiftung zu ihrer Rechtsfähigkeit verholfen hat. Sie versah die Stiftung bereits durch lebzeitige Zuwendungen für Projekt-

vorhaben mit einer tragfähigen Perspektive und ermöglichte erste Aktivitäten. Leihgaben und Schenkungen wichtiger Kunstwerke unterschiedlichster Schaffensperioden ergänzen und bereichern den Werkbestand seit Jahren. Walter Schwemmlé und seine zweite Frau Erika Christel Greim-Schwemmlé übertrugen von seiner verstorbenen ersten Frau, Margot Wieland, mit in die Ehe gebrachte Moor-Werke aus der Sammlung ihres verstorbenen 1. Mannes, Dr. Felix Wieland. Felix Wieland war ein Vetter des Münchner Universitätsprofessors und Nobelpreisträgers Dr. Heinrich Wieland. Und auch aus dem Nachlass des Geheimrats Heinrich Wieland, der über diesen auch dem Bekanntenkreis Moors' zuzurechnen ist, und der zudem zu seinen Auftraggebern und Kunden gehörte, haben die Stiftung Kunstwerke erreicht.

So haben die Schwestern Dr. AnneMarie Lynen (mit ihrem Mann Dr. Jörn Wilkening) und Eva Lynen mit der großzügigen Schenkung eines großformatigen Werks Henrik Moors »Beim Zwirbelspiel«, das ihren Großvater, Nobelpreisträger Geheimrat Heinrich Wieland, und seine Frau mit Freunden der Familie beim Zwirbelspiel zeigt, den Bestand bereichert. Das Bild hängt als Leihgabe der Stiftung im Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst in München.

Auch Nachkommen der Andernacher Unternehmerfamilie Luthlen, langjährige Freunde und Auftraggeber Henrik Moors,



Walter Schwemmlé (1905–1997) und Erika Christel Greim-Schwemmlé (1922–2014), 1996



Dr. AnneMarie Lynen (Mitte) und Eva Lynen mit Staatsminister Dr. Thomas Goppel bei der Übergabe der Leihgabe im Staatsministerium, 2007

haben Werke aus ihrer Sammlung der Stiftung übergeben und zum Anwachsen der Bestände beigetragen.

Bis zur Rechtsfähigkeit der Henrik und Emanuel Moor Stiftung hat die Kester-Haeusler-Stiftung in Fürstenfeldbruck als Treuhänderin der beiden (Vor-)Stiftungen gewirkt. Ihr und ihren Akteuren in den Jahren der Treuhandschaft seit 1996, insbesondere ihrem Vorstandsvorsitzenden Professor Dr. Volker Thieler, ist in diesem Zusammenhang für die jahrelange Gewährung einer rechtlichen Heimat und mehrfache finanzielle Unterstützung zu danken. Seit ihrer Anerkennung zum 2. Juni 2013 als rechtsfähige Stiftung bürgerlichen Rechts werden die nun gebündelten Stiftungsaktivitäten durch den Vorstand der rechtlich selbständigen Henrik und Emanuel Moor Stiftung betreut und verantwortet.

Stiftungsvorstand: Rita Ring (Vorsitzende), Nikolaus Turner (gf. Vorstand), Prof. Dr. Hermann Nehlsen, Prof. Dr. Klaus Wollenberg

Ausstellungsverzeichnis

1900–1939

- 1900** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast¹
Nr. 701 *Frauenkopf*

München, Kunstverein, Ausstellung »Der Bund«²
Bildstudien
- 1902** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast³
Nr. 895 *Bildnis*
- 1903** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast⁴
Nr. 2053 *Motive aus München* (Lithografien)
- 1904** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast⁵
Nr. 811 *Interieur*
Nr. 2003 *Motiv aus München* (Lithografie)
- 1907** München, Verein bildender Künstler Münchens »Secession« im Königlichen Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz⁶
Nr. 147 *Interieur*

München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast⁷
Nr. 678 *Stilleben*
- 1908** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast⁸
Nr. 763 *Stallinterieur*
Nr. 1618 *Waldweiber* (Gouache)

- 1910** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast (als Mitglied der Luitpoldgruppe)⁹
Nr. 506 *Stilleben*
- 1911** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast¹⁰
Nr. 1412 *Mutter und Kind* (Öl)
Nr. 1413 *Gattin des Künstlers* (Öl)
Nr. 1414 *Stilleben* (Öl)

Nürnberg, Albrecht Dürer Verein, Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe¹¹

Wien, Wiener Secession Winterausstellung der Münchener Luitpoldgruppe, 15.12.1911–4.2.1912
- 1912** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast¹²
Nr. 1418 *Bildnis des Herrn C.* (Öl)
Nr. 1419 *Bildnis* (Öl)
Nr. 1420 *Im Garten* (Öl)

München, Kunstverein München, Ausstellung der Luitpoldgruppe¹³
- 1913** München, Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München¹⁴
Nr. 2150 *Bildnis Prof. Fritz Baer* (Öl)
Nr. 2151 *Damenbildnis* (Öl)
Nr. 2152 *Damenbildnis* (Öl)

München, Kunstverein München, Frühjahrsausstellung der Luitpoldgruppe¹⁵
Selbstbildnis

Salzburg, Osterausstellung im Künstlerhaus

Linz, Oberösterreichischer Kunstverein, Wanderausstellung der Münchener Luitpoldgruppe¹⁶
Selbstbildnis im blauen Malerkittel mit Strohhut Arbeiter

Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Wanderausstellung der Münchener Luitpoldgruppe¹⁷
Selbstbildnis Arbeiter

- 1914** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast¹⁸
Nr. 1604 *Vor dem Bade* (Öl)
Nr. 1605 *Das Märchen* (Öl)
Nr. 1606 *Im Garten* (Öl)

Paris, Salon des Indépendants¹⁹
Porträt eines Jungen
Porträt eines Mädchens
Stilleben

Venedig, Biennale²⁰
Porträt eines Kindes (Ritratto di ragazza) (Öl)

Fürstfeldbruck, Erste Kunstausstellung der Künstlervereinigung im Rathaussaal mehrere Bilder, u.a. *Bildnis mit zwei Kindern.*²¹

- 1916** München, Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast²²
Nr. 1432 *Mutter mit Kindern* (Öl)
Nr. 1433 *Erika und Gertrud Luitblen* (Öl)
Nr. 1434 *Paul und Eberhard Krauß* (Öl)
Nr. 1435 *Frauenbildnis* (Öl)
Nr. 1437 *Im Garten* (Öl)
Nr. 1438 *Klein Sissi* (Öl)

München, Galerie Heinemann, Gemeinschaftsausstellung mit Fritz Baer (28 Bilder)²³

- 1917** München, Münchener Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast²⁴
Nr. 932 *Cellist Casals* (Öl)
Nr. 933 *Bildnis* (Öl)
Nr. 934 *Kinderstudie* (Öl)
Nr. 935 *Bildnis eines Kindes* (Öl)

- 1918** München, Münchener Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast²⁵
Nr. 1041 *Kindergruppe* (Öl)
Nr. 1042 *In der Sonne* (Öl)
Nr. 1043 *Bildnis* (Öl)
Nr. 1044 *Kleines Kind* (Öl)

- 1919** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast²⁶
Nr. 758 *Bildnis Prof. Maler Fritz Baer* (Öl)
Nr. 759 *Mädchenbildnis* (Öl)
Nr. 760 *Kinderkopf* (Öl)

- 1920** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast²⁷
Nr. 895 *Frau E. M.* (Öl)
Nr. 896 *Schriftsteller Dr. Owlglass* (Öl)

- 1921** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast²⁸
Nr. 1167 *Bildnis Ernst Zimmermann*
Nr. 1168 *Knabenkopf*
Nr. 1169 *Kinderkopf Nr. 1* (Pastell)
Nr. 1170 *Kinderkopf Nr. 2* (Pastell)
Nr. 1171 *Südamerikanisches Motiv* (Öl)

- 1922** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast²⁹
Nr. 1210 *Fräulein K.A.* (Öl)
Nr. 1211 *Mädchenbildnis* (Öl)

- 1923** München, Kunstverein München, Ausstellung der Luitpoldgruppe³⁰
Landschaft in Blau

München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast³¹
Nr. 1076 *Bildnis Dr. Hans Bornkessel* (Öl)
Nr. 1077 *Bahnhofhalle* (eigene Farbe)
Nr. 1078 *Landschaft* (eigene Farbe)

- München, Galerie Heinemann
Neun Städtebilder, u.a. *Sanssouci, Berlin, Straßburg, Starnberger See, Fürstenfeldbruck, Marienburg, Ragusa*³²
- 1924** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast³³
Nr. 1034 *Die Stadt* (Öl)
Nr. 1035 *Landschaft* (eigene Farbe)
Nr. 1036 *Mädchenkopf* (eigene Farbe)
Fürstenfeldbruck, Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck
- 1925** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast³⁴
Nr. 1153 *Am Morgen im Moor*
Nr. 1154 *Am Waldrand* (Behrendt-Moor-Farbe)
Nr. 1155 *Bildnisgruppe* (Behrendt-Moor-Farbe)
Nr. 1156 *Mädchenkopf* (Behrendt-Moor-Farbe)
Nr. 1157 *Wettersturm* (Behrendt-Moor-Farbe)
München, Kunstverein, Ausstellung der Luitpoldgruppe³⁵
Landschaften in Blau
- 1926** München, Erste Allgemeine Kunstausstellung München im Glaspalast³⁶
Nr. 646 *Aus der Schweiz* (Öl)
Nr. 647 *Sommertag* (Öl)
Nr. 648 *Mutter mit Kindern* (Öl)
München, Galerie Brakl, Gruppenausstellung
Lichtdynamische Studien
Porträts
Mutter mit zwei Knaben
*Landschaften*³⁷
- 1927** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast³⁸, als Mitglied der Luitpoldgruppe
Nr. 1017 *Frau M. mit Söhnchen* (Öl)
Nr. 1018 *Rast* (Öl)
Nr. 1019 *Frau und Kind* (Öl)
- Nr. 1020 *Kinderkopf* (Öl)
Nr. 1021 *Motiv aus Bern* (Öl)
Nr. 1022 *Abend* (Öl)
- 1928** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast³⁹
Nr. 1002 *Gertrud Moor* (Öl)
Nr. 1003 *Selbstbildnis* (Öl)
Nr. 1004 *Berlin III* (Öl)
Nr. 1005 *Berlin II* (Öl)
Nr. 1006 *Winterabend* (farbige Zeichnung)
Nr. 1007 *Sanssouci* (farbige Zeichnung)
Nr. 1008 *Am Lido* (farbige Zeichnung)
Nr. 1009 *Dresden* (farbige Zeichnung)
München, Kunstverein München, Ausstellung der Luitpoldgruppe⁴⁰
Moses
Orchester
Rhythmus der Straße
Dynamische Studie
Karlsruhe, Kunsthaus Büchle⁴¹
Fürstenfeldbruck, Weihnachtsausstellung der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck⁴²
- 1929** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast⁴³
Nr. 952 *In der Sonne* (Öl)
Nr. 953 *Werkraum* (Öl)
Nr. 954 *Musikanten* (Öl)
Nr. 955 *Gebirgsgegend* (Öl)
Nr. 956 *Im Hafen Genua* (Aquarell)
Nr. 957 *Aus London* (Aquarell)
Nr. 958 *Norwegisches Motiv* (Aquarell)
Nr. 959 *Straße London* (Aquarell)
München, Galerie Brakl⁴⁴
Bildnis Fritz Baer
Lichtdynamische Studien
Köln, Kunstsalon Hermann Abels⁴⁵
Fürstenfeldbruck, Weihnachtsausstellung der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck⁴⁶
Porträt?
- Worms, Städtische Gemäldegalerie, Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe, 20.1.–17.2.1929⁴⁷
Moses auf dem Berge (Öl)
Orchesterkonzert, Dynamische Studie (Öl)
Berlin (Aquarell)
Oberschöneweide/Spree (Aquarell)
Königsberg (Aquarell)
Am Walchensee (Aquarell)
Aus dem Allgäu (Aquarell)
Paris (Aquarell)
- 1930** München, Deutsche Kunstausstellung München im Glaspalast⁴⁸
Nr. 1636 *Der Tondichter* (Öl)
Nr. 1637 *Verfolgung* (Öl)
Nr. 1638 *Sommertag* (Aquarell)
Nr. 1639 *Torbole, Gardasee* (Aquarell)
Nr. 1640 *Genfersee* (Aquarell)
Nr. 1641 *Sarajewo* (Aquarell)
Nr. 1642 *Ragusa* (Aquarell)
Nr. 1643 *Moorlandschaft* (Aquarell)
- 1931** München, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast⁴⁹
Nr. 940 *Porträt Anton Bruckner* (Öl, Verlust durch den Brand des Glaspalastes am 6. Juni 1931)
Nr. 941 *Meine Tochter* (Öl)
Nr. 942/943 *Bildnisstudien I und II* (farbige Zeichnungen)
Nr. 944/945 *Aus Marseille I und II* (Aquarelle)
Nr. 946 *Simson* (Öl)
München, Kunstausstellung München im Deutschen Museum⁵⁰
Die Obdachlosen
Mädchen und Negerkinder
Aus Vigo
- 1932** Düsseldorf, Kunstpalast
Straße
München, Kunstausstellung München im Deutschen Museum⁵¹
- Straße in London*
Bei Marseille
Aus Fürstenfeldbruck
Genfer See
Fürstenfeldbruck, Weihnachtsausstellung der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck im Rathaussaal 26.11.–8.12.1932
- 1933** Fürstenfeldbruck, Erste Sommerausstellung des Brucker Kunstrings 3.–26.8.1933
Bildnis Frau S. (Sepp?)
Fürstenfeldbruck, Weihnachtsausstellung (Weihnachtsdult) des Brucker Kunstrings im Gasthaus »Zur Sonne«⁵³
Zwei Landschaften
- 1934** Fürstenfeldbruck, Weihnachtsausstellung des Brucker Kunstrings⁵⁴
Kufstein
Wasserburg
Passau
- 1935** Fürstenfeldbruck, Sommerausstellung des Brucker Kunstrings⁵⁵
2 x Altmünchen
Straße in London
Anita Moor
Bochum, Sommerausstellung des Brucker Kunstrings⁵⁶, 1.–9.9.1935
- 1936** Mayen, Ausstellung des NS-Gemeinschaftswerks Kunst und Künstler, Kreis Mayen/Andernach
*Der Rhein bei Namedy*⁵⁷
Am Rhein
Fürstenfeldbruck, Kunstausstellung anlässlich der Stadterhebungsfeier (4.–12.7.1936)⁵⁸
Herbststimmung
München, Herbstausstellung der Künstlergemeinschaft »Kunst für Alle«⁵⁹
Bildnisstudie

Fürstenfeldbruck, Eröffnung der Städtischen
Gemäldegalerie am 31.10.1936 (im alten
Sitzungssaal des Rathauses⁶⁰)

Abendbild

Fürstenfeldbruck, Weihnachts-Verkaufsausstellung
des Brucker Kunstrings
in der Städtischen Gemäldegalerie⁶¹

1937 München, Kunstverein München,
Ausstellung der Luitpoldgruppe⁶²
Mutter und Kind

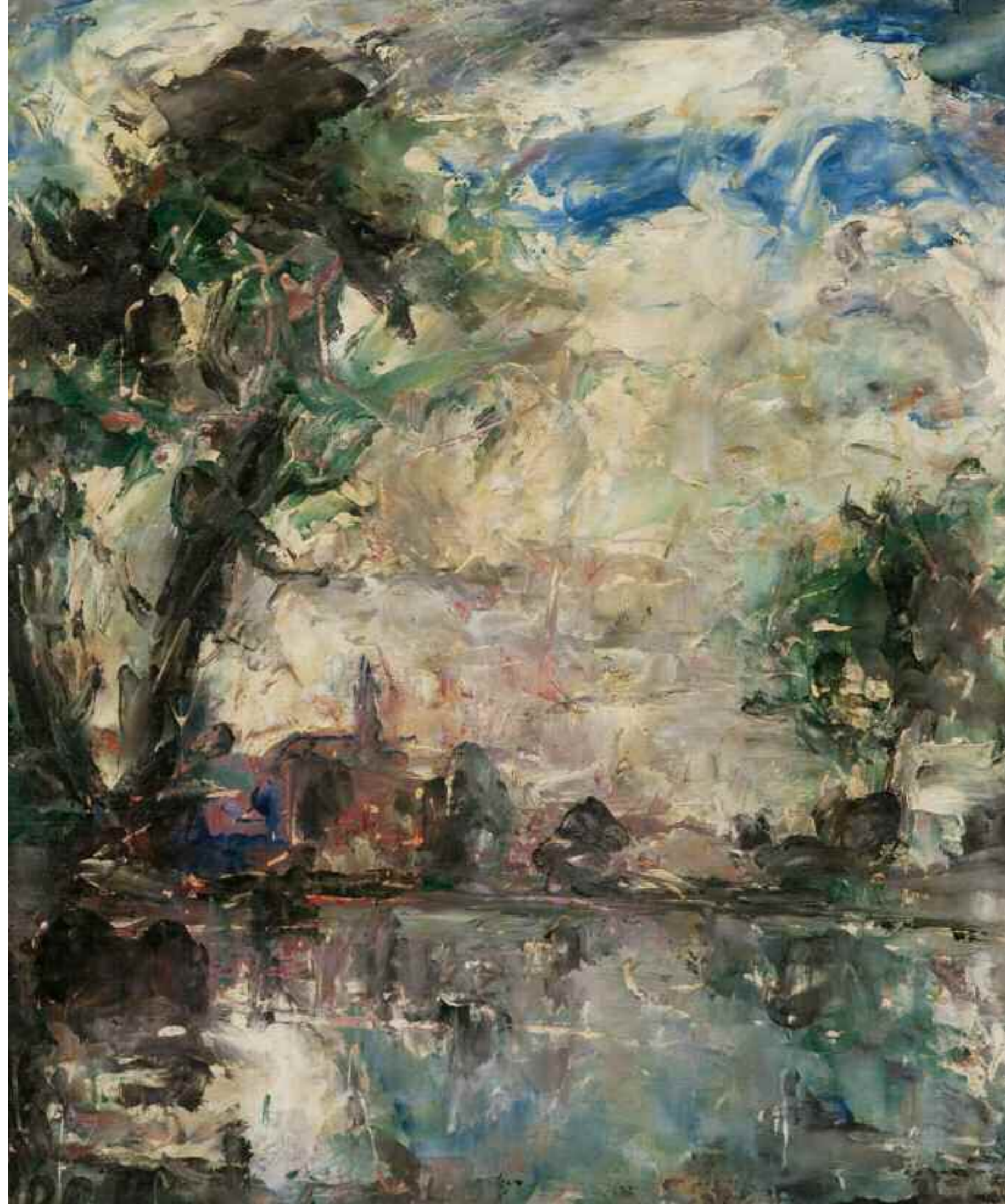
1938 Fürstenfeldbruck, Sommerausstellung
des Brucker Kunstrings im Alten Rathaus⁶³

München, Sommerausstellung
der Künstlergemeinschaft »Kunst für Alle«⁶⁴

1939 Fürstenfeldbruck, Sommerausstellung
des Brucker Kunstrings im Alten Rathaus

- 1 Glaspalast 1900, S. 72
- 2 Die Kunst für Alle 1900/1901, S. 173–174
- 3 Glaspalast 1902, S. 79
- 4 Glaspalast 1903, S. 174
- 5 Glaspalast 1904, S. 77 und S. 168
- 6 Seession 1907, S. 20
- 7 Glaspalast 1907, S. 69
- 8 Glaspalast 1908, S. 62 und S. 126
- 9 Glaspalast 1910, S. 43
- 10 Glaspalast 1911, S.108
- 11 Fränkischer Kurier Nr. 138, Nürnberg, 16.3.1911, S. 4
- 12 Glaspalast 1912, S. 84
- 13 Die Kunst für Alle 1912/1913, S. 266
- 14 Glaspalast 1913, S. 125
- 15 Wolf, S. 265–269
- 16 Linzer Tagespost, 18.5.1913
- 17 Karlsruher Tagblatt 169, 20.6.1913, S. 4
- 18 Glaspalast 1914, S. 94
- 19 La Revue Moderne, Paris, Juni 1914
- 20 Catalogo S. 194, Nr. 52
- 21 Trautmann, S. 453–455; Kleinknecht 1992, Anm. 26 (S. 468)
- 22 Glaspalast 1916, S. 70
- 23 AK München 1916
- 24 Glaspalast 1917, S. 46
- 25 Glaspalast 1918, S. 46
- 26 Glaspalast 1919, S. 34
- 27 Glaspalast 1920, S. 40
- 28 Glaspalast 1921, S. 53
- 29 Glaspalast 1922, S. 61 und S. 41 (Abb. Mädchenbildnis)

- 30 München-Augsburger Abendzeitung, 27.11.1923
- 31 Glaspalast 1923, S. 38
- 32 <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-39406.htm>
- 33 Glaspalast 1924, S. 37
- 34 Glaspalast 1925, S. 37 und S. 43 (Abb. Bildnisgruppe)
- 35 Münchner Zeitung, 3.12.1925
- 36 Glaspalast 1926, S. 26
- 37 München-Augsburger Abendzeitung, 26.1.1926, S. 3
- 38 Glaspalast 1927, S. 37
- 39 Glaspalast 1928, S. 38 und S. 44 (Abb. Selbstporträt)
- 40 Bayerische Staatszeitung, 27.11.1928; Münchener Zeitung, 28.11.1928
- 41 Karlsruher Tagblatt, Nr. 306, 4.11.1928, S. 6 u. 8.
- 42 Fürstenfeldbrucker Wochenblatt, 28.11.1928
- 43 Glaspalast 1929, S. 34
- 44 Münchener Zeitung, 22.3.1929
- 45 Postkarte Max Ditthorn, Kunsthändler an Henrik Moor, Koblenz, 5.3.1929.
Privatbesitz
- 46 Fürstenfeldbrucker Zeitung 274, 26.11.1929
- 47 AK Worms
- 48 Glaspalast 1930, S. 51
- 49 Glaspalast 1931, S. 32
- 50 Bornkessel Manuskript
- 51 Bornkessel Manuskript; AK München 1932
- 52 Wollenberg 1996, S. 12–13
- 53 Fürstenfeldbrucker Zeitung 289, 12.12.1933
- 54 Fürstenfeldbrucker Zeitung 291, 18.12.1934
- 55 Fürstenfeldbrucker Zeitung 180, 6.8.1935
- 56 Fürstenfeldbrucker Zeitung 185, 13.8.1935
- 57 http://www.eifel-und-kunst.de/homepage/projekte/html/06_gemeinschaftswerk1936.htm
- 58 Fürstenfeldbrucker Zeitung 152, 4.7.1936, Sonderbeilage
- 59 Brief Ausstellungsleitung der Künstlergemeinschaft an Henrik Moor,
München, 13.10.1936. Privatbesitz
- 60 Fürstenfeldbrucker Zeitung 258, 2.11.1939; Landsberger Zeitung, 30.10.1936
- 61 Fürstenfeldbrucker Zeitung 296, 22.12.1936
- 62 Künstlervereinigung Luitpoldgruppe, Gedächtnisschau Fritz Baer, Nic. Gysis,
Katalog München o.D.
- 63 Wehmeier
- 64 Fürstenfeldbrucker Zeitung 136, 14.6.1938 und 159, 12.7.1938; Die Kunst
für Alle 1937/1938, S. 240



Katalog der Exponate



1 *Selbstporträt*, 1892
Rötel auf Papier
35,5 x 25,5 cm
Signiert H. MOÓR, 4/XII 1892
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



2 *Rafael Moor*, 1892
Öl auf Leinwand
48,5 x 39,5 cm
RS »Mein Vater Rafael Moor
gemalt von mir, Henrik Moor,
als ich 16 Jahre alt war in Zürich«
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



3 *Großmutter Anna Neumann (?)*,
um 1895
Öl auf Leinwand
94 x 70 cm
Signiert u. l. H. Moór
Privatbesitz



4 *Selbstporträt*, um 1898
Öl auf Karton
32,5 x 18 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 02814



5 *Selbstporträt*, 1898
Öl auf Karton
43 x 33 cm
Signiert u. l. HMOOR RS 1898
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



6 *Stilleben*, 1899
Öl auf Karton
54 x 55 cm
Signiert o. r. H Moor 99
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



7 *Mädchen mit Strohhut*, 1899
Öl auf Holz
64 x 43 cm
Signiert u. l. H. Moor
Bad Reichenhall 99
Privatbesitz



8 »*Meine Schwester*«, 1900
Öl lasierend auf Karton
48,5 x 43 cm
Signiert u. l. H. Moor 1900
Ausgestellt im Glaspalast 1900,
Nr. 701
Privatbesitz



9 *Porträt eines Mohren*, um 1900
Öl auf Leinwand
102 x 78 cm
Privatbesitz



10 *Sonnenaufgang*, 1900
Blick aus der Wohnung des Künstlers
Öl auf Leinwand
70 x 136,5 cm
Signiert u. r. HENRIK MOOR
MUENCHEN, Ostern 1900
Privatbesitz



11 *Anita Burke*, um 1900
Öl auf Leinwand
160 x 70 cm
Privatbesitz



12 *Anita Burke*, um 1900
Öl auf Karton
41 x 30 cm
Privatbesitz



13 *Anita Burke (?)*, 1902
Öl auf Karton
50 x 35 cm
Signiert u. l. H.Moor 1902
Privatbesitz



14 *Kühe im Stall*, 1907
Öl auf Leinwand
54,5 x 82,5 cm
Signiert u. r. H.Moór Dachau 07
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



15 *Babybad*
Öl auf Karton
66 x 47 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 05993



16 *Kind in der Wiege*, um 1908
Öl auf Pappe
65,5 x 50 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



17 *Kindergruppe*
Öl auf Pappe
52 x 73 cm
Signiert o. l. H Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 05992



18 *Julia Moor*, um 1908
Öl auf Sperrholz
33 x 41 (in Passepartout)
Signiert o. l. H Moór
Privatbesitz



19 *Kind in der Wiege*, um 1908
Tochter Sissi?
Öl auf Karton
64 x 50 cm
Privatbesitz



20 *Dame in Weiß*, um 1908
Öl auf Leinwand
67 x 50 cm
Signiert o. l. H. Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08467



21 *Atelierszene*, um 1908
Öl auf Karton
85 x 62,5 cm
Signiert o. l. H. Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



22 *Eugenie Moor im Zimmer*
um 1908
Öl auf Karton
99 x 72 cm
Privatbesitz



23 *Geigenspieler*, um 1908
Öl auf Karton
69 x 50 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



24 *Salon mit Hund am Ofen*
Öl auf Holz
44,5 x 36 cm
Privatbesitz



25 *Hausaufgaben*
Öl auf Leinwand
89 x 70 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08575



26 *Wilhelm August von Breitling*
1908
Öl auf Leinwand
113 x 93 cm
Signiert u. r. H. Moor 1908
Stadt Gaildorf



27 *Felix Wieland*, 1909
Öl auf Karton
70 x 52,5 cm
Signiert o. l. H. Moor 09 Felix
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



28 *Beppo*, 1909
(Julia)
Öl auf Karton
77 x 53 cm
Signiert o. l. Moor 09 Beppo
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



29 *Weihnachten*, um 1909
Mit Sissi und Eugenie
Öl auf Karton
50 x 74 cm
Privatbesitz



30 *Interieur*, um 1910
Öl auf Holz
39,5 x 29,5 cm
Signiert u. r. H. Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



31 *Haus Moor in Emmering*
Bleistift auf Papier
23 x 30 cm
Privatbesitz



32 *Im Garten*, um 1910
Öl auf Pappé
58 x 43 cm
Privatbesitz



33 *Eugenie Moor mit Kind*
Tempera auf Papier
40 x 35 cm
Privatbesitz



34 *Eugenie mit Anita*, um 1910
Tempera auf Karton
76 x 96 cm
Signiert u. l. Moor
Privatbesitz



35 *Interieur mit nacktem Mädchen*
um 1910
Tempera auf Papier
108 x 82 cm
Privatbesitz



36 *Eugenie mit Baby*, um 1911
Tempera auf Papier
42 x 35 cm
Privatbesitz



37 *Selbstporträt (?)*
Öl auf Karton
49 x 64,5 cm
Privatbesitz



38 *Fritz Baer*, um 1911
Mischtechnik auf Karton
58 x 46 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



39 *Lesende*
Öl auf Karton
70 x 51 cm
Signiert o. r. H. Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08570



40 *Frauenporträt mit grünem Hut*
Öl auf Leinwand
Signiert u. l. Moor
70 x 63 cm
Privatbesitz



41 *Adolf Des Coudres*, vor 1912
Öl auf Karton
94 x 78 cm
Signiert o. l. Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



42 *Frau mit Hut*, um 1912
Öl auf Karton
71 x 59 cm
Signiert u. l. Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Schenkung Dorothea Kubanek



43 *Der Architekt Adolf Voll*
um 1912
Öl auf Karton
93 x 72 cm
Signiert o. l. H.Moor
Privatbesitz



44 *Die Malerin Erna Voll*, um 1912
Öl auf Karton
93 x 72 cm
Um 1912
Signiert o. l. Moor
Privatbesitz



45 *Der Cellist Pablo Casals*, 1913
Öl auf Leinwand
95 x 75 cm
Signiert o. r. H.Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



46 *Eugenie Moor*
Mischtechnik auf Karton
75 x 68 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



47 *Lesendes Mädchen*, um 1914
Öl auf Karton
65 x 88 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



48 *Porträt eines Knaben* (Henrik?)
um 1914
Öl auf Karton
48,5 x 40 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



49 *Sissi*, um 1914
Öl auf Papier auf Karton
28 x 21 cm
Privatbesitz



50 *Mädchenbildnis* (Julia)
um 1914
Öl auf Leinwand
80 x 60 cm
Signiert o. l. Moor
Privatbesitz



51 *Mädchen mit Hut* (Julia)
um 1914
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Signiert u. r. Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



52 *Mädchen*
Öl auf Leinwand
86 x 99 cm
Signiert o. l. H.Moor
Privatbesitz



53 *Eugenie Moor mit ihren Kindern*
um 1914
Öl auf Leinwand
100 x 120 cm
Signiert o. l. H. Moor
Privatbesitz



54 *Eugenie Moor*, 1914
Tempera auf Leinwand
80 x 65 cm
Signiert u. l. Moor 1914
Privatbesitz



55 *Otto Pippel*, um 1914
Öl auf Karton
72 x 50 cm
Signiert o. r. H.MOOR
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



56 *Alfred Marxer*
Öl auf Leinwand
72 x 58,5 cm
Signiert o. l. Moor
Privatbesitz



57 *Erika und Gertrud Luithlen*
1915
Öl und Fino-Suppengewürz auf
Leinwand
101 x 130 cm
Signiert u. l. H. Moor 1915
Privatbesitz



58 *Selbstporträt mit Pfeife*
Öl auf Karton
71 x 95 cm
Signiert o. r. H.Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



59 *Henrik Emanuel mit
Uniformmütze im Korbessel*
1915
Öl auf Leinwand
79,5 x 65,5 cm
Signiert u. l. H.Moor 15
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



60 *Kinderporträt*
Tempera auf Holz
61 x 54,5 cm
Privatbesitz



61 *Mädchenbildnis (»Beppo«)*
um 1909
Mischtechnik auf Karton
37 x 30 cm
Privatbesitz



62 *Therese und Ludwig Weiß*
1916
Öl auf Leinwand
66 x 54 cm
Signiert o. l. H. Moor
RS Dezember 1916
Privatbesitz



63 *Ludwig Thoma*, 1916
Öl auf Holz
66 x 50,5 cm
Signiert o. r. H. Moor RS 1916
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



64 *Peter*, 1917
Mischtechnik, Kohle auf Karton
24 x 18 cm
Privatbesitz



65 *»Villa« Moor/Gartenseite*, 1917
Öl auf Karton
44 x 54,5 cm
RS Henrik Moor Weihnachten
1917
Privatbesitz



66 *Blick in den Garten*
Öl auf Karton
41 x 33 cm
Privatbesitz



67 *Anita*, um 1918
Öl auf Leinwand
50 x 36 cm
Privatbesitz



68 *Landschaft (Cetinje?)*
Öl auf Holz
35 x 41 cm
Privatbesitz



69 *Montenegriner*, 1918
Öl auf Karton
50 x 35 cm
Signiert u. r. H. Moor Cetinje
1918
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



70 *Selbstporträt als Soldat*, 1917
Mischtechnik auf Karton
Durchmesser: 34 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 09110



71 *Cetinje*, 1918
Öl auf Sperrholz
36 x 44 cm
Signiert u. l. H. Moor Cetinje 18
Privatbesitz



72 *Hauszeile in Cetinje*, um 1918
Öl auf Leinwand auf Pappe
18 x 36 cm
Privatbesitz



73 *Eugen Macher*, 1918
Öl auf Leinwand
70 x 60,5 cm
Signiert o. r. H. Moor, Feltre 1918
o. l. Hptm. Feldpilot | Dr. E. Macher
RS Unterschrift des Dargestellten
Heeresgeschichtliches Museum
Wien/Militärhistorisches Institut
Wien



74 *Karl Urban*, 1918
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm
Signiert o. r. H. Moor
o. l. Feldpilot | Stabsfeldwebel
Urban | Feltre 1918
RS Stabsfeldwebel Feldpilot
Urban; 200 Feindesflüge;
7 Abschüsse
Heeresgeschichtliches Museum
Wien/Militärhistorisches Institut
Wien



75 *Ladislau Kullmann*
1918
Öl auf Leinwand
65 x 43 cm
Signiert o. l. H. Moor
u. r. Lt. Kullmann | Flieger-Komp.
66 | Feltre 1918
RS Leutn. Kullmann, Beobachter,
Feltre Mai 1918
Heeresgeschichtliches Museum
Wien/Militärhistorisches Institut
Wien



76 *Selbstporträt mit Pfeife*, 1918
Öl auf Karton
32 x 24 cm
Signiert u. l. H. Moor 1918
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



77 *Kindergruppe II*, um 1918
Öl auf Leinwand
130 x 124 cm
Privatbesitz



78 *Eugenie*, um 1919
Tempera auf Pappe
45 x 38 cm
Privatbesitz



79 *Portrait Emanuel Moor*
Öl auf Leinwand
99 x 86,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



80 *Anita*, um 1919
Öl auf Sperrholz
36 x 31,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



81 *Anita*
Bleistift, Gouache, Aquarell/
weißer Gesso auf Papier
31 x 25 cm
Signiert u. l. H Moor
Privatbesitz



82 *Mädchen mit Obstschale*
um 1919
Öl auf Leinwand
63 x 68 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



83 *Selma Des Coudres-Plawneck*
1919
Mischtechnik auf Holz
45 x 43 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



84 *Wilhelm Donaubauer*
Mischtechnik auf Holz
51 x 40 cm
Signiert u. r. H Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 10069



85 *Henrik Emanuel*, um 1920
Öl auf Holz
21 x 12 cm
Privatbesitz



86 *Anita*, um 1920
Öl auf Karton
11 x 10 cm
Privatbesitz



87 *Gattin Eugenie*, um 1920
Mischtechnik auf Karton
15 x 15 cm
Privatbesitz



88 *Mutter mit Kind*, 1920
Eugenie und Irene Moor
Kohle, Tempera auf Leinwand
72 x 65 cm
Signiert o. r. Moor 20
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



89 *Selbstporträt mit Pfeife*, um 1920
Öl auf Sperrholz
51 x 40 cm
Signiert o. l. H Moor
Privatbesitz



90 *Bauernstube in Berwang*
um 1920
Mit Adolf Des Coudres und
Selma Plawneck
Öl auf Leinwand
76 x 95 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



91 *Anita (?)*
Mischtechnik auf Karton
29 x 21 cm
Privatbesitz



92 *Hans Erich Blaich*
(*Dr. Owlglass*), 1920
Öl auf Leinwand
55,5 x 44 cm
Signiert u. l. links Dr. Owlglass
H. Moor, pinx. 1920
Deutsches Literaturarchiv
Marbach



93 *Schwabach*, um 1920
Öl auf Karton
44 x 57,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



94 *Richard Rettich*
Gouache auf Papier
46 x 36 cm
Signiert u. l. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



95 *Geige spielendes Mädchen* (Sissi?)
um 1921
Öl auf Sperrholz
43,5 x 48 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



96 *Geigenspielerin* (Sissi?)
um 1921
Öl auf Sperrholz
42 x 43 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



97 *Geigerin* (Sissi?)
um 1921
Öl auf Holz
48 x 40 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



98 *Südamerikanisches Motiv*
um 1921
Öl auf Karton
44 x 37 cm
Signiert o. l. H Moor
Ausgestellt im Glaspalast 1921 (?),
Nr.1171
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



99 *Landschaft mit Häusern*
Mischtechnik auf Holz
34 x 49 cm
Signiert o. r. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



100 *Figurengruppe*
Öl auf Holz
25 x 25 cm
Privatbesitz



101 *Abstrakte Figurengruppe*
Öl auf Sperrholz
37 x 38 cm
Privatbesitz



102 *Figur in abstrakter Landschaft*
Mischtechnik auf Papier
28 x 40 cm
RS »Dschungelspuk«
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



103 *Kämpfende Figuren*
Gouache auf Papier
19 x 27 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



104 *Studie*
Gouache auf Papier
19 x 27 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



105 Im Hafen
 Öl auf Sperrholz
 36,5 x 47,5 cm
 Signiert u. l. »H Moor«,
 RS »Im Hafen«
 Museum Fürstenfeldbruck
 Inv. Nr. 10222



106 Totengräber (?)
 Mischtechnik auf Papier
 28 x 40 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



107 Kämpfende Figuren
 Mischtechnik auf Holz
 40,5 x 39 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



108 Kämpfende Figuren
 Mischtechnik auf Holz
 37,5 x 37,5 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



109 Kämpfende Figuren
 Mischtechnik auf Holz
 37 x 37,5 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



110 Sintflut
 Öl auf Sperrholz
 40 x 45 cm
 Signiert o. l. H Moor RS Henrik
 Moor Fürstenfeldbruck Sintflut
 Museum Fürstenfeldbruck
 Inv. Nr. 11604



111 Figuren in Landschaft
 Öl auf Karton
 31 x 15 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



112 Figurengruppe
 Gouache auf Karton
 53,5 x 42,5 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



113 Figurengruppe
 Mischtechnik auf Holz
 44 x 40 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



114 Drei Figuren
 Mischtechnik auf Karton
 19,5 x 28 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



115 Knieende
 Tempera auf Leinwand
 130 x 125 cm
 Privatbesitz



116 Adam und Eva
 Gouache auf Papier
 60 x 80 cm
 Privatbesitz



117 Figurengruppe
 Gouache auf Papier
 60 x 80 cm
 Privatbesitz



118 Zwei Figuren
 Öl auf Papier auf Holz
 9,5 x 14 cm
 Privatbesitz



119 Kleine Landschaftsskizze
 Karton
 22,5 x 13,5 cm
 Privatbesitz



120 Salon
 Öl auf Strukturkarton
 25 x 35,5 cm
 Privatbesitz



121 Abstrakte Landschaft
 Fette Tempera auf Papier
 50 x 65 cm
 Privatbesitz



122 Abstrakte Landschaft
 Öl auf Karton
 12 x 17,5 cm
 Privatbesitz



123 Abstrakte Landschaft
 Tempera auf Holz
 36,5 x 38 cm
 Privatbesitz



124 Reiter
 Fette Tempera auf Papier
 28 x 21 cm
 Privatbesitz



125 Abstrakte Figuren
 Mischtechnik auf Holz
 37 x 53 cm
 Privatbesitz



126 Abstrakte Landschaft
 Mischtechnik auf Holz
 32,5 x 39 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



127 Abstrakte Landschaft
 Mischtechnik auf Holz
 37 x 44 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



128 Landschaft mit Felsen
 Mischtechnik auf Holz
 34 x 53,5 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



129 Abstraktes Bild
 Mischtechnik auf Holz
 34,5 x 48 cm
 Privatbesitz



130 Abstrakte Landschaft
 Mischtechnik auf Holz
 34 x 38,5 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



131 Konkrete Landschaft
 Öl auf Karton
 33 x 50 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



132 Landschaft mit Brücke, um 1922
 Kreide, Aquarell auf Papier
 12,5 x 18 cm
 Henrik und Emanuel Moor Stiftung



133 *Szene am See I*
Ölkreide auf Raufaserpapier
34 x 23 cm
Signiert o. r. H Moor
Privatbesitz



134 *Szene am See II*
Ölkreide auf Raufaserpapier
19 x 23 cm
Signiert o. r. H Moor
Privatbesitz



135 *Szene junge Frau mit Baby*
Ölkreide auf Raufaserpapier
19 x 24 cm
Signiert o. r. H Moor
Privatbesitz



136 *Selbstporträt*
Öl auf Sperrholz
60 x 45 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



137 *Sohn Herbert*, um 1922
Öl auf Karton
30 x 30 cm
Privatbesitz



138 *Anita Moor*, 1922
Öl, Kohle, Kreide auf Leinwand
100 x 86 cm
Signiert o. r. Moor 22
Privatbesitz



139 *Hermann Reuss*, um 1922
Öl auf Leinwand
80 x 60 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08440



140 *Anita Moor*, 1922
Öl auf Holz
40,5 x 35,5 cm
RS »Henrik Moor« und
»Tochter Anita« 1922
Sparkasse Fürstenfeldbruck



141 *Eugenie Moor*, um 1923
Kreide, Aquarell auf Papier
30 x 20 cm
Privatbesitz



142 *Kinderporträt*, um 1923
Kreide auf Papier
21 x 21 cm
Privatbesitz



143 *Irene*, um 1924
Öl auf Holz
36 x 28 cm
Privatbesitz



144 *Bad Tölz*
Gouache auf Papier
31 x 20,5 cm
Signiert o. r. Henrik Moor
RS Straße in Tölz
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08992



145 *Die Stadt*, 1924
Mischtechnik auf Jute (Moorfarbe
auf Leinwand)
115 x 95 cm
Signiert RS: Henrik Moor pinx.
(Ausgestellt im Glaspalast 1924
Nr. 1034?)
Sparkasse Fürstenfeldbruck



146 *Straßburg/Die Brücke*
Mischtechnik auf Papier
17 x 28 cm, signiert o. l. H. Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08534



147 *Geigenspieler*, 1925
Öl auf Holz
Signiert H Moor 25
44 x 41 cm
Privatbesitz



148 *Anita lesend*
Gouache auf Papier
29 x 22 cm
Privatbesitz



149 *Tochter Anita*, um 1925
Öl auf Leinwand
66 x 48 cm
Privatbesitz



150 *Abendliche Landschaft*
Mischtechnik auf Holz
34 x 44,5 cm
Privatbesitz



151 *Lesendes Mädchen*
Öl auf Sperrholz
42 x 40 cm
Signiert o. r. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



152 *Eugenie mit zwei Kindern*, 1925
Behrendt-Moor-Farbe auf
Leinwand
132,5 x 125,5 cm
Signiert o. l. H Moor 1925
Ausgestellt im Glaspalast 1925,
Nr. 1155, Abb. S. 43
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



153 *Morgen im Moor*, 1925
Behrendt-Moor-Farbe
auf Leinwand
168 x 140 cm
Signiert u. l. H Moor 25
Privatbesitz



154 *Landschaft in Rotbraun*
um 1925
Mischtechnik auf Karton
44 x 58 cm
Signiert u. l. H MOOR
Sparkasse Fürstenfeldbruck



155 *Königssee*
Öl auf Holz
34 x 48 cm
Signiert o. r. H Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



156 *Abend im Vorgebirge*
Mischtechnik auf Karton
72 x 79 cm
RS Nachlassstempel »Henrik
Moor 1876–1940«
Sparkasse Fürstenfeldbruck



157 *Gewitterstimmung im Gebirge*
Tempera, Sand auf Holz
38,5 x 44 cm
Privatbesitz



158 *Dresden, 1926 (?)*
Moor-Farbstifte (Tempera)
auf Karton
22 x 33 cm
Signiert u. r. Henrik Moor 26 (?)
Sparkasse Fürstenfeldbruck



159 *Eugenie Moor, um 1926*
Buntstift aquarelliert auf Papier
43,5 x 33 cm
Privatbesitz



160 *Frauenkopf, um 1926*
Kreide auf Papier
33 x 21 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



161 *Häuser hinter Bäumen*
Ölkreide
21 x 32 cm
Privatbesitz



162 *Geigenspielerin, um 1926*
Öl auf Sperrholz
41,5 x 49 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



163 *Geigenspielerin, um 1926*
Tempera auf Holz
55 x 49 cm
Privatbesitz



164 *Ansicht von Fürstenfeldbruck*
um 1926
Mischtechnik/Moorfarben auf
Karton
44 x 42 cm
RS: Aus Fürstenfeldbruck
Privatbesitz



165 *Kindergruppe*
Öl auf Jute
84 x 78 cm
Signiert o. r.
Privatbesitz



166 *Mutter mit Kindern, 1926*
Mischtechnik auf Jute
98 x 86 cm
Signiert u. r. H.Moor 1926
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



167 *Landschaft, um 1926*
Öl auf Karton
39 x 32 cm
Privatbesitz



168 *Aus Essen, um 1926*
Öl auf Holz
49 x 39 cm
Signiert o. r. HMOOR
Privatbesitz



169 *Aus Hamburg, 1926*
Öl auf Holz
49 x 39 cm
Signiert u. r. HMOOR 26
Privatbesitz



170 *Motiv aus Fürstenfeldbruck*
um 1926
Mischtechnik auf Holz
44 x 42 cm
Signiert u. l. HMOOR
Privatbesitz



171 *München, Karlsplatz, 1926*
Öl (Mischtechnik?) auf Holz
38 x 48 cm
Signiert u. l. HMoor 26
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



172 *Am Niederrhein, 1926*
Öl auf Holz
38,5 x 50,5 cm
Signiert o. r. HMoor RS HENRIK
MOOR pnx. Vom Niederrhein 1926
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



173 *Rothenburg*
Öl auf Holz
41 x 46 cm
Signiert o. r. HMoor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



174 *Sacre Coeur Paris, 1926*
Öl, Tempera, gespachtelt auf Holz
60 x 50 cm
Signiert o. l. 26
Privatbesitz



175 *Südliche Stadt, um 1926*
Öl auf Karton
30 x 45 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



176 *Stierkampf, 1926*
Öl auf Sperrholz
38,5 x 50 cm
Signiert o. und u. r. HMoor
RS HMoor pinx. 1926
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 09025



177 *Stralsund, 1926*
Öl auf Holz
41,5 x 51 cm
Signiert u. r. HMOOR
RS 1926
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



178 *Salon im Moor-Haus*
Gouache auf Karton
18,5 x 25 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



179 *Salon im Haus Moor*
Gouache auf Holz
42,5 x 54 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



180 *Flügel im Moor-Haus*
Tempera auf Pappe
49,5 x 32,5 cm
Städtische Sammlungen der Stadt
Fürth, X/255



181 Venedig
Scuola di San Marco
Öl auf Karton
50 x 60 cm
Signiert u. r. Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



182 Passau
Öl auf Pappe
73 x 98 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



183 Flusslandschaft mit Pferden, 1926
Öl auf Karton
48 x 61 cm
Signiert u. r. H Moor 26
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08525



184 Sissi und Henrik Emanuel
um 1926
Öl auf Papier
42 x 57 cm
Privatbesitz



185 Sommertag, 1926
Mischtechnik auf Leinwand
130,5 x 125,5 cm
Signiert o. l. H Moor 1926
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



186 Figuren in Landschaft, 1927
Öl auf Jute
131 x 138 cm
Signiert u. l. H Moor 1927
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



187 Landschaft
Mischtechnik auf Karton
56 x 72 cm
Privatbesitz



188 Am See
Öl auf Leinwand
100 x 120 cm
Signiert o. l. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



189 Expressive Landschaft, um 1925
Öl auf Sperrholz
31 x 42 cm
Signiert o. l. H Moor
Privatbesitz



190 Gewitterlandschaft
Mischtechnik auf Karton
48 x 62 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



191 Julia Heinzelmann-Moor
Öl auf Sperrholz
57 x 40 cm
Steinklopfer-Archiv Saarbrücken



192 Aus Paris, 1926
Öl auf Holz
54 x 42 cm
Signiert u. l. H MOOR
RS Henrik Moor »Aus Paris« 1926
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



193 Aus Traunstein, um 1926
Öl (Mischtechnik?) auf Holz
41 x 50,5 cm
RS Henrik Moor, FFB »Aus
Traunstein«
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



194 Monte Carlo, 1926
Öl auf Holz
38 x 47,5 cm
Signiert o. r. H MOOR 26
Privatbesitz



195 Timesquare
Mischtechnik auf Karton
50 x 63 cm
Signiert u. l. H MOOR
Sparkasse Fürstenfeldbruck



196 Großstadt
Gouache, Kreide/Papier
33 x 45 cm
Privatbesitz



197 Landschaft
Gouache, Kreide auf Papier
37,5 x 36 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



198 Abend, 1927
Öl, Mischtechnik auf Jute
97 x 90 cm
Signiert o. r. H MOOR 27
RS bez. H. Moor, Abend
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Sammlung Greim-Schwemmlé



199 Morgen im Moor
Öl auf Leinwand
53 x 60 cm
Signiert o. l. MOOR
Privatbesitz



200 Eugenie Moor, 1927
Öl auf Leinwand
37 x 32,5 cm
Signiert o. r. Moor 27
Sparkasse Fürstenfeldbruck



201 Eugenie Moor mit Sohn Herbert
1927
Mischtechnik auf Jute
140 x 178 cm
Signiert o. r. H Moor 1927
Sparkasse Fürstenfeldbruck



202 Landschaft mit Bergen
Öl auf Karton
73 x 94 cm
Privatbesitz



203 Moses, um 1927
Öl auf Leinwand
146 x 98 cm
Signiert u. l. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



204 Dynamische Porträtstudie
um 1928
Tempera auf Karton
100 x 75 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



205 Studie zu Orchester, um 1928
Mischtechnik auf Papier
60 x 47 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



206 Konzert/Orchester, 1928
Mischtechnik auf Papier/Leinwand
75 x 100 cm
Signiert o. l. HENRIK MOOR
1928
Privatbesitz



207 Selbstporträt, 1928
Tempera/Mischtechnik auf
Leinwand
120 x 110 cm
Signiert u. l. Moor 28
Ausgestellt im Glaspalast 1928
Nr. 1003, abgebildet S. 44
Privatbesitz



208 *Spielendes Kind*, 1928
Kreide auf Papier
38 x 21 cm
Signiert u. r. Henrik Moor 28
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 1605



209 *Knabenporträt*, 1929
Mischtechnik auf Papier
60 x 49 cm
Signiert u. l. Henrik Moor 1929
Privatbesitz



210 *Abendstimmung*, 1929
Mischtechnik auf Papier
aufgezogen
ca. 21 x 33 cm
Signiert u. l. Henrik Moor 29
Henrik und Emanuel Moor-Stiftung



211 *Haus am Hang*
Öl auf Karton
36,5 x 49 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



212 *Marienburg*, 1929
Mischtechnik auf Papier
21 x 33 cm
Signiert u. r. Henrik Moor 29
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



213 *Joseph von Sternberg*, um 1929
Öl auf Karton
42 x 30 cm
Signiert u. r. H Moor pinx
Privatbesitz



214 *Reiterstandbild im Park*, 1929
Pastellkreide auf Papier
21 x 33 cm
Signiert u. l. Henrik Moor 29
Sparkasse Fürstenfeldbruck



215 *Ellwangen*
Mischtechnik auf Papier
aufgezogen
33 x 21,5 cm
Signiert u. l. Moor 29
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



216 *Stadt*
Tempera, Sand auf Holz
50 x 65 cm
Privatbesitz



217 *Nürnberg*
Öl auf Holz
40 x 44 cm
Signiert o. l. H Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



218 *Im Hafen (Genua?)*, 1929
Ölcreide auf Leinwand
32 x 20 cm
Signiert u. l. MOOR 29
Sparkasse Fürstenfeldbruck



219 *Blau-grüne Landschaft*
Mischtechnik auf Pappe
28 x 44 cm
Signiert u. l. HMOOR
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08991



220 *Im Garten*, um 1912
Öl auf Leinwand
199 x 90 cm
Fürther Gesellschaft der
Kunstfreunde



221 *An der Weichsel*
Pastellkreide auf Papier
20 x 32 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



222 *Wolken am See*
Moorfarbe auf Papier
23 x 34 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



223 *Starnberger See*, 1929
Mischtechnik auf Papier
21,5 x 34 cm
Signiert u. l. Henrik Moor 29
Henrik und Emanuel Moor-Stiftung



224 *Gewitterstimmung*
Pastellkreide auf Papier
33 x 40 cm
Signiert u. l. Henrik Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



225 *Schwabach*
Mischtechnik auf Papier
21 x 33 cm
Signiert u. l. Henrik Moor
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 10152



226 *Landschaft*, 1929
Mischtechnik auf Papier
20,5 x 33,5 cm
Signiert u. r. Henrik Moor 29
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 02815



227 *Sommertag*, 1929
Öl auf Leinwand
130 x 125 cm
Signiert u. l. H Moor 1929
Privatbesitz



228 *Selbstporträt mit Pfeife*, 1929
Mischtechnik auf Papier
57 x 44 cm
Signiert u. l. HMOOR 29
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



229 *David und Goliath(?)*, 1929
Öl auf Karton
76 x 100 cm
RS »Werkraum Henrik Moor,
Fürstenfeldbruck«
Signiert o. r. Moor 29
Privatbesitz



230 *Simson*, um 1930
Mischtechnik auf Karton
86 x 58 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



231 *Selbstporträt*, um 1930
Mischtechnik auf Papier auf Jute
58 x 44 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



232 *Selbstporträt mit Pfeife*, um 1930
Öl auf Sperrholz
45 x 34 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



233 *Der Tondichter*, (Selbstporträt)
1930
Mischtechnik auf Papier auf
Leinwand
123 x 128 cm
Signiert o. l. HENRIK MOOR II.
1930
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



234 *Reitende Figur*, um 1930
Gouache auf Papier
19 x 27 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



235 *Salon im Moor-Haus*, um 1930
Gouache auf Karton
50 x 40 cm
Privatbesitz



236 *Junge Frau* (Anita?), um 1930
Öl, Gouache auf Holz
45 x 43,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



237 *Anita mit 20 Jahren*, 1930
Mischtechnik, Kohle auf Karton
40 x 40 cm
Privatbesitz



238 *Mittag an der Amper*, 1930
Öl auf Karton
44 x 58 cm
Signiert u. l. HMOOR III. 30
Sparkasse Fürstenfeldbruck



239 *Mutter mit Kind*, um 1930
Öl auf Leinwand
94 x 70 cm
Privatbesitz



240 *Fischerboote vor Marseille*, 1930
Gouache auf Karton
43,5 x 58 cm
Signiert Henrik Moor III. 30
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



241 *Dynamische Landschaft*, um 1930
Mischtechnik auf Papier
20 x 29 cm
Privatbesitz



242 *Apokalyptische Reiter*, 1930
Mischtechnik auf Leinwand
87 x 111 cm
Signiert u. r. HMOOR 30
Privatbesitz



243 *Kämpfende Frösche*, um 1930
Öl auf Leinwandimitat auf Papier
73 x 96 cm
Signiert u. l. HMOOR
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



244 *Figuren in Landschaft*, um 1930
Gouache, Bleistift auf Papier
21 x 33 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



245 *Landschaft mit Häusern*, um 1930
Gouache, Mischtechnik auf Papier
21 x 33 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



246 *Landschaft/Dynamische Studie*
Mischtechnik auf Papier
68,5 x 90,5 cm
RS Signiert und u. l. HMOOR
Privatbesitz



247 *Strasbourg*
Öl auf Leinwand
85 x 95 cm
Signiert o. l. Moor 1931
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08466



248 *Am Genfer See/Chillon*, 1931
Öl auf Holz
38,5 x 49,5 cm
Signiert u. r. HMOOR 31
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



249 *London, Picadilly*, 1932
Stifte, Tempera auf Leinwand hell
gründiert
113 x 137 cm
Privatbesitz



250 *Hauptstraße Fürstenfeldbruck*
1932
Mischtechnik auf Papier
17,5 x 28 cm
Signiert u. l. Henrik Moor 32
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08553



251 *Kleine Straßenszene*
Gesso, ausgekratzt, koloriert
auf Papier
9,5 x 16 cm
Privatbesitz



252 *Selbstporträt im Morgenmantel*
(*Der Klausner*), 1933
Öl auf Leinwand
109 x 100 cm
Signiert u. r. Moor 1933
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



253 *Hafenstadt*, 1933
Öl auf Holz
42,5 x 53,5 cm
Signiert u. l. Moor 33
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



254 *Cádiz*, 1933
Öl auf Karton (?)
27 x 20 cm
Signiert u. l. Moor 33
Privatbesitz



255 *Siena*, 1933
Öl auf Sperrholz
34,4 x 20,5 cm
Signiert o. r. Moor 33
Privatbesitz



256 *Sarajewo*, 1933
Gesso koloriert auf Karton
Signiert u. r. M. 33
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08989



257 *Seemorgen*, 1934
Öl auf Jute
83 x 100 cm
Signiert o. r. HMOOR
RS Henrik Moor FFB, Seemorgen
1934
Privatbesitz



258 *Heuernte*, um 1934
Mischtechnik auf Karton
43 x 57 cm
Signiert u. l. HMOOR
Sparkasse Fürstenfeldbruck



259 *Im Park*, 1934(?)
Pastellkreide auf Papier
20 x 34 cm
Signiert u. r. Henrik Moor
Sparkasse Fürstenfeldbruck



260 *Wirtsgarten*, 1934
Öl auf Pappe
49 x 62 cm
Signiert RS Henrik Moor 1934
Sparkasse Fürstenfeldbruck



261 *Selbstporträt*, um 1935
Öl, Gouache auf Sperrholz
42,5 x 40,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



262 *Selbstporträt mit Pfeife*, um 1935
Öl auf Sperrholz
41,5 x 36,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



263 *Deutsche Familie*, um 1935
Öl, Gouache auf Holz
74 x 94 cm
Signiert o.l. HMOOR
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



264 *Schwabach*
Öl auf Pappe
44 x 57 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck



265 *Stadtansicht*
Mischtechnik auf Papier
25,5 x 36 cm
Signiert u. r. HMOOR
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08990



266 *Selbstporträt mit Pfeife*, um 1936
Öl auf Sperrholz
45 x 38,5 cm
Signiert u. l. HMOOR
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



267 *Kleines Selbstporträt*, um 1936
Mischtechnik auf Karton
23 x 13,5 cm
Privatbesitz



268 *Kleines Selbstporträt*
Mischtechnik auf Pappe,
Öl mit Füllstoffen
16 x 15,5 cm
Privatbesitz



269 *Der Rhein bei Narny*, 1936
Öl auf Leinwand
67 x 79 cm
Signiert u. l. HMOOR
Privatbesitz



270 *Alte Holzbrücke in Emmering*
1936
Öl auf Jute
85 x 80 cm
Signiert u. l. HMOOR
Museum Fürstenfeldbruck
Inv. Nr. 08436



271 *Kirchenkonzert*, 1936
Öl auf Holz
110 x 93 cm
Bezeichnet o. r. 1936
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



272 *Kloster Fürstenfeld*, um 1936
Kohle, Tempera auf Papier
66,5 x 100 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



273 *Anne Sepp*, 1937
Öl auf Leinwand
80 x 65 cm
Signiert u. l. Moor
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



274 *Landrat Dr. Karl Sepp*, 1937
Öl auf Leinwand
80 x 65,5 cm
Signiert u. l. HMOOR 37
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



275 *Dschingis Khan*, um 1938
Studie
Gouache auf Karton
41,5 x 57 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



276 *Paul Heinzelmann*, 1938
Kohlezeichnung auf Papier
37,5 x 49 cm
Signiert u. r. HMOOR 38
Steinklopfer-Archiv Saarbrücken



277 *Peter Moor*, 1939
Kohle, Aquarell auf Papier
63 x 50 cm
Signiert u. m. HMOOR
Bezeichnet o. r. Peter am 12. XI 1939
Henrik und Emanuel Moor Stiftung



278 *Selbstporträt*, 1939
Öl auf Leinwand
45,8 x 35,5 cm
RS Signiert H MOOR pinx. 1939,
meinem lieben Luithlen zum
20.I.1939
Privatbesitz

Im Katalog abgebildete, nicht ausgestellte Werke



I *Ernteszene*, um 1930
Tempera auf Papier
54 x 66 cm
Privatbesitz



II *Josephine Wieland, geb. Bartmann*
1906
Öl auf Leinwand
103 x 82 cm
Privatbesitz



III *Emanuel Moor am Flügel*
um 1913
Öl auf Leinwand
103 x 90,5 cm
Henrik und Emanuel Moor Stiftung

Weitere Werke siehe:
henrik-und-emanuel-moor-stiftung.de

Literaturverzeichnis

Quellen

Blaich Tagebuch

Hans Erich Blaich: *Verschiedenes. Autobiographisches. Diarium*. A: Blaich, Zugangsnummer 53.598. Deutsches Literaturarchiv Marbach

Bornkessel Manuskript

Hans Bornkessel: *Manuskript Henrik Moor, Ausstellungen im Glaspalast München nach Originalkatalogen zusammengestellt* 25.1.1941. Privatbesitz

Literatur

AK Fürstenfeldbruck 1981

Kreis und Stadtparkasse Fürstenfeldbruck (Hg.): 5. Gemäldeausstellung »Maler in Bruck«. Fürstenfeldbruck 1981

AK Fürstenfeldbruck 1995

Sparkasse Fürstenfeldbruck, Kester-Haeusler-Stiftung, Stadt Fürstenfeldbruck (Hg.): Henrik Moor, 1876–1940. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck vom 16. Dezember 1995 bis 26. Februar 1996. Fürstenfeldbruck 1995

AK Fürstenfeldbruck 2014

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Selma und Adolf Des Coudres. Ein ungleiches Künstlerpaar. Fürstenfeldbruck 2014

AK München 1916

Galerie Heinemann München, Katalog Februar 1916

AK München 1929

Städtische Galerie München: Katalog. München 1929

AK München 1932

Amtlicher Katalog der Kunstausstellung München 1932 im Deutschen Museum (Bibliotheksbau): 1932. München 1932

AK München 2003

Adalbert-Stifter-Verein München (Hg.): Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k. u. k. Kriegspropaganda 1914–1918. München 2003

AK Wien

Fliegen 90/71, Teil II: Fliegen im Ersten Weltkrieg. Gemälde und Zeichnungen, bearb. v. Liselotte Popelka, Ausstellungskatalog Heeresgeschichtliches Museum Wien. Wien 1971

AK Worms

Ausstellung Luitpoldgruppe München. Städtische Galerie Worms. Worms 1929

Baldock

Robert Baldock: Pablo Casals. Boston 1992

Bambi

Andrea Bambi: »Bilderfimmel und Gemälderummel«. Brakls Kunsthaus und die Künstlergruppe Scholle. In: Siegfried Unterberger, Felix Billeter, Ute Strimmer (Hg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter. München, Berlin, N.Y. 2007

Bechstein

o. A.: »Was ist das Bechstein-Moór-Doppelklavier?« Broschüre der C. Bechstein Piano-fortefabrik Aktiengesellschaft. O. J.

Berberich

Christine Berberich: Die Firma Richard Wurm und die »Wurmsche Tempera«. Seminararbeit TU München 2012

Bertuleit

Sigrid Bertuleit: Die vergessenen Motive der Scholle. In: Siegfried Unterberger, Felix Billeter, Ute Strimmer (Hg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter. München, Berlin, N.Y. 2007

Biennale Venedig

Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart (Hg.): Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1885–1995. Cantz Verlag Ostfildern, 1995, Henrik Moor als Teilnehmer genannt unter Biennale 1914/Deutscher Pavillon/ Malerei

Bierl 2004¹

Peter Bierl: Brucker Maler und Kunstring im Nationalsozialismus. In: Amperland 40 (2004)

Bierl 2004²

Peter Bierl: Fritz Behrendt (1863–1946), Maler und Farbenfabrikant in Grafrath. In: Amperland 40 (2004)

Catalogo

Catalogo 11. Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1914. http://mostramostre.labiennale.org/scheda_opera.cfm?workID=22262

Claus

Jürgen Claus: Theorien zeitgenössischer Malerei. Reinbek 1963 (Rowohlt’s Deutsche Enzyklopädie, Bd. 182)

Clemens

Gabriele B. Clemens: Händler, Sammler und Museen. Der europäische Kunstmarkt um 1900. In: Themenportal Europäische Geschichte 2014

Corredor

José María Corredor: Gespräche mit Casals. Mit einem Vorwort von Thomas Mann. Übertragen aus dem Französischen. Bern 1954

Deutsche Kunst und Dekoration

Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt), 30. Jg., Heft 12, September 1927

Die Kunst für Alle 1900/1901

Die Kunst für Alle, 16. Jg. 1900/1901

Die Kunst für Alle 1912/1913

Die Kunst für Alle, 28. Jg., 1912/1913

Die Kunst für Alle 1937/1938

Die Kunst für Alle, 53. Jg. 1937/1938

Doerner

Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Berlin u. a. 1921, 18. neu von Thomas Hoppe bearb. Aufl. Stuttgart 1994

Fait

Barbara Fait: Die Kreisleiter der NSDAP, »Der Typ des Nazis schlechthin – Emmer, Franz«. In: Martin Broszat u.a. (Hg.): Von Stalingrad zur Währungsreform. Zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland. München 1989

Festschrift

o.A.: Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums. Zürich 1925.

Gatscher-Riedl

Gregor Gatscher-Riedl: Perchtoldsdorf ist für uns ein heiliger Ort. In: David, Jüdische Kulturzeitschrift, Heft 107, 12/2015

Gersing

Dorothea Gersing: Emanuel Moór (1863–1931) Eine Einführung in Leben und Werk des Pianisten, Komponisten und Erfinders, Veröffentlichung Nr. 32 der Kester-Haeusler-Stiftung, Fürstenfeldbruck 2005

Glaspalast

Kataloge der Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast 1869–1931. Bayerische Staatsbibliothek MDZ (Digitale Bibliothek)

Goltz

Hans Goltz: Ein Wegbereiter moderner Kunst. http://www.badbad.de/hansgoltz/h_goltz_3.htm

Gottschalk

Hermann Gottschalk: Münchener Kunstausstellungen I. Der Glaspalast. In: März. Eine Wochenschrift. München, 1911

Haendcke

Berthold Haendke: Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 28. Jg. 1913

Häuserchronik

Häuser-Chronik des Marktes Fürstenfeldbruck. Band III. Die Besitzer der Wohngebäude an den neuangelegten Straßen vom Jahre 1890 an. Gotthard Kraus (Bearb.), Fürstenfeldbruck 1932

Heinzelmann

Paul Heinzelmann: Henrik Moor zum Gedächtnis. Steinklopfer-Verlag Fürstenfeldbruck 1956

Justi

Ludwig Justi: Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der so genannten Expressionisten in der National Galerie. Berlin 1921

Kahn

Albert E. Kahn: Licht und Schatten auf einem langen Weg. Pablo Casals, Erinnerungen. Frankfurt 1971

Kinseher

Kathrin Kinseher: »Womit sollen wir malen?« Farben-Streit und maltechnische Forschung in München. Ein Beitrag zum Wirken von Adolf Wilhelm Keim. München 2014

King

Arthur King: Handbook of New York. New York 1890

Kirk

H. L. Kirk: Pablo Casals. A Biography. 1974

Kleinknecht 1992

Wolfgang Kleinknecht: Kunst und Kunstpolitik im 19. und 20. Jahrhundert. In: Hejo Busley u.a. (Hg.): Der Landkreis Fürstenfeldbruck. Natur – Geschichte – Kultur. Fürstenfeldbruck 1992

Kleinknecht 1996

Wolfgang Kleinknecht: Der Eklektiker unter den Brucker Malern mit in Moll gestimmter Farbpalette. Der Brucker Künstler Henrik Moor und seine Zeit, Teil I–III. In: Brucker Land und Leute. Heimatbeilage des Fürstenfeldbrucker Tagblatt, Jg. 1996

Köck

Henrik Moor 1876–1940. Ein Maler aus Fürstenfeldbruck. Katalog Galerie & Studio Köck. München 1982

Koepf/Binding

Hans Koepf/Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 2005 (4. Auflage)

Koller

Manfred Koller: Das Staffeleibild der Neuzeit. In: Reclams Handbuch

Kühn

Hermann Kühn: Die Pigmente in den Gemälden der Schack-Galerie. Sonderdruck München 1969

Lauterbach

Iris Lauterbach: Amper, Enten, Nibelungen: Bildkünste und Architektur in Fürstenfeldbruck im Nationalsozialismus. In: Ferdinand Kramer und Ellen Latzin (Hg.): Fürstenfeldbruck in der NS-Zeit. Eine Kleinstadt bei München in den Jahren 1933 bis 1945. Fürstenfeldbrucker Historische Studien, hg. von Birgitta Klemenz und Klaus Wollenberg. Regensburg 2009

Lenz

Christian Lenz: Zur Gründungsgeschichte der Neuen Pinakothek und ihrer Sammlung. In: Veronika Schroeder: Neue Pinakothek München. München London New York 2012

Ludwig 1982

Horst Ludwig: Henrik Moor 1876–1944. In: Henrik Moor 1876-1940. Ein Maler aus Fürstenfeldbruck. Katalog Galerie & Studio

Ludwig 1994

Horst Ludiwg, Henrik Moor 1876–1940. In: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 6, München 1994

Marchand

H. Marchand: Henrik Moor. In: Der Zwiebel-fisch, 23. Jg., H. 2, 1930/31, S. 64–67

Mayer

Klaus Mayer: Die Organsiation des Kriegs-pressequartiers beim k. u. k. AOK im ersten Weltkrieg 1914–1918. Masch. Diss. Wien 1963

Moór

Emanuel Moór: The Duplex-Coupler Piano-forte. In: Journal of the Royal Society of Arts, No. 3620, Vol. 70, 7. April 1922, S. 365–367

Nemtsov

Jascha Nemtsov: Doppelt vertrieben. Deutsch-jüdische Komponisten aus dem östlichen Europa in Palästina/Israel. Wiesbaden 2013

NZfM Andreas Hofer

Paul Hiller: Andreas Hofer. In: Neue Zeitschrift für Musik, Band 98, Teil 2, 1902 II. Semester, S. 639 ff

NZfM Leipzig

o.A.: Leipzig. In: Neue Zeitschrift für Musik, Band 22, Jahr: 1906, S. 925

NZfM Pompadour

Paul Hiller: Die Pompadour. In: Neue Zeitschrift für Musik, Band 98, Teil 1, 1902 I. Semester, S. 201ff

Ortner/Hinterstoisser

Mario Christian Ortner/Hermann Hinterstoisser: Die k. u. k. Armee im Ersten Weltkrieg. Uniformierung und Ausrüstung von 1914–1918 , 2 Bde. Wien 2013

Pirani

Max Pirani: Emanuel Moór. London 1959

Read

Herbert Read: Geschichte der modernen Malerei. München 1959

Reclams Handbuch

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, 2. Aufl. Stuttgart 1984

Roth

Claudia Roth, Parteikreis und Kreisleiter der NSDAP unter besonderer Berücksichtigung Bayerns, Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Band 107

Scheffler 1908

Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908

Schmalhofer

Claudia Schmalhofer: Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868–1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen. München 2005

Scholes

Percy A. Scholes: Proceedings of the Society. Fourteenth Ordinary Meeting. Wednesday, March 1st, 1922, In: Journal of the Royal Society of Arts, No. 3620, Vol. 70, 7. April 1922, S. 363–365

Schuster 1988(1)

Klaus Peter Schuster (Hg.): Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie Moderner Kunst in München. München1988

Schuster 1988²

Peter-Klaus Schuster: München – die Kunststadt. In: Friedrich Prinz/Marita Kraus (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912. München 1988

Secession

Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession« 1907 im kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz vom 1. März bis Ende April 1907

Seehaus

Lothar Seehaus: Pablo Casals, Hamburg 1980

Shead

Herbert A. Shead: The History of the Emanuel Moór Double Keyboard Piano. Old Woking 1978

Signale

Signale für die Musikalische Welt, Jg. 25, Nr. 29, Leipzig 30.05.1867, S. 499

Steinbeißer

Erwin Steinbeißer: Henrik Moor, ein Brucker Maler. In: Amperland (18) 1982

Strobl

Karl Hans Strobl: Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegs-presse-quartier. Reichenberg 1928

Studt

Christoph Studt: Das Dritte Reich in Daten. München 2002

The Metropolitan

The Metropolitan Church and Choir Directory of New York and Brooklyn. New York 1888

Thieme-Becker

Ulrich Thieme/Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. XXV. Leipzig: 1931

Trautmann

Karl Trautmann: Fünfzig Jahre Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck. In: Amperland 10 (1974)

Unterberger

Siegfried Unterberger, Ute Strimmer (Hg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter. München Berlin New York 2007

Wedl-Bruognolo 1995

Renate Wedl-Bruognolo: Henrik Moor 1879–1940. In: AK Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck1995

Wedl-Bruognolo 1998

Renate Wedl-Bruognolo: Anita Moor-Stiftung, Henrik Moor – Leben und Werk. In: Zehn Jahre Kester-Haeusler-Stiftung 1988–1998, Veröffentlichung Nr. 16 der Kester-Haeusler-Stiftung, Fürstenfeldbruck, 1998, S. 79–88

Wehlte

Kurt Wehlte: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Ravensburg 1967³. Ravensburg 1992

Wehmeier

Stefan Wehmeier: Lass Dich mit (k)einem Verein ein. In: Mitgliederkatalog der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 2006

Weissweiler

Eva Weissweiler: Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen. Unter Mitarbeit von Lilli Weissweiler. Köln 1999

Well 1988

Walter Well: Maler im Fürstenfeldbrucker Land. München 1988

Well 1989

Walter Well: Fritz Behrendt zum 125. Geburtstag. In: Amperland, Jg. 1989, Heft 25, S. 179–180

Wilbert

Jan Wilbert: Das NS-Gemeinschaftswerk »Kunst und Künstler« im Kreis Mayen 1936. In: Heimatjahrbuch des Landkreises Mayen-Koblenz 2010. Mayen-Koblenz 2009

Wolf

G. J. Wolf: Ausstellung der »Luitpoldgruppe« im Kunstverein München. In: Die Kunst für alle 28. Jg. 1912/1913

Wollenberg 1996

Klaus Wollenberg: Die Geschichte der Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck. In: Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck (Hg.), Die Künstlervereinigung Fürstenfeldbruck damals und heute. Fürstenfeldbruck 1996

Wollenberg 1998

Klaus Wollenberg: Die Brucker Künstler-szene während der Jahre des Dritten Reiches 1933-1945. In: Maler in Bruck. Ein Katalog zur Sammlung der Sparkasse Fürstenfeldbruck anlässlich der Ausstellung zum 50. Todestag von Franz Gräßel. Fürstenfeldbruck 1998

Wollenberg 2005

Klaus Wollenberg: » Wir fordern Sie auf, Ihre arische Abstammung nachzuweisen...« . Der jüdische Maler Henrik Moor in den Jahren des Dritten Reiches. In: Amperland, Jg. 2005, Heft 41, S. 5–11

Zimmermann

Michael Zimmermann: Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im »Sturm« – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern. In: Klaus-Peter Schuster (Hg.): Delaunay und Deutschland. Stuttgart 1986



Dank

Besonderer Dank gilt allen Förderern

Kulturfonds Bayern
Bezirk Oberbayern
Landkreis Fürstentfeldbruck
Sparkasse Fürstentfeldbruck
Lions Club Fürstentfeldbruck
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Nachlaß Erika Christel Greim-Schwemmler
Kester-Haeusler-Stiftung
Bürgerstiftung für den Landkreis Fürstentfeldbruck
Eva Lynen
Elke Oschmann

Für Rat und Hilfe danken wir herzlich
Rita Ring, Gernlinden
Bernhard Heinzlmann, Saarbrücken
Prof. Dr. Klaus Wollenberg, Fürstentfeldbruck
Dorothea Gersing, Wuppertal
Nikolaus Turner, München
Dr. Johannes Leuschner, München
Dr. Jutta Mannes, München
Herbert und Hildegard Moor, Putzbrunn

Dr. Gerhard Neumeier, Stadtarchiv Fürstentfeldbruck
Dr. Heike Krause, Stadtarchiv Gaildorf
Landeshauptarchiv Koblenz
ISG und Stadtarchiv Mannheim
Deutsches Literaturarchiv Marbach
Stadtarchiv München
Archiv des Jüdischen Museums, Prag
Stadtarchiv Worms
Stadtarchiv Zürich

Leihgeber

Deutsches Literaturarchiv Marbach
Henrik und Emanuel Moor Stiftung
Steinklopfer-Archiv Saarbrücken
Fürther Gesellschaft der Kunstfreunde e.V., Fürth
Stadt Fürth
Stadt Gaildorf
Sparkasse Fürstentfeldbruck
Heeresgeschichtliches Museum Wien

Josef und Helga Bauer, Fürstentfeldbruck
Markus Gandlergruber, Emmering
Dr. Wolfgang Luithlen, Andernach
Herbert und Hildegard Moor, Putzbrunn
Johanna Neumaier, Fürstentfeldbruck
Rita Ring, Gernlinden
Dr. Stephan Ring, München
Peter Schaaf, Mayen
Ruth Schreck, Heiligenhaus
Alexander Stein, Winhöring
Dr. Christian Stein, Dachau
Sieglinde Stein, Geratskirchen
Nikolaus Turner, München
Ludwig Weiß sen., Fürstentfeldbruck

und weitere Leihgeber, die nicht genannt werden wollen

Henrik Moor am Flügel, um 1930

Impressum

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Henrik Moor (1876–1940). Avantgarde im Verborgenen
Museum Fürstenfeldbruck und Museum im Kunsthaus
12. Mai – 25. September 2016

Redaktion

Angelika Mundorff M.A.
Dr. Eva von Seckendorff
Verena Beaucamp M.A.

Autoren

Verena Beaucamp M.A.
Dr. Susanne Dinkelacker
Bernhard Heinzelmann
Shoshana Liessmann
Dr. Jutta Mannes
Angelika Mundorff M.A.
Susanne Poller
Dr. Eva von Seckendorff
Nikolaus Turner
Prof. Dr. Klaus Wollenberg

Fotoarbeiten

Wolfgang Pulfer, München

Kataloggestaltung und Herstellung

Birgit Helwich, München

Druck und Bindung

EOS PRINT, St. Ottilien

© bei den Herausgebern und Autoren
Alle Rechte vorbehalten
Zweite, korrigierte Auflage, 2017

ISBN 978-3-9817387-5-9

Bildnachweis

Dr. Wolfgang Luithlen, Andernach
S. 126
Kester-Haeusler-Stiftung, Fürstenfeldbruck
S. 13, 15, 146
Stadtarchiv Fürth
S. 154
Stadt Gaildorf
S. 125
Deutsches Literaturarchiv Marbach
S. 83
Staatsarchiv München
S. 104
Stadtarchiv München
S. 17
Heeresgeschichtliches Museum, Wien
S. 112, 113
Steinklopfer-Archiv Saarbrücken
S. 92, 103, 105
Privatarchiv
S. 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 108, 110,
111, 114, 115, 124, 152, 162, 172, 238

Alle übrigen

Henrik und Emanuel Moor Stiftung,
Sparkasse Fürstenfeldbruck, Privatbesitz,
Museum Fürstenfeldbruck
(Fotos: Wolfgang Pulfer, München)

Ausstellung

Veranstalter

Museum Fürstenfeldbruck
in Kooperation mit der Henrik und Emanuel
Moor Stiftung

Konzeption, Projektleitung

Angelika Mundorff M.A.
Dr. Eva von Seckendorff

Organisation

Angelika Mundorff M.A.
Dr. Eva von Seckendorff
Verena Beaucamp M.A.
Dr. Susanne Dinkelacker

Realisierung

Ernst Bielefeld, Niederroth
Dr. Susanne Dinkelacker, München
Alfred Stemp, Eichenau
Christine Tafelmaier M.A., Lenggries

Konservatorische Betreuung

Ernst Bielefeld, Niederroth
Dr. Susanne Dinkelacker, München
Alfred Stemp, Eichenau



Museum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld
Fürstenfeld 6 / 82256 Fürstenfeldbruck / Tel. 08141/61130
museum@fuerstenfeldbruck.de / www.museumffb.de



ISBN 978-3-9817387-5-9

 **museum**
fürstenfeldbruck