

# INHALT

Grußwort .....	7
Vorwort .....	9
<i>Wolfgang Brassat</i>	
Einleitung. Zu Anlass und Konzept der vorliegenden Publikation .....	11
<b>ZUR NS-KULTURPOLITIK</b>	
<i>Olaf Peters</i>	
„Politische Führung“ und das „Wirken der Kunst“.	
Zu einigen Prämissen und Konsequenzen der Kunstpolitik des Dritten Reichs .....	31
<i>Christoph Zuschlag</i>	
Die Verfemung der künstlerischen Avantgarde im NS-Staat .....	43
<i>Birgit Schwarz</i>	
„Grützner ist bei weitem unterschätzt!“	
Die Münchner Malerschule als Leitbild Hitlers und der NS-Kulturpolitik .....	49
TAFELN .....	64
<b>„GOTTBEGNADETE‘ LANDSCHAFTSMALER</b>	
<i>Wolfgang Brassat</i>	
Zum Leben und Werk des Landschaftsmalers Fritz Bayerlein .....	75
<i>Paula Schwerdtfeger</i>	
Hochgradig ideologisch. Die Landschaftsgemälde Fritz Bayerleins und ihre Präsentation auf der <i>Großen Deutschen Kunstausstellung</i> .....	109
<i>Felix Steffan</i>	
„Durch Eingreifen des Führers wurde ich aber zum meistgezeigten Künstler“.	
Der Landschaftsmaler Hermann Gradl .....	123
<i>Birgit Dalbajewa</i>	
Willy Kriegel – Von den expressiv-magischen Porträts der Weimarer Republik zu den Naturstücken und ihrem Erfolg bei den Eliten des Dritten Reichs .....	141
<i>Anke Gröner</i>	
Carl Theodor Protzen, Maler der Reichsautobahnen .....	161
<b>ZUR ENTNAZIFIZIERUNG UND DEN FORTGESETZTEN KARRIEREN DER ‚GOTTBEGNADETEN‘</b>	
<i>Norbert Frei</i>	
NS-Eliten in der Bundesrepublik .....	175
<i>Kristina Rauscher, Wolfgang Brassat</i>	
NS-Künstler nach ‘45. Zur Entnazifizierung und den fortgesetzten Karrieren der ‚Gottbegnadeten‘ .....	183
Kurzbiografien der Autoren .....	200
Abstracts der Beiträge .....	202
Abbildungsnachweise .....	205







# „GOTTBEGNADETE“ LANDSCHAFTSMALER

Wolfgang Brassat

## ZUM LEBEN UND WERK DES LANDSCHAFTSMALERS FRITZ BAYERLEIN

### VORBEMERKUNG<sup>1</sup>

In der jahrzehntelangen Bamberger Kontroverse um den Maler Fritz Bayerlein und seine Rathausgemälde ist von seinen Befürwortern immer wieder das Argument vorgebracht worden, er sei kein Nazi-Maler gewesen, er habe schließlich nur Landschaften gemalt. Seine Nichte Anna Eckert hat 1992 in einem Leserbrief seine Malerei in der Tradition der Romantik verortet. Sie schrieb: „Sein unverkennbarer Stil wird noch heute von vielen Kunstliebhabern und -kritikern als eine Art später Reverenz an Caspar David Friedrich angesehen.“<sup>2</sup> Zudem seien ihm „die großen französischen und deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts, ja sogar noch deutsche Impressionisten, wie Corinth und Liebermann“, Vorbilder gewesen. Wenn Eckert betonte, er habe diese mit „seiner tiefen Heimatliebe und einer aufrichtigen Naturverbundenheit“ in seiner realistischen Landschaftsmalerei verarbeitet,<sup>3</sup> so bemühte sie damit vermutlich unwissentlich Maßstäbe der NS-Ideologie, der das Deutsche, Volksnähe und die Verbundenheit mit Heimat und ‚Scholle‘ immer wichtiger waren als künstlerische Qualität bzw. als höchste Maßstäbe derselben galten. „Gewaltoriginalität“ und „jene bis zu völliger Formauflösung fortschreitenden Maltechniken“ seien Bayerlein fremd, hat ein gewisser Hans Horn am 14. Januar 1939 im *Bamberger Tagblatt* geschrieben: „Was ihn allein zum Schaffen begeisterte, war die Heimat. [...] Selbsttreue und Heimatverbundenheit [haben] Bayerlein zu dem gemacht, was er heute ist.“<sup>4</sup>

Mit ihrer Charakterisierung der Malerei ihres Onkels lag die Verfasserin so ganz falsch nicht, und doch muss man sagen, dass Bayerlein in seinen 1955 verfassten *Lebenserinnerungen*<sup>5</sup> nicht einen der von ihr ge-

nannten Künstler erwähnt hat, nicht Friedrich, nicht Liebermann oder Corinth und, von einer Ausnahme abgesehen, keinen Franzosen,<sup>6</sup> wohl aber Adolph von Menzel, den Münchener Malerfürsten Franz von Lenbach, Franz von Defregger, Ludwig von Löfftz, den Direktor der Münchener Akademie, den Tiermaler Heinrich von Zügel und andere – alles deutschsprachige geadelte Künstlergrößen.<sup>7</sup> Die Auswahl erklärt sich in erster Linie damit, dass Bayerlein an der Münchener Akademie studiert und in der Isarmetropole 51 Jahre lang gelebt hat, dass er Vertreter der Münchener Schule war, aber auch mit Hitlers Vorliebe für dieselbe, mit der sie zum Leitbild der nationalsozialistischen Kulturpolitik wurde und München zur „Hauptstadt der Deutschen Kunst“.<sup>8</sup> Max Liebermann, der Jude, Begründer der Berliner Sezession, über deren ‚Rinnsteinkunst‘ Kaiser Wilhelm II. im Dezember 1901 bei der Einweihung der Berliner Siegesallee geschimpft hatte, kommt in den *Lebenserinnerungen* selbstverständlich nicht vor.

Wenn Eckert „die großen französischen und deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts“ als für Bayerlein wichtige Größen anführte, so sprach sie etwas an, was ihr Onkel, wenn es ihm überhaupt bewusst war, wohl nur ungern konzidiert hätte, nämlich dass der Begründer des Realismus, Gustave Courbet, der Maler des *Begräbnis[ses] von Ornans* (1849/50, Paris, Musée d’Orsay) und der *Steinklopfer* (Abb. 1), der als politisch missliebiger Sozialist 1858 vorübergehend nach Deutschland floh und 1877 im Schweizer Exil verstarb, immensen Einfluss auf die deutsche Kunst hatte.<sup>9</sup> Wilhelm Leibl, Hans Thoma und viele weitere verehrten den Franzosen,<sup>10</sup> der 1869 anlässlich der *Internationalen Kunstausstellung* im Glaspalast sechs Wochen in München verbrachte und von Ludwig II. von



Bayern den St. Michaels Orden 1. Klasse verliehen bekam. Avancierte Kunst war nicht erst seit dieser Zeit international orientiert, sie war anspruchsvoll, komplex und nahm sich zuweilen heraus, nicht mehr schön zu sein. Deshalb hassten die Identitären sie und hegten Vorstellungen von Kunst, nach denen diese nicht Produkt der Kunstgeschichte, des interpikturalen Erbes und überregionalen Austauschs ist, sondern irgendwie autochthon, naturwüchsig auf der heimatischen ‚Scholle‘ entstehe. Ich denke, dass Bayerlein die Demarkationslinien der völkisch-nationalen Kunstauffassung weit mehr verinnerlicht hatte, als seine Nichte ahnte, als sie die „großen französischen [...] Realisten“ als seine vermeintlichen Vorbilder anführte. Er war ein Maler mit einem ausgeprägten Sinn für das Licht. Aber er berief sich nicht auf die französischen Impressionisten, sondern eher auf Spitzweg und Menzel.<sup>11</sup> Adolf Hitler hat 1937 in der Eröffnungsrede der ersten *Großen Deutschen Kunstausstellung* seine entschiedene Ablehnung des Kubismus, Dadaismus, Futurismus und auch des Impressionismus bekundet.<sup>12</sup> Die völkische Kunstkritik verurteilte das „bourgeoise[] Raffinement“<sup>13</sup> und „das in gewissem Sinne die europäische Kunst entnationalisierende l’art pour l’art des Impressionismus“.<sup>14</sup> Sie lehnte nicht nur die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ab, sondern bereits die des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, insbesondere die französische Malerei der *Vie moderne*. Deren Motive des großstädtischen Lebens, der Freizeit und des Sports, aber auch die mythischen Welten und Traumotive des Symbolismus wurden der deutschen Kunst ausgetrieben zugunsten eines biedereren Natura-

1. Gustave Courbet: *Die Steinklopfer*, 1849, Öl/Lw., 165 × 257 cm, ehemals Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister



lismus und einer kargen Dominanz der Landschaftsmalerei und des Bauerngenres.<sup>15</sup> Die Erfolgsgeschichte Bayerleins im ‚Dritten Reich‘ verdankte sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, einer Kunst doktrin, die eine drastische Verengung des Horizonts und rigide gestalterische und motivische Einschränkungen verordnete.

**ZU BIOGRAFIE UND KÜNSTLERISCHEM WERDEGANG**

Fritz Bayerlein wurde am 9. Januar 1872 in Bamberg als Kind einer Kaufmannsfamilie geboren. Seine Mutter starb kurz bevor er zwei Jahre alt wurde, am 2. Januar 1874.<sup>16</sup> Gleichwohl scheint er eine glückliche Kindheit gehabt zu haben, bis 1881 seine geliebte ältere Halbschwester Maria, die ihm Mutterersatz geworden war,<sup>17</sup> an Typhus erkrankte und verstarb und wenig später der Vater mit seinem Dörrobsthandel Bankrott machte. Die Familie erlebte einen sozialen Abstieg, musste ihr Haus räumen, die Kinder die Schule verlassen und Geld verdienen.<sup>18</sup> Julius wurde Konditor, Anton Tapezierer, Pauline musste als Putzfrau arbeiten und Fritz wurde in das *Schmidt'sche Malinstitut* am Jakobsplatz 13 geschickt, eine seit 1833 existierende, ehemals sehr erfolgreiche Bamberger Institution.<sup>19</sup> In ihr waren Maler damit beschäftigt, „Bilder gefälliger Art von bekannten Künstlern auf Porzellanplatten“ zu reproduzieren,<sup>20</sup> die vor allem in die USA exportiert wurden. Nach eigener Aussage kam die Ausbildung des jungen Fritz in diesem Haus nicht über Zeichnungsübungen hinaus.<sup>21</sup>

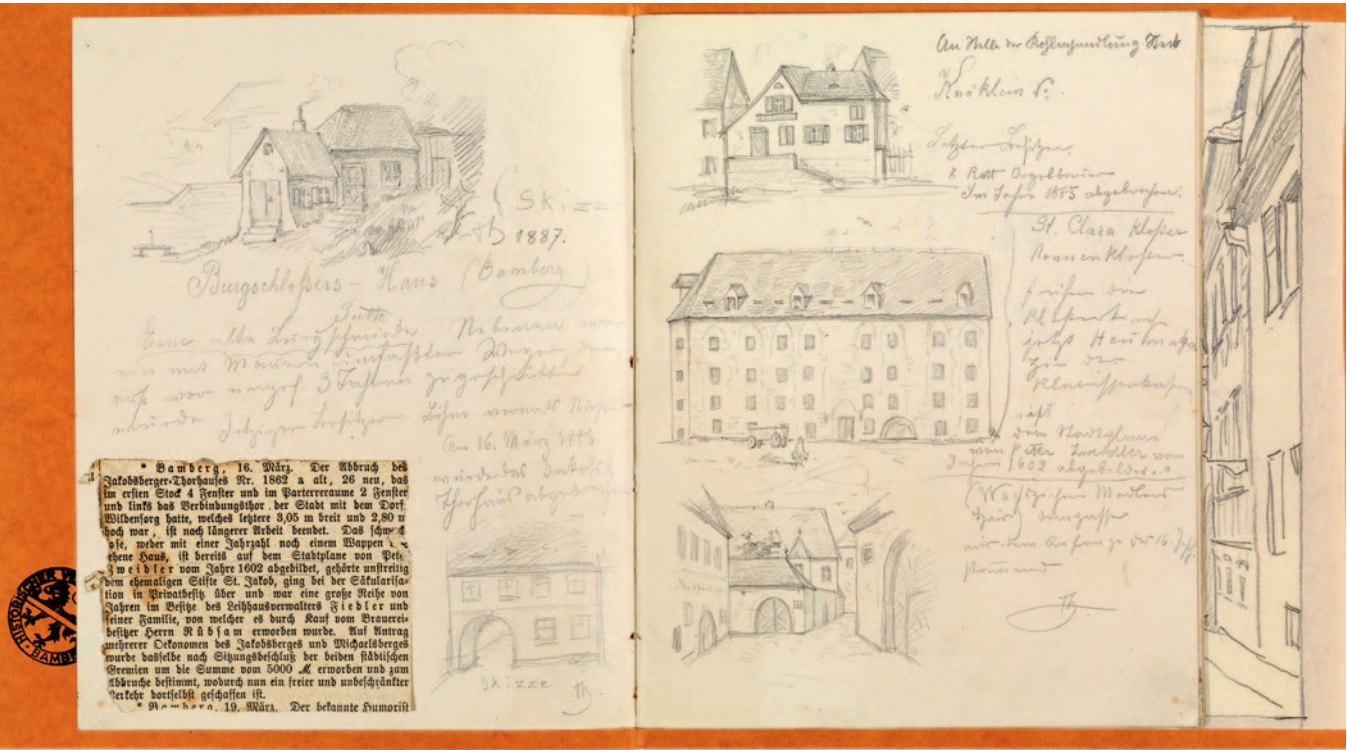
Eine signierte und datierte Bleistiftzeichnung einer *Pietà* (Abb. 2) könnte mit dieser Tätigkeit in Zusammenhang stehen. Die Darstellung geht auf ein in Bayern vielverehrtes Gnadenbild zurück, auf Alessandro Abondios in den frühen 1630er Jahren geschaffene *Mater doloris et amoris* im Münchener Jesuiten-Konvent. Das 1945 zerstörte Hochrelief aus Wachs, bei dessen Herstellung sich Abondio an einem *Pietà*-Gemälde von Willem Key (um 1550/55, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) orientiert hat, wurde vielfach kopiert, unter anderen von Ignaz Günther, der es in seiner frühen *Pietà* in Eiselfing zu einer ganzfigurigen Skulptur ergänzt hat (Abb. 3).<sup>22</sup> Dieses oder ein anderes Nachfolgewerk des Gnadenbilds wird die Vorlage von Bayerleins Zeichnung gewesen sein.<sup>23</sup> Wenn man der wahrscheinlich doch nachträglich ein-



2. Fritz Bayerlein: *Pietà*, Bleistiftzeichnung, signiert, datiert 1885, ca. 49 × 35 cm, ovaler Bildausschnitt, Bamberg, Privatbesitz



3. Ignaz Günther: *Pietà*, 1758, Holz, farbig gefasst, Höhe 129,4 cm, Eiselfing, Pfarrkirche St. Rupert



4. Fritz Bayerlein: Doppelseite des Skizzenhefts HVG, 82/3 mit Zeichnungen von Bamberger Architekturen (Burgschlossers Haus, Jakobsberger Torhaus, Zeitungsartikel zum Abbruch desselben im März 1886, Haus ‚Am Knöcklein‘, Nonnenkloster St. Clara, Domherrenhöfe in der Domstraße), 1887, Staatsbibliothek Bamberg



getragenen Datierung auf 1885 trauen darf, zeigt diese, dass schon der 13-Jährige über beachtliche handwerkliche Fähigkeiten verfügte. Unzweifelhaft geht dies aus den Skizzenbüchern hervor, die Bayerlein anlegen sollte (Abb. 4). Die in ihnen enthaltenen Zeichnungen von Architekturen, Wappen, Reliefs, Skulpturen etc. in Bamberg und Umgebung aus der Mitte der 1880er Jahre lassen zuweilen noch gewisse Schwächen erkennen, sind aber erstaunlich für eine Person dieses Alters.<sup>24</sup> Schon in frühester Jugend, lange vor seiner ersten professionellen Betätigung hat der nimmermüde Zeichner die Sehenswürdigkeiten seiner Umgebung festgehalten.<sup>25</sup>

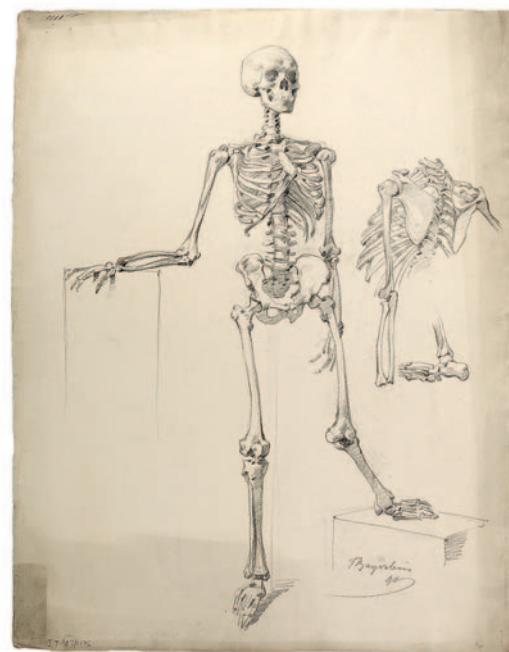
Da das Porzellanmalereiinstitut nach einer Erhöhung der amerikanischen Einfuhrzölle kaum noch Gewinn machte, wurde Fritz entlassen, noch bevor es nach dem Börsenkrach schließen musste.<sup>26</sup> Die Familie entschloss sich daher, den 17-Jährigen auf die Kunstgewerbeschule in Nürnberg zu schicken, die er von 1889 bis 1893 besuchen sollte. „[S]tolz[,] ein Kunststudierender zu sein“,<sup>27</sup> führte er dort anatomische Studien nach Gipsmodellen und Skeletten aus (Abb. 5, 6),<sup>28</sup> er lernte nach dem lebenden Modell zu zeichnen und durfte Prof. Heinrich Heim, der ihn für einige Wochen mit nach Berlin nahm, bei der Herstellung der Kartons für zwei Wandbilder in der dortigen Niederlassung der Tucher-Brauerei helfen.<sup>29</sup> Heim sollte ihn an die Akademie der Bildenden Künste in München empfehlen, an der sich Bayerlein bereits im Oktober 1891 immatrikulierte, namentlich an Karl Raupp, der in früheren Jahren eben-

falls an der Nürnberger Kunstgewerbeschule unterrichtet hatte.<sup>30</sup> Er war in Darmstadt von August Lucas zum Landschaftsmaler ausgebildet worden, hatte in Frankfurt am Städelschen Kunstinstitut Genremalerei studiert und sich dann in München Karl Piloty angeschlossen. Seit 1880 selbst an der dortigen Akademie tätig, von 1892 bis 1914 als ordentlicher Professor,<sup>31</sup> war er erst Lehrer des Antikensaals, danach Leiter der ‚Vorschule‘, später der ‚Naturklasse‘, in die Bayerlein zunächst kam, und übernahm schließlich die ‚Mal- und Komponierschule‘.

Seit 1869 verbrachte Raupp die Sommermonate am Chiemsee, wo er die Künstlerkolonie auf der Fraueninsel neu begründete und seinen erfolgreichen *Katechismus der Malerei* schrieb. Durch ihn wurde der See zum beliebten Ausflugsziel.<sup>32</sup> Der ‚Chiemsee-Raupp‘, wie man ihn nannte, forderte vom Landschaftsmaler „den Eindruck unbefangener Naturempfindung und deren unmittelbare Wiedergabe“. <sup>33</sup> Ein genaues Naturstudium verknüpfte er mit dem gründerzeitlichen Genrebild (Abb. 7). In Darstellungen stürmischer Unwetter über dem See strebte er auch dramatische Wirkungen an und arbeitete nicht nur in Skizzen zuweilen mit einem sichtbaren Pinselstrich. Zu den Bewunderern Raupps, dessen Hang zum Sentimentalen Piloty kritisiert hat, zählte Friedrich Pecht, der seine Gemälde regelmäßig in der Zeitschrift *Die Kunst für alle* reproduzieren ließ. Gleichwohl verebbte seit Mitte der 1890er Jahre der Ruhm des Malers, der in der Presse keine Erwähnung mehr fand.<sup>34</sup>

5 (unten). Fritz Bayerlein: *Armstudie*, 1889, Zeichnung, sign. u. dat., Kreide auf Karton, 50,5 × 88,5 cm (größte Maße), Staatsbibliothek Bamberg

6 (rechts). Fritz Bayerlein: *Skelett*, 1891, Zeichnung, sign. u. dat., Bleistift auf Karton, 56,7 × 44,5 cm, Staatsbibliothek Bamberg



7. Karl Raupp: *Kahnfahrt am Chiemsee*, 1883, Öl/Lw., 80 × 157 cm, Gailer Fine Art Chiemsee

Sein Schüler Fritz Bayerlein schuf zu Beginn des Akademiestudiums eine Reihe fein ausgeführter Porträtzeichnungen (Abb. 8) und übte sich für eine kurze Zeit in der Federzeichnung.<sup>35</sup> Ein Studienblatt, eine monogrammierte Bleistiftzeichnung (Abb. 9), die Ruderer in Gestalt dreier unterschiedlich ausgearbeiteter Figuren vor Augen führt, wird ebenfalls in den Jahren an der Akademie entstanden sein. Ihr zentrales Motiv ist ein älterer in einem Boot sitzender Mann, der, schräg zum Betrachter blickend, mit einer Pfeife im Mund und nach vorne gebeugtem freiem Oberkörper die oder das Ruder bewegt. Bayerlein hat nur seine Hände dargestellt, aus deren Haltung nicht eindeutig hervorgeht, ob sie zwei Ruder halten oder, was wahrscheinlicher ist, ob der Mann mit beiden Händen ein Ruder oder Stechpaddel führt.<sup>36</sup> Letzteres ist offenbar der Fall bei dem rechten der beiden ihn flankierenden, nur mit wenigen Strichen angedeuteten jüngeren Männer. Die Bleistiftzeichnung mag bei einem Besuch Bayerleins bei seinem Lehrer am Chiemsee entstanden sein,<sup>37</sup> wobei sie in einem gewissen Zusammenhang mit der Ikonografie der *Vie moderne* steht. Denn nachdem der Bootssport, insbesondere das Rudern, auf den nahegelegenen Binnengewässern schon um 1830 eine Leidenschaft der Pariser geworden war,<sup>38</sup> hatten ihn der amerikanische Realist Thomas Eakins und Gustave Caillebotte, der Maler und

8. Fritz Bayerlein: *Porträt einer jungen Dame mit Hut und Schleier*, 1892, Zeichnung, sign. u. dat., Kreide auf Karton, 61,9 × 47,3 cm (größte Maße), Staatsbibliothek Bamberg







41. Fritz Bayerlein: *Im Nymphenburger Schlosspark*, um 1933, Öl/Lw., 87 × 110 cm, Bamberg, Kunstauktionshaus Schlosser, 9. April 2016

42. Fritz Bayerlein: *Im Nymphenburger Schlosspark*, um 1933, Zeichnung, Bleistift auf Transparentpapier, 21 × 25,2 cm, Staatsbibliothek Bamberg



Fritz Bayerlein: *Die Reichsautobahn bei Ramersdorf*, 1934 (wie Abb. 19)



und zeichnerisch Erschlossenen, huldigen dem Unvermittelten. Für die Landschaftsmalerei, der er trotz seiner vielseitigen Ausbildung fast ausschließlich nachging, hat sich der handwerklich Begabte und bestens Geschulte nach dem Studium um 1900 entschieden. Es wird dies ein auf Sicherheit bedachter Entschluss des Raupp-Schülers gewesen sein, der wusste, dass er schon an der Akademie auf konservative Gleise geraten war. Seine Landschaftsmalerei entsprach seinem zunehmend anti-modernistischen und nationalistischen Denken und stimmte, wie insbesondere die zahlreichen Baumstudien und Ernteszenen in seinen Zeichnungen zeigen, nicht erst seit 1933 überein mit dem nationalsozialistischen Konzept einer „Gesundung [der Kunst] in der wiedergewonnenen Beziehung zu Natur und Volk“.<sup>107</sup>



43. Fritz Bayerlein: *Baumreihe im Nymphenburger Schlosspark*, um 1933, Zeichnung, monogr., Bleistift auf Transparentpapier, 15,7 × 22,5 cm, Staatsbibliothek Bamberg

44. Fritz Bayerlein: *Die Minerva-Statue von Ferdinand Tietz im Park von Seehof*, frühe 1930er Jahre, Öl/Lw., 145 × 115 cm, Bamberg, Kunstauktionshaus Schlosser, 26./27. Juli 2019







7. GDK 1940, Saal 31, Erdgeschoss, Albrecht Kettlers *Sonntägliche Begegnung*, Landschaften von Hugo Hodiener, Hans Hanners Gemälde *Schwester*, Emil Sutors *Brunnengruppe*

selbstständig stehend, eine Puppe an den Händen führt. Der Blick der Mutter auf Höhe des Horizonts ist ernst und schweift in die Ferne, während die Kinder unbeschwert fröhlich agieren.

8. GDK 1940, Saal 31, Oberer Absatz, Oswald Hofmann, *Torso*, Karl Wendels Landschaft, Fritz Bayerleins *Im Jura*, Richard Kleins *Weiblicher Halbakt*, Paul Hauptmanns *Blumenbild*



Mit den Jahren wurde es auf der *Großen Deutschen Kunstausstellungen* üblich, auf die erste Hängung der Seitenkabinette eine zweite, manchmal sogar eine dritte, folgen zu lassen, Werke also auszutauschen, um in der verlängerten Laufzeit Verkaufte zu ersetzen und Neues zu präsentieren. Die zweite Hängung im Saal 23 bestätigte die latente Bedeutung der angesprochenen Motivkombinationen. Nun wurden zwischen Landschaftsbildern auf diese bezogene Darstellungen der *Hitler-Jugend* und des *Bund[es] Deutscher Mädel* gehängt.<sup>33</sup> Bilder des Nachwuchses, nämlich der ersten im Nationalsozialismus aufgewachsenen Generation, folgten also auf die zuvor thematisierte vermeintlich natürliche Verbindung von weiblichen Körpern und deutschem Boden.

In dem nach oben führenden Treppenhaus hingen 1940 abwechselnd weibliche Aktdarstellungen und teilweise düster anmutende Landschaften. Am oberen Absatz flankierten zwei Plastiken weiblicher Halbfiguren den Eingang zum Obergeschoss. Dann folgten verschiedene um ein zentrales Blumenstillleben arrangierte Sujets, gerahmt von zwei stehenden, weiblichen Halbakt

(Abb. 8 u. 9).<sup>34</sup> Die beiden Landschaften rechts und links davon, *Im Jura* und *Erntesege*, stammten von Fritz Bayerlein.<sup>35</sup> *Erntesege* zeigte eine weite Landschaft, ein von einem Regenbogen überwölbttes Tal mit sonnenbeschienenen Feldern, Schafen und links am Bildrand einer Bäuerin und einem Bauern, die ins Tal hinab schreiten. Neben diesem Gemälde stand auf einem niedrigen Sockel eine *Kindergruppe*, an die sich erneut ein Akt anschloss, diesmal die Rückenansicht einer Liegenden.<sup>36</sup> Beispiele einer für bürgerliche Abnehmer gemalten Gattungsmalerei waren hier verbunden zu einem Arrangement, das den Vanitas-Gedanken mit nationalsozialistischen Vorstellungen einer schicksalhaft an die ‚Scholle‘ gebundenen menschlichen Existenz verknüpfte. Auch bei dem letzten zu schildernden Fallbeispiel geht es um die soeben anhand der Treppenhäuser dargestellte Motivkombination. Im Erdgeschoss der *Großen Deutschen Kunstausstellung* war 1943 im repräsentativen Saal 21 in Verbindung mit Saal 20 die Kombination von weiblichem Akt und Landschaft auf eine zentrale, den Raum bestimmende Plastik eines Adlers ausgerichtet,



9. GDK 1940, Saal 31, Oberer Absatz, Gisbert Palmiés *Mädchen mit Kopftuch*, Fritz Bayerleins *Erntesege*, Bernd Hartmann-Wiedenbrücks *Kindergruppe*, Hans Blums Akt *In Ruhe*

also auf ein Staatssymbol, wie es an diesem Ort bereits in früheren Jahren präsentiert worden war. Vom großen Gemäldesaal kommend, blickten Eintretende auf zwei Pfeiler, zwischen denen der Adler vor dem Gemälde *Ikarus* von Herbert Kampf stand (Abb. 10).<sup>37</sup> Ihm gegenüber

10. GDK 1943, Saal 20/21, Helmut Liebermanns Brunnen *Fischreiterin* vor Walter E. Lemckes *Adler* und Herbert Kampfs Gemälde *Ikarus*





mit dem damals viel gefragten Lehrer standen und einer betont subjektiven, expressiven Porträtauffassung folgten. Formal wie inhaltlich war für Kriegel vielmehr die kratzige Nervosität von Kokoschkas bereits vor 1914 in Wien und Berlin entstandenen Werken maßgeblich. Doch auch dessen expressionistische Auffassung der Dresdner Jahre von 1917 bis 1923 blieb für ihn nicht folgenlos: In Kriegels frühen Bildnissen finden sich Merkmale von Kokoschkas auffälligem Figurentypus mit übergroßem Kopf und damit einer jungen, nicht angepassten Kunst, die im Sinne der expressionistischen Leitvorstellung vom ‚Erlebnis Mensch‘ mit dem Gebot der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe brach. Das ist namentlich mit Blick auf die nationalsozialistische Kunstdoktrin von Bedeutung. So reagierte Kriegel in seinem frühen Bildnis *Junger Mann* (1922)<sup>4</sup> auf den von Kokoschka entwickelten kindlich-naiven Ausdruck des Staunens sowie die Deformationen und Übergröße der Hände von dessen Figuren.<sup>5</sup>

Kriegel erarbeitete sich sehr bald einen wiedererkennbaren eigenen Bildnistypus, den karikaturhafte Züge ebenso kennzeichnen wie maltechnische Raffinesse und die Feinheit der Farbkultur. In *Bildnis eines jungen*

1. Willy Kriegel: *Bildnis Hofmann-Juan*, 1931, Öl auf Holz, 67 × 83,5 cm, Städtische Kunstsammlung Freital, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



*Mannes* von 1924 (Städtische Kunstsammlung Freital) und *Porträt K.* von 1929<sup>6</sup> sind malerische Effekte, etwa freie Farb- und Schattenübergänge, die nicht der Form des dargestellten Gegenstandes folgen, gepaart mit leichten Deformationen der Physiognomie, zum Beispiel schräg stehenden Augen, einer eingezogenen Oberlippe etc. Solche nicht einer ‚richtigen‘ Wiedergabe des Gesehenen verpflichteten Elemente provozieren einen zuweilen sogar dümmlich oder beeinträchtigt wirkenden Ausdruck der Dargestellten (vgl. auch *Krankener Mann*, 1929).<sup>7</sup> In den Bildnissen *Junges Mädchen im Profil* (1926, auch: *Bildnis Frau Kriegel*, Städtische Kunstsammlung Freital) und *Else* (1928, Privatbesitz) steht die eigenwillige Betonung eines stark fliehenden Kinns im Gegensatz zu farblicher Erlesenheit. Kriegels Gemälde *Else* zeigt die junge Frau zudem gorgonenhaft mit aufgerissenen Augen in einer magisch-dämonischen Lichtsituation.

Typisch für Kriegels Malerei um 1926 war vor allem aber das Wechselspiel eines sehr offenen Farbauftrages, der unter transparenten, dünnsten Schichten oft den Grund durchscheinen lässt und sich mit einem dichten, gestisch-spontanen Alla-Prima-Farbauftrag abwechselte. Lokalfarben stehen neben fein abgestuften Valeurs und Erdtönen. Im *Selbstbildnis mit runder Brille und Anturie im Wasserglas* aus dem Lindenau-Museum Altenburg (um 1928) sind schrundig-pastose Partien, etwa im Anzug, gleichfalls mit sehr dünn gestrichenen Flächen im Hintergrund kombiniert. Ab etwa 1928 wird die Malweise von Kriegel noch routinierter und manierter. Die Farbe ist flüssiger vermalt und gezogen, einzelne Effekte (Strichelungen, Auslassungen, Ritzungen usw.) sind feiner verteilt, der Anteil der altmeisterlich inspirierten Lasuren wird größer. Eine Hell-Dunkel-Dramatik schließt an Tendenzen des magisch Expressiven an, so etwa im *Bildnis [Fritz Max] Hofmann-Juan*. Der Typus des vergeistigten, leidenden Künstlers ist zusätzlich betont in der Manieriertheit der überlangen Hände (Abb. 1).

Das Bildnis von Kriegels Gattin Marie Louise mit dem Titel *Dame am Flügel* von 1928 (Abb. 2) zeigt, wie weit dieser bereit war, die Wirkung der lasierend aufgetragenen Farbe in aufreizend-ungewöhnlichen Kombinationen effektiv zu steigern. Abstufungen und Reflexe vom kühlen Rosa des Seidenkleides sind in warmes Ocker hineingeführt. Die Spiegelung der Hände der Klavierspielerin im Glanz des polierten Instruments und der Fluss der Komposition der weit zurückschwingenden Figur im ungewöhnlichen Bildausschnitt machen das Bildnis unverwechselbar.<sup>8</sup> Das im selben Jahr



2. Willy Kriegel: *Dame am Flügel*, 1928, Öl auf Sperrholz, 89,8 × 122,3 cm, Städtische Kunstsammlung Freital, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

3. Willy Kriegel: *Porträt Dr. M.*, 1928, Öl auf Hartfaserplatte, 74,7 × 91,4 cm, Museum Bautzen, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024





entstandene *Porträt Dr. M.* (Abb. 3) zeigt karikaturesk einen schnurrbärtigen Alten mit offenem Mund und wirkt wie eine Persiflage auf den damals viel bewunderten Dresdner ‚Feinmaler‘ Georg Siebert: Dessen 1926 gemaltes Bildnis *Sonntag in einem Sächsischen Biergasthof* eines gleichfalls zahnlosen Alten mit Schnurbart, der – detailgetreu illusionistisch wiedergegeben – am Tisch vor Bier und Blutwurst sitzt, wurde von der jungen Dresdner Künstlerschaft bespöttelt. 1931 wurde Siebert allerdings bereits dafür gelobt, dass er „das Schöne in einem gesunden Realismus sucht“.<sup>9</sup> Kriegels Bildnis aus dem Jahr 1928 kann somit als ein Statement wider einen bieder konservativen Naturalismus gelesen werden.

Das Profilbildnis des Maler-Freundes und Sammlers Willy Eberl aus dem Jahr 1933 (Abb. 4) gehört zu Kriegels letzten Porträts, bevor er sich ausschließlich der Landschaftsmalerei widmete. Auch dieses Werk gewinnt seine Besonderheit aus der Übertreibung anatomischer Merkmale, der noblen, von olivgrünen und blaugrauen Tönen bestimmten Farbpalette und dem auffälligen Wechsel des Farbauftrages von deckend zu lasierend.

Kriegels Bildnisse der 1920er Jahre widersprachen dem, was in der Lesart der nationalsozialistischen Doktrin

wenig später als volksnahe und ‚gesunde‘ Kunst eingefordert wurde. In Motiv und Ausführung unterschieden sich Kriegels Menschenbild und Figurenzeichnung deutlich von den Werken der in der Szene wohlbekannten maltechnisch versierten traditionalistisch-akademischen Dresdener Realisten bzw. Naturalisten, wie etwa Wolfgang Willrich und Walther Gasch, die Kulturfunktionäre der NSDAP wurden. Vergleicht man Kriegels Bildnisse mit deren idealisierten Porträts wird die provozierende Zwiespältigkeit mancher seiner Werke noch augenscheinlicher.

Vergleichbare Kombinationen von scheinbar Unvereinbarem, von Kunstschönem und Hässlichen, finden sich in dieser Zeit – bei aller Unterschiedlichkeit in der Malweise – auch in den Werken von Otto Dix. Ende der Zwanzigerjahre ist ein wechselseitiges künstlerisches Reagieren von Kriegel auf Dix und Dix auf Kriegel zu beobachten. Beispielhaft dafür steht Dix’ *Bildnis des Malers Willy Kriegel mit dem Porträt seiner Frau* (1932, Landesmuseum für Kunst und Kultur Münster). In diesem, in Lasurtechnik auf Holz ausgeführten Gemälde spielte Dix auf Kriegels zarte, fein vertriebene Farbübergänge an und repräsentierte seinen Kollegen mit verzogenem Gesicht als Feinmaler sehr dicht an die Leinwand gerückt.

4. Willy Kriegel: *Porträt Willy Eberl*, 1933, Öl auf Holz, 100 × 80 cm, Städtische Kunstsammlung Freital, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



## IN DRESDNER KÜNSTLERKREISEN UND IM AUSSTELLUNGSBETRIEB DER 1920ER JAHRE

Willy Kriegel bewegte sich in Dresden im Kreis der ambitioniertesten progressiven jüngeren Künstler, unter denen viele gesellschaftskritisch eingestellt waren und sich linkspolitisch engagierten. Dazu zählten Otto Griebel, Bernhard Kretzschmar, Conrad Felixmüller, Otto Lange, Pol Cassel und Otto Dix, der bis 1922 und ab 1927 in Dresden war, sowie etwas später Wilhelm Lachnit und Hans Grundig. Diese Künstler werden zu Beginn und Mitte der 1920er Jahre den Wertekanon mitbestimmt haben, der für Kriegels künstlerische Ambitionen maßgeblich wurde.

In der Memoirenliteratur finden sich widersprüchliche Hinweise, welche Rolle Kriegel in diesen Kreisen einnahm. Willys Sohn Peter erinnerte sich an salonartige Treffen im Haus seiner Eltern, an denen die Maler Dix, Lachnit, Joachim Heuer, Otto Hettner, der Bildhauer Walter Reinhold und der Komponist Willy Kehrer sowie dessen Bruder Rudolf teilnahmen: „Immer wurde viel