

## Albert Burkart

(15. April 1898 in Riedlingen – 7. März 1982 in München)

Zu Leben und Werk:

Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Burkart](https://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Burkart)

Burkart, der vor allem als Maler religiöser Themen tätig war, hat 1939 den Fahnsaal der Kriegsschule in Fürstenfeldbruck mit einem Nibelungenzyklus ausgemalt. Noch 1944 war sein Gemälde „Kampf in Etzels Saal“ in der Ausstellung „Deutsche Künstler und die SS“, in Breslau und anschließend in Salzburg ausgestellt. Die erste Publikation, die sich mit dem Freskenzyklus Burkarts beschäftigt, stammt von Georg Lill aus dem Jahr 1941. Sie ist im Folgenden als Faksimile und in Umschrift wiedergegeben. Aus dem Jahr 1981 stammt dann die Beschreibung von Peter Bernhard Steiner, der dem Verfasser 1980 ein Interview gegeben hat, in dem er über seine Arbeit an dem Nibelungenzyklus berichtet. Über den derzeitigen Zustand der Fresken unterrichtet der Beitrag von Rainer Schöffl.

[G. G.; 2020/11]

Weiterführende Literatur:

Peter Bernhard Steiner: *Der Maler Albert Burkart*. München - Zürich, Verlag Schnell & Steiner 1981. [Im Folgenden ein Ausschnitt wiedergegeben]

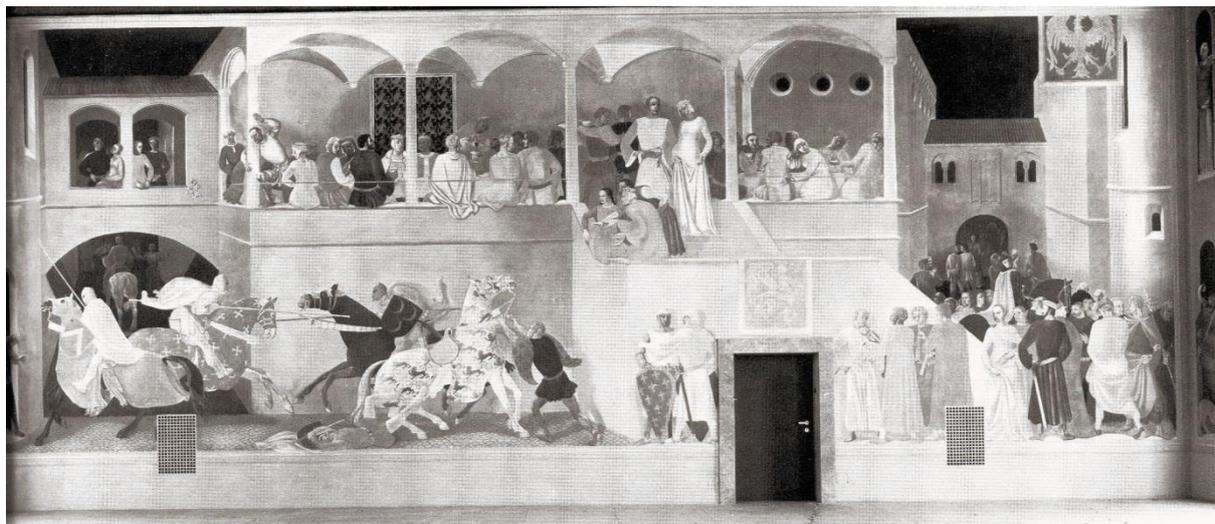
Iris Lauterbach: *Amper, Enten, Nibelungen: Bildkünste und Architektur in Fürstenfeldbruck im Nationalsozialismus*, in: Ferdinand Kramer/Ellen Latzien: *Fürstenfeldbruck in der NS-Zeit: eine Kleinstadt bei München in den Jahren 1933 bis 1945* (= Fürstenfeldbrucker Historische Studien, Bd. 1), Regensburg 2009, S. 344–384.

Georg Lill: *Ein Nibelungenzyklus von Albert Burkart*. In: *Die Kunst*, München, 1942,1, S. 15–24. [Im Folgenden wiedergegeben]

Iris Lauterbach: *Amper, Enten, Nibelungen: Bildkünste und Architektur in Fürstenfeldbruck im Nationalsozialismus*, in: Ferdinand Kramer/Ellen Latzien: *Fürstenfeldbruck in der NS-Zeit: eine Kleinstadt bei München in den Jahren 1933 bis 1945* (= Fürstenfeldbrucker Historische Studien, Bd. 1), Regensburg 2009, S. 375–379.

Rainer Schöffl: Fresken und Monumentalgemälde mit Szenen aus dem Nibelungenlied  
[http://www.nibelungenrezeption.de/kunst/quellen/Schoeffl\\_Fresken.pdf](http://www.nibelungenrezeption.de/kunst/quellen/Schoeffl_Fresken.pdf)  
[Der betreffende Ausschnitt ist im Folgenden wiedergegeben]

Fresken im Fahnsaal der Luftkriegsschule 4 in Fürstenfeldbruck, 1939



Etzels Hochzeit



Ausschnitt



### **Lill, Georg (1942): Ein Nibelungenzyklus von Albert Burkart.\***

[15] Für den „Fahnensaal“ einer Luftkriegsschule hat Albert Burkart. München, den Auftrag erhalten, einen Nibelungenzyklus in Kaseinfresko zu malen, den er im Jahre 1958 in den Kartons vorbereitet und im Jahre 1959/40 unter Beihilfe von Erwin Henning und Stefan Pichler ausführte.

Gegeben war ein quadratischer Raum von 16 x 16 m und einer Höhe von 7 m. An zwei gegenüberliegenden Seiten öffnen sich je drei hohe Fenster, die wichtig für das maßstäbliche Verhältnis im Raumkubus sind. Die hölzerne Flachdecke, die mit der Lötflamme dunkel gebrannt ist, zeigt flache Kassetten; der Fußboden ist mit leicht rötlichen Travertin-Platten bedeckt. Zwei schlichte Türen bilden den Zugang.

Die Schwierigkeit bestand darin, diese fast würfelförmige Raumeinheit mit kraftvoller Monumentalität zu füllen, ohne lastend zu wirken, den richtigen Maßstab zum Beschauer zu finden, und dem Raum neben der Würde eine warme Note zu geben.

Die Monumentalität wurde vor allem dadurch gewonnen, daß die Wandmalereien den einmal gegebenen Raum im selben Maßstabsverhältnis optisch erweitern, aber auf barocke Illusion verzichten. In der Mitte der geschlossenen Wände treten mächtige Bauten in zwei Geschossen vor, während sich seitlich Gassen und Höfe öffnen, die den Blick in eine Raumflucht von wechselnder Beleuchtung führen. Diese zweigeschossige Anlage geht aber dann auch an den Fensterwänden durch, wo Altanen, Stiegen und Bögen dieselbe Funktion übernehmen. An den Fensterseiten sieht man deutlich, wie die gemalten Architekturteile auf der einfachen Gliederung des gegebenen Raumes aufgebaut sind, die in der Gleichheit von Sockel und Sims besteht. Dadurch wird im Beschauer das Gefühl erweckt, als ob er sich im Mittelpunkt der Geschehnisse befinde, die sich vor seinen Augen abspielen. Farblich wird diese Einheit durch einen gemeinsamen Grundton erreicht, der aus grün-grau-gelben Schattierungen besteht und von denen die Figurenszenen sich in brückenartigen Verspannungen abheben. Als farbige Hauptakzente werden Englischrot, Weiß und Schwarz aufgesetzt, während die übrigen Töne blumig variieren und der Himmel eine blaugraue Schwere besitzt.

In diesem tektonischen und farbigen Rahmen spielt sich das epische Geschehen des ungeheuerlichen germanischen Heldenliedes in seinen dramatischen Spannungen von Glück und Elend, von Liebe und Haß ab.

[16] Dieses riesenhafte Thema zu bewältigen, konnte nur durch eine Art Abrollen ermöglicht werden, aber nicht wie beim Film in einem gleichmäßigen Dahingleiten, sondern in künstlerischer Konzentration, bald ausführlich, bald andeutend, dann aber auch in musikalischer Rhythmisierung, die aus den einzelnen Akkorden eine Melodie aufklingen läßt.

Auf der einen Fensterwand beginnt in lockeren Episoden die Erzählung: König Gunther landet mit Siegfried in Island; Frau Ute schreitet die Treppe empor; die beiden Königinnen, Kriemhild und Brunhild, kommen vor der Kirchentüre in zornigen Streit über die Mannestüchtigkeit ihrer Gatten. Nur aufblitzend sehen wir wie durch Guckkasten in die schicksalsschwere Verknüpfung des Kommenden. Ein Wikingerschiff wiegt sich in den Wellen, die kalte Islandburg dämmert aus dem Dunkel, die hehren Frauengestalten bewegen sich sorgend und eifernd im Stiegenhaus.

Diesen kurzen Episoden fügt sich auf der anschließenden geschlossenen Wand das zaubervolle einheitliche Bild der Freude, des Glückes und der Liebe an. Oben in der Halle sitzen die Sippen der Nibelungen beim Hochzeitsmahl. Siegfried mit Kriemhild, zwei wundervolle Gestalten voll Kraft und Anmut, sind vorgetreten an die Altane und blicken hinab in den Hof, wo eben ein Lanzenstechen im

Gänge ist. Ein buntbewegtes Bild voll blühenden Lebens und doch von fast heraldischer Klarheit: Aus den Fenstern und Lauben schauen Männer und Frauen, und im Hofe bewegen sich Ritter, Knappen und Spielleute.

Auf der dritten Seite, auf den schmalen Fensterpilastern, gehen wieder in einzelnen Ausschnitten die fortschreitenden Geschehnisse in ihrer verhängnisvollen Verknüpfung weiter. Man reitet zur Jagd in den Spessart. Ein Jäger bläst ins Horn, Brunhild blickt von der hohen Altane nach den Verschworenen, während Kriemhild ahnungsvollen Abschied von ihrem Gatten im Treppenhaus nimmt, den unten schon auf tänzelnden Pferden der schwarze Hagen und der lichte Gunther erwarten. Gleich daneben der schrille Ton des Entsetzens: Kriemhild findet die [21] Leiche ihres Gatten vor den Stufen des Schlafgemaches. Dräuend und drohend erhebt sich daneben der Bannerträger mit der Löwenstandarte.

Der Nibelungen Ende nimmt die vierte geschlossene Wand ein. In der Halle ballt sich der Kampf in wogender Verschlingung um den grimmen Hagen. Die Leichen stürzen jäh über die Mauern. Unten vor der Treppe versucht Kriemhild in eifernder Rache das letzte, sie verlangt vom einäugigen Rüdiger von Pöchlarn, der vor seiner eisern geschlossenen Schar steht, in den Kampf einzugreifen. Trauernd und erschüttert stehen hinter ihr der greise Etzel mit Dietrich von Bern und Hildebrand. In den dunkelnden Höfen drängen sich abgesessene Ritter und vor Leichen jammernde Frauen.

Burkart hat das Nibelungenlied aus der Zeit seiner Entstehung, nicht aus der seiner sagenhaften Urbestandteile begriffen. Es ist die höfisch-ritterliche Welt des hohen Mittelalters. Maß und Zucht, Manestüchtigkeit und Frauenschönheit bilden den ethisch-gesellschaftlichen Hintergrund des Geschehens. Und gerade aus dieser Vorstellung erwächst ein gut Teil der künstlerischen Bändigung in der Komposition. Aber diese Bändigung geht niemals so weit, daß das heroische, mythenhafte Geschehen völlig verwischt würde. Es blickt ebenso dämonisch-elementar aus diesen Gestalten, wie im Liede selbst. Und wie bei aller Einheitlichkeit der monumentalen Komposition doch der ganze Reichtum des Lebens in Menschen, Tieren und Umwelt, in eifernder Bewegung wie genießender Ruhe eingefangen ist, so wird gleichzeitig auch die Größe eines übermenschlichen Geschehens in einen dekorativen Reichtum festlicher Pracht getaucht, der bald glühend hervorbricht, dann wieder in zarte Fernen verdimmert. Dem künstlerischen Geheimnis der Vereinigung von wandgerechter Flächigkeit und lebenssprühender Rundung kommt Burkart in diesem Werke überraschend nahe. Vor uns steht ein Werk unserer Zeit von einer geistigen Wucht, einem Reichtum der Erfindung und einer symbolhaften Fülle der Farbe, daß man es mit Stolz neben die anders gearteten großen Werke setzen kann, in denen die Romantiker dem deutschen Volke den Geist der Nibelungensage wieder schaubar machen wollten.

\*) Die Wiedergabe der Bilder geschieht mit Genehmigung des Reichsluftfahrtministeriums.

Quelle:

In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 85. Band, 1942. München: F. Bruckmann, S. 15–24.



Albert Burkart. Der Hornbläser aus dem Fresko Abb. S. 21

### Ein Nibelungenzyklus von Albert Burkart<sup>\*)</sup>. Von Georg Lill

Für den „Fahnensaal“ einer Luftkriegsschule hat Albert Burkart, München, den Auftrag erhalten, einen Nibelungenzyklus in Kaseinfresko zu malen, den er im Jahre 1938 in den Kartons vorbereitete und im Jahre 1959/40 unter Beihilfe von Erwin Henning und Stefan Pichler ausführte.

Gegeben war ein quadratischer Raum von  $16 \times 16$  m und einer Höhe von 7 m. An zwei gegenüberliegenden Seiten öffnen sich je drei hohe Fenster, die wichtig für das maßstäbliche Verhältnis im Raumkubus sind. Die hölzerne Flachdecke, die mit der Lötflamme dunkel gebrannt ist, zeigt flache Kassetten; der Fußboden ist mit leicht rötlichen Travertin-Platten bedeckt. Zwei schlichte Türen bilden den Zugang.

Die Schwierigkeit bestand darin, diese fast würfelförmige Raumeinheit mit kraftvoller Monumentalität zu füllen, ohne lastend zu wirken, den richtigen Maßstab zum Beschauer zu finden, und dem Raum neben der Würde eine warme Note zu geben.

Die Monumentalität wurde vor allem dadurch gewonnen, daß die Wandmalereien den einmal gegebenen Raum im selben Maßstabsverhältnis optisch erweitern, aber auf barocke Illusion verzichten. In der

Mitte der geschlossenen Wände treten mächtige Bauten in zwei Geschossen vor, während sich seitlich Gassen und Höfe öffnen, die den Blick in eine Raumflucht von wechselnder Beleuchtung führen. Diese zweigeschossige Anlage geht aber dann auch an den Fensterwänden durch, wo Altanen, Stiegen und Bögen dieselbe Funktion übernehmen. An den Fensterseiten sieht man deutlich, wie die gemalten Architekturteile auf der einfachen Gliederung des gegebenen Raumes aufgebaut sind, die in der Gleichheit von Sockel und Sims besteht. Dadurch wird im Beschauer das Gefühl erweckt, als ob er sich im Mittelpunkt der Geschehnisse befinde, die sich vor seinen Augen abspielen. Farblich wird diese Einheit durch einen gemeinsamen Grundton erreicht, der aus grün-graugelben Schattierungen besteht und von denen die Figurenszenen sich in brückenartigen Verspannungen abheben. Als farbige Hauptakzente werden Englischrot, Weiß und Schwarz aufgesetzt, während die übrigen Töne blumig variieren und der Himmel eine blaugraue Schwere besitzt.

In diesem tektonischen und farbigen Rahmen spielt sich das epische Geschehen des ungeheuerlichen germanischen Heldenliedes in seinen dramatischen Spannungen von Glück und Elend, von Liebe und Haß ab.

<sup>\*)</sup> Die Wiedergabe der Bilder geschieht mit Genehmigung des Reichsluftfahrtministeriums.



Albert Burkart. Landung zur Werbung um Brunhild und der Streit der Königinnen

Nördliche Fensterwand im Fahnenaal einer Luftkriegsschule

Dieses riesenhafte Thema zu bewältigen, konnte nur durch eine Art Abrollen ermöglicht werden, aber nicht wie beim Film in einem gleichmäßigen Dahingleiten, sondern in künstlerischer Konzentration, bald ausführlich, bald andeutend, dann aber auch in musikalischer Rhythmisierung, die aus den einzelnen Akkorden eine Melodie aufklingen läßt.

Auf der einen Fensterwand beginnt in lockeren Episoden die Erzählung: König Gunther landet mit Siegfried in Island; Frau Ute schreitet die Treppe empor; die beiden Königinnen, Kriemhild und Brunhild, kommen vor der Kirchentüre in zornigen Streit über die Mannestüchtigkeit ihrer Gatten. Nur aufblitzend sehen wir wie durch Guckkasten in die schicksalschwere Verknüpfung des Kommenden. Ein Wikingerschiff wiegt sich in den Wellen, die kalte Islandburg dämmert aus dem Dunkel, die hehren Frauengestalten bewegen sich sorgend und eifernd im Stiegenhaus.

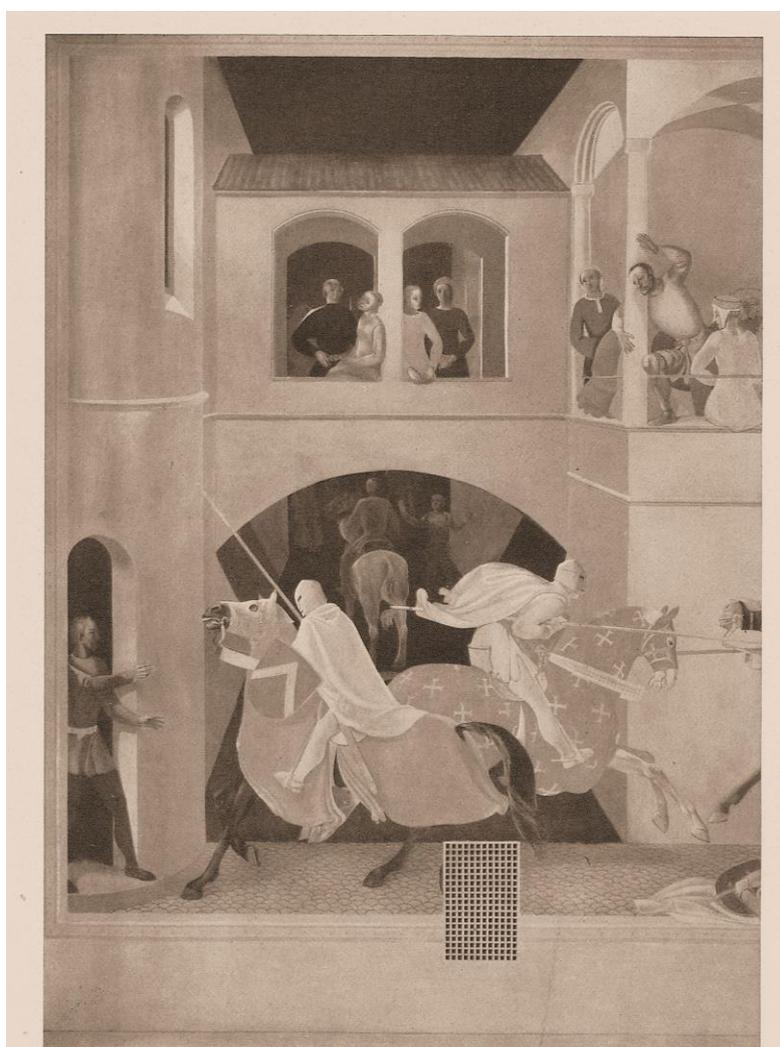
Diesen kurzen Episoden fügt sich auf der anschließenden geschlossenen Wand das zaubervolle einheit-

liche Bild der Freude, des Glückes und der Liebe an. Oben in der Halle sitzen die Sippen der Nibelungen beim Hochzeitsmahl. Siegfried mit Kriemhild, zwei wundervolle Gestalten voll Kraft und Anmut, sind vorgetreten an die Altane und blicken hinab in den Hof, wo eben ein Lanzenstechen im Gange ist. Ein buntbewegtes Bild voll blühenden Lebens und doch von fast heraldischer Klarheit: Aus den Fenstern und Lauben schauen Männer und Frauen, und im Hofe bewegen sich Ritter, Knappen und Spielleute.

Auf der dritten Seite, auf den schmalen Fensterpilastern, gehen wieder in einzelnen Ausschnitten die fortschreitenden Geschehnisse in ihrer verhängnisvollen Verknüpfung weiter. Man reitet zur Jagd in den Spessart. Ein Jäger bläst ins Horn, Brünhild blickt von der hohen Altane nach den Verschworenen, während Kriemhild ahnungsvollen Abschied von ihrem Gatten im Treppenhaus nimmt, den unten schon auf tänzelnden Pferden der schwarze Hagen und der lichte Gunther erwarten. Gleich daneben der schrille Ton des Entsetzens: Kriemhild findet die



Albert Burkart. Hochzeit der Burgunderkönige  
Fresko im Föhrensaal einer Luftkriegsschule



Teilstück aus dem Fresko Abb. S. 17



Teilstück aus dem Fresko Abb. S.17



Teilstück aus dem Fresko Abb. S. 17

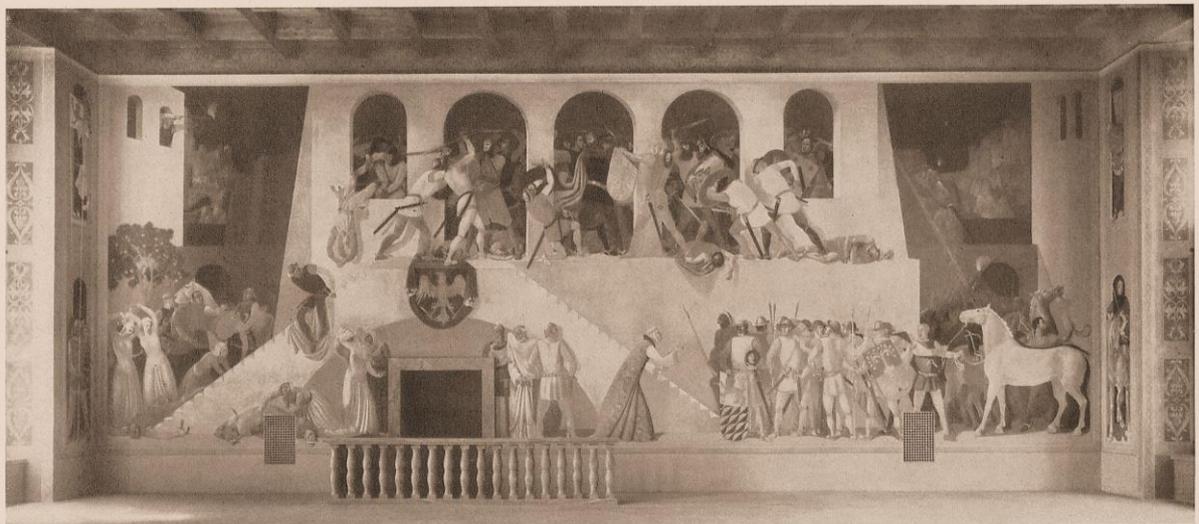


Albert Burkart. Auszug zur Jagd und Auffindung der Leiche Siegfrieds  
Südliche Fensterwand im Fahnsaal einer Lufkriegsschule

Leiche ihres Gatten vor den Stufen des Schlafgemaches. Dräuend und drohend erhebt sich daneben der Bannerträger mit der Löwenstandarte. Der Nibelungen Ende nimmt die vierte geschlossene Wand ein. In der Halle ballt sich der Kampf in wogender Verschlingung um den grimmen Hagen. Die Leichen stürzen jäh über die Mauern. Unten vor der Treppe versucht Kriemhild in eifernder Rache das letzte, sie verlangt vom einäugigen Rüdiger von Pöchlarn, der vor seiner eisern geschlossenen Schar steht, in den Kampf einzugreifen. Trauernd und erschüttert stehen hinter ihr der greise Etzel mit Dietrich von Bern und Hildebrand. In den dunkelnden Höfen drängen sich abgessene Ritter und vor Leichen jammernde Frauen.

Burkart hat das Nibelungenlied aus der Zeit seiner Entstehung, nicht aus der seiner sagenhaften Urbestandteile begriffen. Es ist die höfisch-ritterliche Welt des hohen Mittelalters. Maß und Zucht, Mannestüchtigkeit und Frauenschönheit bilden den ethisch-gesellschaftlichen Hintergrund des Geschehens. Und gerade aus dieser Vorstellung erwächst ein gut Teil der

künstlerischen Bändigung in der Komposition. Aber diese Bändigung geht niemals so weit, daß das heroische, mythenhafte Geschehen völlig verwischt würde. Es blickt ebenso dämonisch-elementar aus diesen Gestalten, wie im Liede selbst. Und wie bei aller Einheitlichkeit der monumentalen Komposition doch der ganze Reichtum des Lebens in Menschen, Tieren und Umwelt, in eifernder Bewegung wie genießerischer Ruhe eingefangen ist, so wird gleichzeitig auch die Größe eines übermenschlichen Geschehens in einen dekorativen Reichtum festlicher Pracht getaucht, der bald glühend hervorbricht, dann wieder in zarte Fernen verdämmert. Dem künstlerischen Geheimnis der Vereinigung von wandgerechter Flächigkeit und lebensprühender Rundung kommt Burkart in diesem Werke überraschend nahe. Vor uns steht ein Werk unserer Zeit von einer geistigen Wucht, einem Reichtum der Erfindung und einer symbolhaften Fülle der Farbe, daß man es mit Stolz neben die anders gearteten großen Werke setzen kann, in denen die Romantiker dem deutschen Volke den Geist der Nibelungen-sage wieder schaubar machen wollten.



Albert Burkart. Kampf in Etzels Saal  
Fresko im Fahnsaal einer Luftkriegsschule



Teilstück aus dem Fresko Abb. S. 22



Teilstück aus dem Fresko Abb. S. 22

Auszug aus:

Peter Bernhard Steiner: *Der Maler Albert Burkart*. München-Zürich, Verlag Schnell & Steiner 1981, S. 15 - S. 17.

[15] Im Sommer 1937 erhielt Albert Burkart den Auftrag, den Festsaal der Luftkriegsschule in Fürstentfeldbruck auszumalen. Über diese Ausmalung erzählte Albert Burkart 1980 dem Verfasser:

Es war schon recht merkwürdig, daß ich die Freskoausmalung des Fahrensaals der Luftkriegsschule Fürstentfeldbruck in Auftrag bekam.

Ich war noch ein junger Maler, aber ich hatte es vermieden, in irgendeiner Organisation der Partei dabeizusein. Ich war sogar aus allen Künstlerverbänden ausgetreten, außer aus der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in der ich schon einige Zeit Künstlervorsitzender war. Ich hatte mich ganz auf die Malerei in den Kirchen zurückgezogen, da in den Ausstellungen der Künstlerverbände oft die Partei dreinredete.

Im Jahre 1936 hatte ich in der Stadtpfarrkirche von Leutkirch im Allgäu zwei große Fresken mit Zyklen aus dem Leben des hl. Martin und der hl. Elisabeth an die Stirnwände der Seitenschiffe gemalt; die Farbkartons dieser Fresken hatte ich zu einer Wandbildausstellung in Mannheim geschickt.

Nun veranstaltete die Kunstkommission in der Neuen Pinakothek im Sommer 1937 in München eine Ausstellung „Figur und Komposition im Bild und an der Wand“. Ich schickte aber dafür nichts ein, weil ich befürchtete, daß dort vor allem neue Nazikunst ausgestellt würde. Die Ausstellungsleitung ließ sich aber die Bestände aus der Mannheimer Ausstellung zuschicken und suchte sich davon aus, da nicht genügend Einsendungen für die Münchner Ausstellung eingegangen waren.

Ich war daher sehr erstaunt, als ich meine Kartons bei der Ausstellungseröffnung an bevorzugter Stelle aufgehängt fand. Und schon kam Baurat Adlmüller, der Mann für die Bauten der Luftwaffe in München mit Architekt Sagebiel aus Berlin auf mich zu. Sie redeten auf mich ein, sie hätten eine schöne Aufgabe für mich, und das sei in der Luftkriegsschule Fürstentfeldbruck. Ich versuchte, mich mit allen Mitteln zu wehren, auch mit der Begründung, ich hätte auf 5 Jahre hinaus zu tun und könne nicht unter Druck schaffen. Schließlich fand ich mich bereit, mit ihnen zur Besichtigung des Raums nach Fürstentfeldbruck hinauszufahren.

Die Besichtigung endete damit, daß ich ihnen die Herstellung eines Modells versprach. Dabei dachte ich immer im geheimen, sie werden es doch nicht genehmigen. Sie wollten mir das Thema Flugzeuge nahebringen, aber ich wählte das Nibelungenlied, da mir dies mehr in die Zeit zu passen schien.

Im Winter 1938/39 habe ich die ganzen Kartons 1:1 gezeichnet. Dabei half mir zeitweise mein befreundeter Kollege Erwin Henning und ein junger Maler aus Kärnten, Herr Pichler; letzterer zum groben Vergrößern der Kartons und Henning bei der Ausarbeitung der Details. Henning half mir dann auch bei der Ausführung der Malerei am Ort, das ganze Jahr 39. Eine schmale Fenstercke ist allein von ihm nach meinem Entwurf durchgearbeitet. Ich verstand mich mit ihm sehr gut, und er arbeitete sich so in seine Aufgabe hinein, daß ich gegen Ende fürchtete, er könne künstlerisch zu sehr von meiner Art zu arbeiten aufgesogen werden, so daß ich nach Fürstentfeldbruck die Zusammenarbeit löste. Er hat dann noch im Kloster Schweiklberg bei Vilshofen selbständig nach meinem Rohentwurf gearbeitet. Henning war jung verheiratet, und wir wohnten während der Arbeit in Fürstentfeldbruck bei einem Bauern in Maisach und fuhren per Rad jeden Tag zu dem Fliegerhorst nach Fürstentfeldbruck. Unser Material hatten wir im Rucksack dabei und holten täglich frischen Topfen und Magermilch von den Bauern. Jeden Tag rührten wir zuerst unser Kasein neu zusammen. Dann ging es ans Pausen; ich machte mich an die Ausarbeitung der Hände und Köpfe, während Henning mit großer Liebe das Detail der übrigen kleinen Formen malte. Wir arbeiteten auf einem fahrbaren Gerüst, das uns gestattete, gleichzeitig an verschiedenen Stellen zu arbeiten, als die Arbeit mit der Zeit heranwuchs und das Zueinander der Farbverhältnisse wichtig wurde. Auf den großen Wänden ist die Aufzeichnung sicher noch rein freskal entstanden. Der Putz an den Fensterwänden war von vornherein gut. Im großen und ganzen wurde an der Farbhaltung der Farbkartons nichts geändert. Die Farbzusammenhänge erwiesen sich im Raum als richtig.

Im zweiten Jahr meiner Arbeit malte ich dann mit dem Fahrgerüst alleine nachbessernd über den ganzen Raum hinweg. Ich erinnere mich, daß einmal während der Arbeit eine Truppe aus Österreich geführt wurde und einer sagte: „Das ist ja wie in einer Kirche“. Ich fürchtete damals, es könnten auch „wesentliche“ Leute kommen und „kirchliches Arbeiten“ erkennen.

[16] Aber ich blieb von solchen Leuten verschont. Ich hatte beabsichtigt, die Wandmalerei in fresco buono auszuführen, aber die Bauleitung sagte mir, sie benötigten den Saal gleich; darum mußten sie ihn sofort verputzen und könnten nicht warten, bis ich mit meiner Freskomalerei fertig sei. Anfangs gefiel mir das Arbeiten in Fürstenfeldbruck. Als aber dann der Krieg begann und der Führer durch den Lautsprecher tönte, hätte ich am liebsten die Pinsel weggeworfen; aber nicht, um zu den Waffen zu eilen. Ich sah das Ende immer vor mir, wie ich es bei dem Kampf in Etzels Saal schilderte.

Meine Malweise in Fürstenfeldbruck war so: Erst legte ich nach dem Pausen die Figuren in Farbe an. Dann arbeitete ich wie in Fresko, ein kleineres Stück, wie statt einer Endputzschicht, mit einer Schicht Kalk und Milch überziehend und in diese Tünche, wenn sie noch feucht war, mit Kaseinfarbe hineinmalend. Dies hatte Vorteile. Der Untergrund blieb, und damit die Vorzeichnung, durchsichtig und trocknete erst auf, wenn die Farbe auch trocknete. Sie band die Farbe gut ein und machte sie für eine weitere Übermalung bemalfähiger. Später zog ich diese Milch und Kalktünche auch über schon fertig bemalte Stellen, um sie heller zu machen, wenn sie zu dunkel waren. Je weniger Milch in dem Kalk, umso heller wurden sie. Außerdem wurde die Malerei dadurch fester. Ich glaube aber nicht, daß diese Festigung der Malerei bei einer Restaurierung nachteilig ist.

Wichtig ist wohl auch, daß ich meine ganzen Weißhöhlungen nicht mit frischem Kalk, sondern mit St. Johannisweiß vollzog, wie ich es aus der Schrift von Cennini gelernt hatte, und das ich immer selbst anrieb. Ich konnte es bei vielen meiner Arbeiten in Fresko anwenden, und es hat den Vorteil gegenüber dem frischen Kalk, daß es leicht mit spitzem Pinsel vermalbar ist, und daß der Strich so präzise stehen bleibt, wie er hingestrichen ist, und so rein weiß und dabei während des Malens sichtbar und spürbar ist, während der Kalk zuerst gar nicht spricht und dann aus der Malerei herausplatzt. Es ist mir in dieser Arbeit gelungen, einen Raum ganz auszumalen, eine Aufgabe, die mir in der Kirche in diesem Ausmaße nicht gestellt wurde.

Es ist immer wichtig, daß eine Wand, ein Bildvorwurf nicht für sich allein betrachtet wird, sondern daß gerade das Zueinander der einzelnen Raumelemente gesehen wird, das Schwingen des Lineaments und die Beziehungen der Farbflächen zueinander. Der Hintergrund ist ein Gebäudekomplex um einen kleinen Platz, auf dem sich alles abspielt. Er bildet Nischen und Treppen und geht so nach vorn und zurück. Er hat 2 Etagen, auf dem sich die Farbflächen und Figurenmassen abrollen in einem Rhythmus, der durch die Malereien geht, sie zusammenführt und ordnet. Ich hatte in dieser Zeit bei meinen Reisen in Italien kleine Plätze gesehen, die wie Innenräume wirkten. Warum sollte ich nicht einmal einen Innenraum malen, der einen Platz bildete?

Zu Beginn der Arbeit hatte ich die Perspektive ganz außer acht gelassen. Es ging mir bei dem Modell mehr um die inneren und die formalen Zusammenhänge. Später sah ich dann, daß die Verwendung einer Perspektive das Raumgefühl im ganzen Raum erhöhte. So beschäftigte ich mich bei der Zeichnung der Kartons dann besonders mit Perspektive. Aber ich habe für die einzelnen Räume, die nach rückwärts fliehen, eigene Blickpunkte gesucht, die aber alle in einer Höhe lagen. So ist eine merkwürdige Perspektive entstanden, die wohl in schulmäßigem Sinn nicht richtig ist, die aber sehr lebendig wirkt.

Bei meiner Arbeit war ich mir bewußt, daß ich die damalige Bildhaltung meiner Zeit völlig negierte. Und das scheint mir heute noch so, nachdem die Farbkartons 40 Jahre aus meinen Blicken verschwunden waren.

Nach der Vollendung meiner Arbeit in Fürstenfeldbruck ging ich an die Chorausmalung in St. Josef, Memmingen, eine Kirche von Kurz, die jetzt restauriert worden ist. Kirchliche Arbeiten nahmen mich wieder ganz in Anspruch, bis ich im April 43 eingezogen wurde und ins Feld kam. Die Erinnerung an meine Fresken in Fürstenfeldbruck verblaßte immer mehr, bis ich sie in russischer Gefangenschaft als Teil der Nazizeit ganz vergaß. Als ich dann heimkam, hörte ich, die Amerikaner hätten den Raum als Bibliothek eingerichtet und der Höhe nach eine Unterteilung einziehen lassen. So rechnete ich die Fresken zu meinen „Kriegsverlusten“.

Das Nibelungenlied wurde seit seiner Wiederentdeckung im 18. Jahrhundert vielfach gedeutet. Um 1810/15, in der Zeit der Freiheitskriege waren die Nibelungen die Vorkämpfer und [17] Helden der deutschen Kriegsfreiwilligen im Kampf gegen Napoleon. Nach 1820 benutzten die deutschen Fürsten, der König von Bayern, der König von Preußen und der Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar den Nibelungenstoff, um ihre jungen Teilmonarchien als Nachfolgestaaten germanischer Königreiche zu nobilitieren. Richard Wagner hat die Nibelungen ihrer historischen Bedingungen entkleidet und im „Ring der [!] Nibelungen“ eine Weltanschauungsoper gestaltet, die in einen Mythos von Weltherrschaft und Untergang mündet. Kaiser Wilhelm II. und Hindenburg benutzten den Begriff der Nibe-

lungentreue (zu Österreich), um das militärische Abenteuer des ersten Weltkriegs zu rechtfertigen. Auch für die Niederlage boten die Nibelungen Vernebelungsstoff: die politisch so wirksame Dolchstoßlegende („Im Felde unbesiegt“) wurde von Ludendorff und anderen nach dem Vorbild der Ermordung Siegfrieds durch Hagen ersonnen. Die nationalsozialistische Propaganda benutzte den Begriff der Nibelungentreue, um die Gefolgschaft des Führers zu festigen. Sie bezeichneten das Nibelungenlied als „hohes Lied der deutschen Grenzlandkämpfe“. Auch rassistische Ideen von den blonden nordischen Helden und ihrer Überlegenheit über die östlichen Untermenschen wurden in das Nibelungenlied projiziert. Gerüstete Ritter, die Nibelungenassoziationen ermöglichten, wurden bei vielen Aufmärschen den Formationen der SS und SA vorausgeschickt. 1981 wird in einer Ausstellung in Worms das Nibelungenlied als zeitkritischer Text gedeutet. Ein Kleriker soll nach neuen Forschungen das Nibelungenlied als Kritik am Rittertum und seinen Idealen verfaßt haben, um darzustellen, daß Mut und Kraft, Treue und Ehre als Lebensinhalte nicht ausreichen, sondern im Zusammenhang mit Stolz und Haß zu lebensvernichtenden Katastrophen führen.

Albert Burkart hat 1937/40 seinem Nibelungensaal eine sehr persönliche Deutung zugrunde gelegt. Er stellte an zwei Wänden Festfeier und Untergang gegenüber: Die Feier der Hochzeit Kriemhilds, das Gelage und das Ritterturnier, angeregt durch die Militärparaden, Aufmärsche, Reichsparteitage, die propagandistischen Feiern der Nationalsozialisten in München, Nürnberg, Berlin; als düstere Prophetie sind dem Prunk des Festes Untergang und Tod gegenübergestellt. Die Angriffskriege gegen Polen und Frankreich begannen, während er an den Wänden arbeitete. Ihr Ende, die totale Niederlage von 1945 ist vorweggenommen in den Leichenhaufen der Krieger.

Entgegen der rassistischen Auffassung des Nationalsozialismus, aber durchaus dem Text des Liedes entsprechend ist die eigentlich große tragische Gestalt des Untergangs der Hunnenkönig Etzel, an dessen Hof Mord und Totschlag wüten, ohne daß er es aufhalten könnte. Die hunnischen Krieger hat Burkart nicht, wie oft, als listige Exoten künstlerisch abgewertet. Menschliche Größe, die nicht von Haß und Rache verzerrt ist, hat er nur der Gestalt des Hunnenkönigs zugebilligt, der mit Hoheit und Trauer dem Morden zusehen muß.

Bei einem offiziellen Auftrag des Dritten Reichs konnte ein Künstler wohl schwerlich mehr gegen die Staatsideologie anmalen, als Burkart es in Fürstfeldbruck getan hat. Deutlicher durfte er nicht werden, wenn er nicht sich und seine Familie gefährden wollte.

In der Form gewordenen inneren Distanz zur nationalsozialistischen Ideologie bei einem offiziellen Auftrag des Dritten Reichs liegt die zeitgeschichtliche Bedeutung des Nibelungensaales von Fürstfeldbruck.

Die künstlerische Bedeutung ist heute, da die Fresken überstrichen sind und der Raum verbaut ist, kaum mehr zu ermessen. Deshalb wird hier die Würdigung, welche Georg Lill 1940 veröffentlichte, wieder abgedruckt. Die Kartons für die Fresken, farbige im Maßstab 1:5 und Zeichnungen im Maßstab 1:1 sind erhalten. Sie werden im Sommer 1981 im Diözesanmuseum Freising ausgestellt. Sie lassen vermuten, daß der Nibelungensaal ein Höhepunkt im Werk Albert Burkarts war, ein tragischer, ungewollter Höhepunkt. Nie mehr, weder vorher noch nachher, bekam er die Chance, einen ähnlich großen Raum ganz mit seinen Bildern zu gestalten.

**Rainer Schöffl**

**Fürstenfeldbruck: Verborgene Fresken im Fliegerhorst**

Die Wandmalereien befinden sich in einem Militärgelände, dessen Betreten der Öffentlichkeit von Anfang an und bis heute (Stand 2019) nicht erlaubt war bzw. ist. Es ist fraglich, ob sich daran etwas ändern wird, wenn die Bundeswehr die Anlage aufgibt.



Torbau



Fahrensaal

Parallel zum Aufbau der Luftwaffe wurden in den 1930er Jahren in Deutschland mehrere Luftkriegsschulen (heutige Bezeichnung: „Fliegerhorst“) aufgebaut, darunter eine in Fürstenfeldbruck. Sie wurde 1937 in Betrieb genommen. Den Auftrag zur Ausmalung des Fahrensaales im Torbau erhielt der Maler Albert Burkart 1938. Er vollendete seine Arbeit im Sommer 1940. Albert Burkart (\*1898 in Riedlingen, †1982 in München) war vor allem als Kirchenmaler bekannt. Bei den Nibelungenfresken wandte er die Kaseinmaltechnik an. Nach Ende des 2. Weltkrieges übernahm die US Air Force den Fliegerhorst. Da man die Fresken als „Nazi-Kunst“ betrachtete, wurden sie übertüncht. Diese dicke Schicht scheint sich relativ leicht abtragen zu lassen. Durch den Einbau einer Empore dürften die Fresken an der Westwand mehr oder weniger zerstört sein. Im Fahrensaal sind die Entwurfszeichnungen von Burkart aufgehängt (farbiges Foto).

Weiterhin befinden sich in Privatbesitz noch Farbdias der Fresken, jedoch hat der Verfasser keinen Zugriff darauf. Die Zukunft der Fresken nach Schließung des Militärgeländes ist derzeit (2019) unklar: Bleiben sie weiterhin unter Putz verborgen oder werden sie vom künftigen Nutzer des Gebäudes freigelegt?



Hochzeit der Burgunderkönige