

Paul Wilhelm Bürck

(3. September 1878 in Straßburg – 18. April 1947 in München)



Zu Leben und Werk:

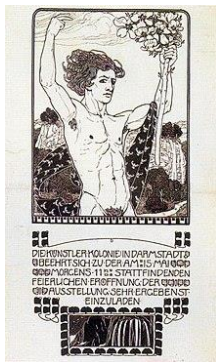
Wikipedia: [Paul Bürck – Wikipedia](#)

W. Glüber: Paul Bürck. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL). Band 15, Saur, München u. a. 1996, S. 48 f.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, fortgesetzt von Hans Vollmer. Bd. 5. Leipzig 1911, S. 194.

[Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler : von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 5, Brewer - Carlingen - Redo](#)

Homepage Mathildenhöhe (Darmstadt): [Audioguide Mathildenhöhe – Künstler \(mathildenhoehe.eu\)](#)



Paul Bürck machte 1894-97 eine Ausbildung als Dekorationsmaler. Im Jugendwerk finden sich Einflüsse des Jugendstils, wie man ihn von Joseph Sattler oder von den dem George-Kreis nahestehenden Künstlern (Melchior Lechter) kennt.

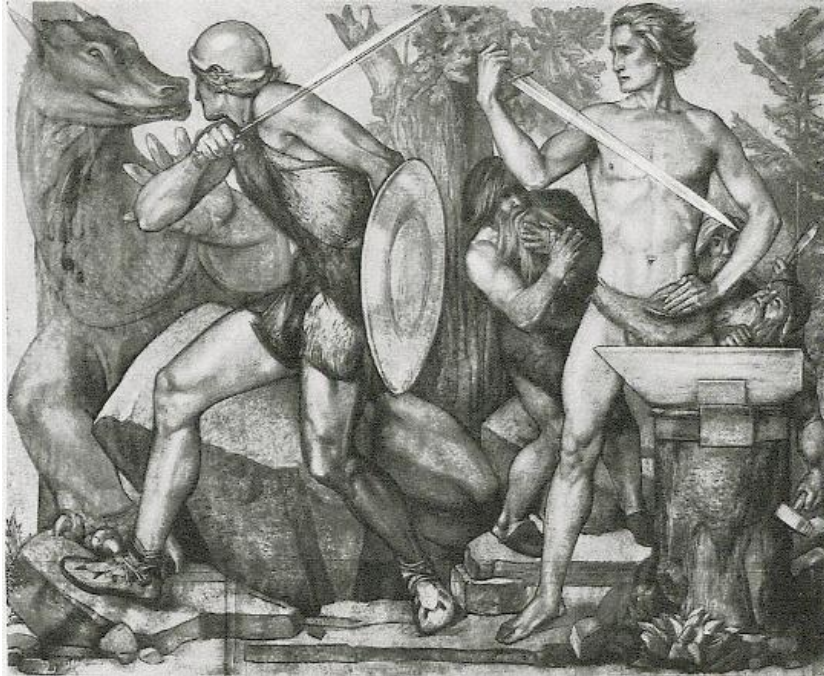
1899 wurde er in die Darmstädter Künstlerkolonie berufen, 1902 bis 1904 lehrte er an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg. Zwischen 1905 und 1908 lebte er studienhalber in Rom, nach Rückkehr wirkte er bis zu seinem Tod als freischaffender Maler, Graphiker und Textildesigner in München.

1942 stattete er die Berliner Zweigstelle der Dürener Metallwerke mit einem Wandfries aus. Die 1890 gegründete Dürener Metallwerke AG in Düren, Nordrhein-Westfalen, auch Hupertz & Harkort, war führend im Bau und der Entwicklung von Leichtmetalllegierungen (etwa im Bereich der Luftschiffahrt, des Flugzeugbaus und des Fahrzeugbaus). Die Firma wurde auch in die deutsche Rüstungsindustrie einbezogen. 1976 ging das Werk konkurs.

Bürcks Wandgemälde – darunter Bilder zur germanischen Mythologie und zum Nibelungenlied – stehen dem uncharmanten Monumentalstil des Dritten Reiches nahe. Bei seiner Darstellung Siegfrieds zeigt sich eine auffällige Affinität zu den Siegfried-Darstellungen der zeitgleich schaffenden Künstler Franz Stassen und Arthur Kampf, aber auch zum Siegfried in Fritz Langs monumentalen Nibelungenfilm von 1924. Bei allen ist das Vorbild eines ‚nordischen‘ Männlichkeits-Ideals unverkennbar.

(G. Grimm; Dezember 2020)

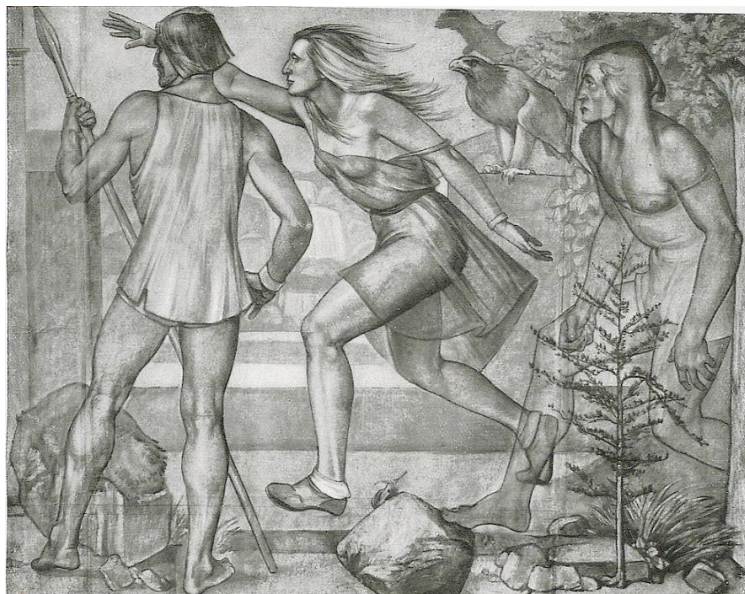
Paul Bürck:
Aus dem „Nibelungen-Fries“ im Gemeinschaftssaal der Dürener Metallwerke, Berlin



Siegfried tötet den Drachen - Siegfried und das Nibelungenschwert



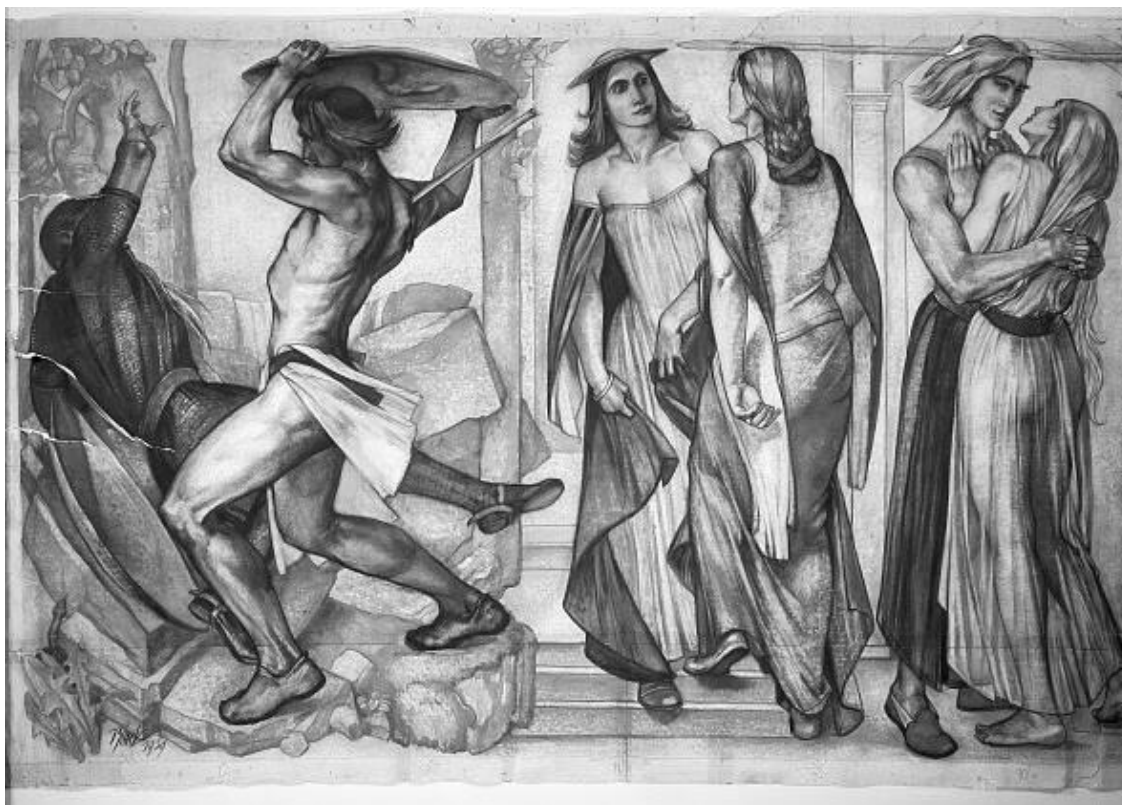
Siegfried begegnet Kriemhild



Der Wettkampf mit Brunhild

Dazu der hübsche Kommentar von Jörg Kastner: „Die Nazarener [...] hüllen ihre Nibelungenhelden in historisch immer getreuer Kostüme. Um so mehr haben später die völkischen Rasseästheten wieder zu entkleiden, und Paul Bürck wirft seiner muskulösen Brünhilde, die einherhüpft wie eine sowjetische Olympionikin vor dem Anabolikaverbot, aus Versehen nur ein durchsichtiges Gewand um.“

(Jörg Kastner: „Diu michel êre was dâ gelegen tôt.“ Das Nibelungenlied, seine Bedeutung und die Deutung durch die Bildende Kunst. Eine Skizze. In: Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Passau 1986, S. 34).



Siegfrieds Ermordung

-

Streit der Königinnen

-

Siegfrieds Abschied

Ein Artikel von K. Rupflin im Aprilheft 1942 der Zeitschrift „Die Kunst für alle“ informiert über die technische Seite von Bürcks Wandmalereien.

Neue Wandmalereien von Paul Bürck. Von K. Rupflin

[155] Innerhalb eines Raumes ergeben sich hinsichtlich der Forderungen und Möglichkeiten des Architektonischen dreierlei Arten der Wandmalerei: das die Wand betonende, den Raum umschließende Flächenbild, das die Wand durchbrechende Bühnenbild und das den Raum erweiternde Illusionsbild.

In keinem Falle handelt es sich um eine Bildselbständigkeit an sich, vielmehr entscheidet über den Charakter des Bildaufbaues ganz und gar das Wesen der Architektur, in deren Bestand das Wandbild aufgenommen ist.

Betrachten wir als letzte, der Farbe als Element der Baugestaltung sich bedienende Stilepoche das Rokoko, so besteht kein Zweifel, daß seine ganz auf das Illusionistische eingestellte Scheinarchitektur die Malerei zu gleicher Haltung drängt. Es entsteht hier die höchste organische Einheit von Architektur und Malerei, die überhaupt möglich ist. „Im Treppenhaus eines Rokokoschlusses“, so lesen wir bei Wölfflin, „sucht man nicht nach der festen, bleibenden, körperlichen Gestalt der Anlage, sondern man überläßt sich dem Wogen der wechselnden Ansichten, überzeugt, daß dies nicht zufällige Nebenwirkungen sind, sondern daß in diesem unendlichen Bewegungsschauspiel das eigentliche Leben des Baues zum Ausdruck gelangt.“

Für unsere heutige Kunst gilt eine andere Auffassung des Architektonischen als für das Rokoko. Wir haben vor allem eine andere Vorstellung vom Raum und sind gegenüber seinem Gesamteindruck so empfindlich geworden, daß wir jede Bilddarstellung, die an den elementaren Bestandteilen des Räumlichen rüttelt, als raumverletzend ablehnen.

Diese Empfindlichkeit geht so weit, daß der Architekt vielfach noch dem Maler und seiner Farbe ein unverhohlenes Mißtrauen entgegenbringt. Man konnte [156] – eine Zeitlang wenigstens – geradezu von einer Farbfeindlichkeit des Architekten sprechen, der Farbe nur dort als Mittel seiner Baugestaltung anerkannte, wo sie ihm als Eigenfarbe des verwendeten Materials begründet erschien.

Diese Reaktion – denn um eine solche handelt es sich – wird verständlich, wenn wir an die raumzerstörenden Farbexperimente des Expressionismus denken. Indessen war, wenn wir die Ursachen genau erforschen, die große Überlieferung der Wandmalerei längst abgebrochen. Das selbständige, von seiner Umgebung unabhängige Rahmenbild herrschte auf der ganzen Linie, und der Architektur standen schon während der Zeit des Impressionismus kaum noch Maler zur Verfügung, die der Aufgabe der Wandmalerei in jedem Sinne gewachsen waren.

Selbstverständlich zeigte sich dieser Traditionsbruch auch auf handwerklich-technischem Gebiet. Die genannten Kunstströmungen haben den Maler an eine Palette gewöhnt (und die Farbindustrie hat sie ihm zur Verfügung gestellt), auf der keine Farbe des Spektrums mehr fehlte. Mochte man schon für das Staffeleibild über den Wert einer solchen Bereicherung im Zweifel sein, für das Wandbild bedeutete sie jedenfalls den letzten Schritt zum Verfall. Die unüberwindliche Macht des Malgrundes stellt nämlich an den Wandmaler nicht nur formale, sondern auch handwerkliche Forderungen, deren Nichtbeachtung sich rächt.

Die Wendung vom Staffeleibild zum Wandbild ist somit – das muß gerade heute betont werden – weit mehr als ein bloßer Wechsel des Standortes oder des Formates. Der Maler, der sich dazu entschließt, muß in vieler Hinsicht von vorne anfangen oder zum mindesten gründlich umlernen.

Auch Paul Bürck kommt, wie alle seine Altersgenossen, von der Staffeleimalerei und der Graphik her, auf welchen Gebieten er sich frühzeitig einen Namen gemacht hat. Kurz nach der Jahrhun-

dertwende finden wir ihn in Rom, von wo er nach mehrjährigem Aufenthalt die entscheidenden Anregungen für seine Hinwendung zum Wandbild mitgebracht haben dürfte. Nach München zurückgekehrt, fand er freilich noch keine architektonische Auffassung vor, die seiner Arbeit den nötigen Boden verschaffen konnte. Zwar wurden ihm von einem weitsichtigen und die kommende Bedeutung der Wandmalerei spürenden Bauherrn Wände zur Verfügung gestellt, doch entstanden die hier geschaffenen Werke zunächst noch unter Voraussetzungen, die mehr einer Duldung als einer Notwendigkeit gleichkamen.

Dennoch gelten diese Arbeiten bis zum heutigen Tage als bedeutsamer Beitrag zur Klärung des Problems der Wandmalerei in der neueren Architektur und [157] haben in diesem Sinne große Beachtung gefunden. Bürcks neue Wandmalereien, deren Abbildungen wir vorlegen, bauen weiter auf den großen Erfahrungen, welche er auf diesem Gebiet besitzt. Ihr Stil ist noch wandmäßiger geworden, die Formgebung ist im Bewußtsein der architektonischen Bindungen stark konzentriert und erhält durch die klare Silhouettierung einen in der Wandmalerei durchaus gegebenen graphischen Einschlag. In ihren figuralen Teilen herrscht ausschließlich die Front- und Enfacestellung und in ihrer Komposition werden die Elemente des Bauens selbst, nämlich die Senkrechte und Waagrechte, sichtbar. Nirgends ist die Wandfläche als Fläche verleugnet oder gar aufgehoben, und zuweilen hat es für den, der die Räumlichkeiten kennt, in denen Bürck arbeitete, den Anschein, als ob der Maler in der bildnerischen Folgerichtigkeit seiner Darstellungen Reiferes und Besseres zu bieten vermochte als die Architektur, der er diene.

Das gilt vor allem von den Figuren zu einem Deckenbild, das den Vorraum einer Hochschule schmückt. Die Durchgestaltung der Decke als Funktion des Raumes war hier dem Maler vollständig überlassen und erfuhr weder durch Profilierung noch durch andere Mittel der Gestaltung irgendeine Unterstützung. Trotzdem gelang eine meisterhafte Lösung der Aufgabe, die in den Einzelheiten der Abbildung nur zum Teil sichtbar wird. Immerhin gewinnen wir eine Vorstellung von der souveränen Beherrschung der Form, die diesen Maler auszeichnet und für die das Deckenbild von jeher der unerbittlichste Prüfstein war.

So rückt Bürck in die vorderste Reihe der Schöpfer einer neuen, zeitgemäßen Wandmalerei. Unnötig zu betonen, daß er handwerklich über eine große Erfahrung verfügt, die das Ergebnis mühevoller Arbeit und opfervollen Ringens ist. Mit Recht gilt er als einer der frühesten Pioniere der Mineralfarbtechnik, die er in wandgerechter Weise verwendet aus der Erkenntnis, daß – zum mindesten in der Großstadtluft – das Fresko in seiner Haltbarkeit fragwürdig geworden ist. Mit Hilfe dieser Technik erreicht der Maler eine Farbigkeit, die in ihrer Neuartigkeit beweist, daß auch nach dieser Richtung bedeutsame und noch nicht ausgeschöpfte Möglichkeiten bestehen.

Quelle:

Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur Jg. 57 (1941-1942), Heft 7, April 1942, Seite 155-158.