

Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte

Rosenheimer Künstler im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit II

Dozent: xxx

WS 2016/17

**Rainer Zimmermanns Expressiver Realismus.
Das Fallbeispiel Leo von Welden**

Anke Gröner
xxx, 80798 München
0170 – xxx
mail@ankegroener.de

M.A. Kunstgeschichte, 3. Semester

Matrikelnummer: xxx

Abgabedatum: 6. März 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsstand	3
2. Der Expressive Realismus – Annäherung an einen Begriff	6
2.1. Abbildung von Realität	8
2.2. Existenzmalerei	9
2.3. Gemeinsame Biografie und Themen	10
2.4. Zwischenfazit	12
3. Leo von Welden und der Expressive Realismus	12
3.1. Die Zwischenkriegszeit – Religiöse und realistische Motive	14
3.2. Die NS-Zeit – Altmeisterliche und ideologische Motive	15
3.3. 1945 bis 1967 – Das überraschende Spätwerk	19
3.3.1. Biografische Notizen	20
3.3.2. Entdeckung der Farbe	22
3.4. Zwischenfazit	24
4. Zusammenfassung	25
5. Abkürzungsverzeichnis	27
6. Quellenverzeichnis	27
7. Literaturverzeichnis	28
8. Abbildungsverzeichnis	32

1. Einleitung und Forschungsstand

„Unsere Vorstellung von der Malerei des 20. Jahrhunderts muß revidiert werden.“¹ Mit dieser selbstbewussten Behauptung begann Rainer Zimmermann (1920–2009) sein Buch *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975*, das 1980 erschien. Der Maler und Grafiker Leo von Welden (1899–1967) wurde in diesem Buch nicht erwähnt, in dem Zimmermann „rund 200“ Maler und Malerinnen versammelte. In der Neuauflage von 1994 war er allerdings als einer von „über 400 jetzt erfaßten Künstlern“ vertreten.² Diese Arbeit hinterfragt das Konzept des Expressiven Realismus³ kritisch und überprüft, ob von Welden wirklich dieser Stilrichtung zugeordnet werden kann.

In der Einleitung zur Ausgabe von 1980 skizzierte Zimmermann die Vertreter des von ihm definierten Expressiven Realismus folgendermaßen: Um die Jahrhundertwende geboren, geschockt über den Ersten Weltkrieg und von den Entbehrungen der Nachkriegszeit gezeichnet, wollten sie „die schonungslos erfahrene Wirklichkeit gestaltend [...] bewältigen“. Wegen ihrer Jugend konnten sie bis zum Ende der 1920er Jahre allerdings kaum Erfolg erlangen, und ab 1933 stand ihnen die Kulturpolitik der nationalsozialistischen Machthaber entgegen, durch die sie „Ausstellungs- und Malverbot[e]“ erdulden mussten, „emigrierten oder [...] in andere Berufe und versteckte Wohnsitze [auswichen]. [...] Nach 1945 gerieten die inzwischen Fünfzigjährigen von neuem ins Abseits des Kunstlebens.“ Nun waren die bisher als verfemt verschmähten Expressionisten gefragt; außerdem „wurden die jüngeren Jahrgänge auf Modewellen nach vorne getragen“.⁴

In der Einleitung der Neuauflage des Buchs von 1994, das nun den Titel *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation* trug, schrieb Zimmermann, dass der Begriff des Expressiven Realismus sich „in der Kunstgeschichtsschreibung inzwischen eingebürgert“ habe. Er erklärte außerdem, „daß der größte Teil dieser Künstler in ihrer postmodernen Situation zu einer stilistischen Ausprägung gefunden hat, deren Einheit uns um so deutlicher wird, je größer der zeitliche Abstand ist, den wir gewinnen.“⁵

¹ Zimmermann 1980, S. 9.

² Beide Zahlenangaben Zimmermann 1994, S. 9.

³ Diese Arbeit folgt der Schreibweise Zimmermanns, außer wenn der Zusatz „expressiv“ bewusst als Adjektiv genutzt wird.

⁴ Alle Zitate in diesem Absatz Zimmermann 1980, S. 9.

⁵ Alle Zitate in diesem Absatz Zimmermann 1994, S. 9.

Zimmermann widersprach sich allerdings später im Buch selbst, indem er dem Expressiven Realismus eben keine einheitliche Ausprägung, sondern „eine große Bandbreite von künstlerischen Ausdrucksformen“ zuschrieb.⁶ Auch dass der Expressive Realismus sich in der Kunstgeschichtsschreibung eingebürgert hat, kann nicht belegt werden, da er nur in sehr begrenztem Umfang in der kunsthistorischen Literatur auftaucht. Die wenigen Veröffentlichungen neben denen von Zimmermann stammen fast ausschließlich von Mitgliedern des „Förderkreises Expressiver Realismus e. V. München“, der aus dem von Zimmermann 1991 gegründeten Verein „Freundeskreis Bildende Kunst e. V.“ hervorging.⁷ Vor allem die Kunsthistorikerin und Vorsitzende des Vereins Ingrid von der Dollen beschäftigte sich in mehreren Büchern mit einzelnen Künstlern und Künstlerinnen dieser Stilrichtung.⁸

Rainer Zimmermann sammelte selbst Werke des Expressiven Realismus und überließ seine Sammlung 1994 im Rahmen einer Stiftung dem Universitätsmuseum Marburg.⁹ Ende 2000 befanden sich 1.100 Werke dieser Stilrichtung im Bestand des Museums.¹⁰ Im Neuen Schloss Kießlegg wurden von 1993 bis 2004 Bilder des Expressiven Realismus in einer Dauerausstellung gezeigt,¹¹ bevor das Museum wegen zu geringer Besucherzahlen schließen musste.¹² In der Kunsthalle Schweinfurt ist seit 2009 ein großer Teil der Sammlung Joseph Hierling zu sehen,¹³ einem Mitbegründer des Förderkreises. Zu Kießlegg und Schweinfurt¹⁴ sowie wenigen weiteren Ausstellungen¹⁵ liegen Kataloge vor, ansonsten wird zum Expressiven Realismus nicht wissenschaftlich gearbeitet. Einzelne

⁶ Zimmermann 1994, S. 60.

⁷ Vgl. die Website des Vereins <http://www.expressiverrealismus.de/foerderkreis.htm> [letzter Abruf 6.3.2017].

⁸ Vgl. die Publikationsliste des Vereins <http://www.expressiverrealismus.de/index.htm> [6.3.2017]. Eines der wenigen Veröffentlichungsbeispiele außerhalb des Förderkreises stammt vom Maler André Krigar, der 2011 ein Buch mit eigenen Bildern unter dem Titel *Expressiver Realismus – Stadtlandschaften* veröffentlichte. Seine Werke stehen allerdings eher in der Tradition des Impressionismus, und außer im Titel kommt der Begriff im Buch nicht mehr vor, vgl. Krigar 2011.

⁹ Wittstock 2000, S. 51.

¹⁰ Ebd., S. 52. Seit 2011 ist das Museum wegen Renovierungsarbeiten geschlossen, es soll 2018 wieder geöffnet werden, vgl. die Website der Universität Marburg: <https://www.uni-marburg.de/uni-museum/kunstraum/> [6.3.2017]. Über die Stiftung Zimmermanns liegen neben dem hier zitierten Kurzkatalog Wittstocks keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen vor.

¹¹ Beck 1996.

¹² <http://www.expressiverrealismus.de/informationen%20-%20museum%20er.htm> [6.3.2017].

¹³ <http://www.kunsthalle-schweinfurt.de/de/ausstellungen/dauerausstellungen/3416.Expressiver-RealismusbrSammlung-Joseph-Hierling.html> [6.3.2017].

¹⁴ Katalog Kießlegg: Zimmermann 1993 [a]; Katalog Schweinfurt: Von der Dollen 2009.

¹⁵ Kat. Ausst. Worpsswede 1993; Kat. Ausst. Grafenau 1994. Dieser Katalog versammelt allerdings auch Künstler und Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz, Max Beckmann und Max Slevogt und nennt selbst Gustave Courbet einen Expressiven Realisten, vgl. ebd., S. 11.

Künstler werden erforscht,¹⁶ die Kunstrichtung im Ganzen bleibt aber auf Zimmermanns Werke beschränkt.

Als 1980 die erste Buchfassung erschien, wurde sie in kunsthistorischen Zeitschriften kaum rezensiert. Einzig in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* fand sich 1982 eine Besprechung von Heinrich Lützeler. Er kritisierte, dass Zimmermann Künstler wie Otto Dix (1891–1969) oder Otto Pankok (1893–1966) der „verschollenen Generation“ zurechnete, da sie „bis 1936 viel beachtet“ waren. Laut Lützeler fehlte dem „kenntnisreiche[n] Buch“ vor allem ein Vergleich zur nicht-verschollenen Generation: „E[s] müsste von der Überlegung ausgehen, was die ‚Verschollene Generation‘ künstlerisch geleistet hat. [...] Bewährt sich diese Kunst vor ihrer Gegenwart und in die Zukunft hinein?“¹⁷ Gottfried Sello meinte in der *Zeit*, dass Zimmermann bei seiner Zusammenstellung „die Frage nach dem Rang, der Qualität aus den Augen verloren“ habe.¹⁸

Auch die Neuauflage von 1994 wurde kaum besprochen. In der *Weltkunst* bestätigte Hans-Jürgen Imiela 1995 die Aussage Zimmermanns, dass der Stilbegriff inzwischen zum kunsthistorischen Repertoire gehöre. Imiela wies allerdings auf „das Fehlen von Gruppenbildungen im Sinne von Suchen nach gemeinsamen Wegzielen“¹⁹ bei den Vertretern dieser Richtung hin.

Dieter Gessner meinte 1997 in seinem Aufsatz *Kulturgeschichte contra Zeitgeschichte. Ein Literaturbericht*: „Mit der Verteidigung gegenständlicher ‚Existenzmalerei‘ reiht sich der Autor in eine revisionistische Kulturgeschichtsschreibung ein.“²⁰ Auch Uwe M. Schneede, der das Buch 1980 für den *Spiegel* rezensierte, warf Zimmermann „Sehnsucht nach Rückgriffen auf die Kunst vor dem Expressionismus“ vor. Er beklagte außerdem, dass „zu einem Mischmasch verrührt [wird], was weit auseinander liegt und von gewissenhaften Forschern zu differenzieren und getrennt zu bewerten wäre, altbackenes 19. Jahrhundert, ernst zu nehmende, eindringliche Figürlichkeit, proletarische Malerei.“²¹

Ich werde in dieser Arbeit zunächst den Begriff des Expressiven Realismus genauer erläutern und mich mit der Definition Zimmermanns auseinandersetzen. Danach

¹⁶ Vgl. die Literaturhinweise zu einzelnen Malern und Malerinnen in von der Dollen 2006. Außer bei Hannes Schmucker (1899–1965) oder Willi Oltmanns (1905–1979) stammt die Literatur aber auch hier hauptsächlich von den Mitgliedern des Förderkreises.

¹⁷ Alle Zitate in diesem Absatz Lützeler 1982, S. 55/56.

¹⁸ Sello 1980, o. S.

¹⁹ Imiela 1995, S. 1033.

²⁰ Gessner 1997, S. 298.

²¹ Schneede 1980, o. S.

beschreibe ich einige Werke Leo von Weldens aus der Städtischen Galerie Rosenheim, die den größten Bestand an von Weldens Bildern besitzt, in chronologischer Reihenfolge und untersuche, ob sie der Definition Zimmermanns entsprechen. Ich setze die Werke dabei sowohl in einen stilistischen als auch in einen historischen Kontext, ganz Zimmermanns Aussage entsprechend, dass der Expressive Realismus sich nicht nur in einer stilistischen Übereinstimmung zeigt – was allerdings zu diskutieren ist –, sondern auch in der Biografie sowie der künstlerischen Haltung.²² Abschließend beantworte ich die Frage, ob von Welden als Expressiver Realist gelten kann. Zur Beantwortung dieser Frage nutze ich nicht nur kunsthistorische Literatur, sondern auch die private, größtenteils unveröffentlichte Korrespondenz von Weldens, in der er über seine künstlerischen Vorstellungen Auskunft gibt.²³

2. Der Expressive Realismus – Annäherung an einen Begriff

Der Begriff des Expressiven Realismus verbindet zwei kunsthistorische Stilrichtungen miteinander. Realismus bezeichnet eine Strömung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in der die Wirklichkeit als Sujet für Kunstwerke dient; dazu gehört auch, Dinge abzubilden, die bisher nicht als kunstwürdig gegolten hatten.²⁴ Für Rainer Zimmermann war Realismus „Wiedergabe der Erscheinungswelt und ihre schöpferische Deutung zugleich“, während der Naturalismus sich „auf den illusionistischen Akt ihrer ‚richtigen‘, weil naturgetreuen Wiedergabe‘ konzentrierte.“²⁵

Der Expressionismus, der Anfang des 20. Jahrhunderts entstand, zeichnete sich durch den „Wille[n] zur größtmöglichen, alle Sinne erregenden Wirkung“ aus.²⁶ Was hier positiv klingt, schien Zimmermann abzulehnen. Er attestierte dem Expressionismus eine „mit Schroffheit zur Schau gestellte Verachtung des ‚Schönen‘“ sowie einen „anti-ästhetische[n] Zug“.²⁷

Zimmermann beschrieb in einem Katalogtext ausführlich, welche Merkmale der Expressive Realismus vom Expressionismus übernommen und welchen er sich verweigert hat. Dabei treffen viele Merkmale nicht nur auf diese beiden Richtungen zu. Die

²² „Jetzt weiß ich, daß diese Generation nicht nur durch eine gemeinsame Lebenserfahrung verbunden wird, sondern durch eine gemeinsame künstlerische Haltung“, Zimmermann 1994, S. 21.

²³ Ich danke Tine Schwaiger-Welden, der Tochter des Künstlers, für den großzügig gewährten Einblick in dessen Nachlass und die aufschlussreichen Gespräche.

²⁴ Borchardt 2016, S. 34.

²⁵ Beide Zitate Zimmermann 1994, S. 28.

²⁶ Anz 2010, S. 51.

²⁷ Beide Zitate Zimmermann 1994, S. 30.

Darstellung von „Grundfragen der menschlichen Existenz“ darf man auch der Neuen Sachlichkeit zuordnen, die „Raumdarstellung ohne Zentralperspektive“ auch dem Surrealismus, die „Wiederentdeckung der Farbe als des fundamentalen Mediums der Malerei“ so ziemlich jedem Stil außer Suprematismus und Konstruktivismus. Auch Merkmale wie „der Relieffraum als neue Bilddimension“ (in Ablehnung des flächig bemalten Bildgrunds) oder „gebrochene Farbtöne“ wie Grau (in Ablehnung der reinen Farben des Expressionismus) sind ebenfalls nicht exklusiv dem Expressiven Realismus vorbehalten und eignen sich daher nicht zur Definition dieser Stilrichtung.²⁸

Zimmermann erklärte seinen trotzdem verwendeten Begriff damit, dass „die so bezeichnete Kunstrichtung mit dem Expressionismus zusammenhängt. Obwohl sie ihn überwunden hat, kann sie nicht leugnen, aus ihm hervorgegangen zu sein.“²⁹ Auch das ist kein schlagkräftiges Argument: Wenn es nur um den Ursprung in einer sowie das Überwinden eben dieser Stilrichtung ginge, könnte der Expressive Realismus auch Impressionistischer Realismus heißen – vor allem, wenn man sich Vertreter wie Manfred Henninger (1894–1986) anschaut, dessen von Zimmermann zur Abbildung ausgewählte Werke sich größtenteils nicht nur stilistisch, sondern auch vom Motiv (*Badende*) her an die Impressionisten anlehnen.³⁰ (*Abb. 1*)

Wie beliebig der Begriff ist, ist sogar seinen Anhängern klar. Ein Ausstellungskatalog der Wanderausstellung *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation* (1993) führte im Vorwort aus: „Den Anforderungen eines ‚typologischen Begriffs‘, wie ihn der des Expressiven Realismus darstellt, entsprechen in idealtypischer Weise immer nur einige Beispiele; das mindert seine Brauchbarkeit nicht, ermöglicht er es doch, auch Randbereiche sowohl nach der expressiv-subjektiven als auch nach der realistisch-objektiven Seite hin in den Zusammenhang einzuordnen.“³¹ Es stellt sich die Frage, warum es Zimmermann trotz dieser Schwierigkeit so wichtig war, Maler überhaupt einem Stil oder Typus zuzuordnen. Er selbst kritisierte am Kunstbetrieb, dass, wer keinem Stilbereich, keinem -ismus zugehöre, nicht zähle.³² Dieses Argument wusste

²⁸ Alle Zitate in diesem Absatz Zimmermann 2009, S. 12/13.

²⁹ Zimmermann 1994, S. 12.

³⁰ Ebd., S. 247. Badende Menschen waren ein beliebtes Motiv im Impressionismus bzw. Post-Impressionismus, z. B. George Seurats *Badestelle in Asnières* (1883/84, Öl auf Leinwand, 201 x 301 cm, National Gallery, London), Auguste Renoirs *Les Grandes Baigneuses* (1884/87, Öl auf Leinwand, 115 x 170 cm, Philadelphia Museum of Art) oder Paul Cézannes *Les Grandes Baigneuses* (hier die Daten für die Ausführung im Philadelphia Museum of Art: 1898–1905, Öl auf Leinwand, 210 x 250 cm).

³¹ Kat. Ausst. Worpsswede 1993, S. 4.

³² Zimmermann 1994, S. 25.

Uwe M. Schneede schon 1980 zu entkräften: „Wirklich? Welchem Ismus wären Alberto Giacometti und Francis Bacon und Joseph Beuys zuzuordnen?“³³

Zimmermann nannte als „Weggefährten, Bahnbrecher, Vorbilder“ der Expressiven Realisten „Beckmann und Kokoschka, Munch und Corinth, Marées und Cézanne“.³⁴ Beckmann und Kokoschka vereinte ihre Biografie sowie ihre Nicht-Zugehörigkeit zu einer „stilistische[n] Schule“,³⁵ Munch und Corinth galten ihm als „Bahnbrecher der eigenen Vorstellungen von einer expressiv-malerischen Kunst“,³⁶ während Marées und Cézanne „in extremer Einsamkeit ihre malerische Selbstverwirklichung“ suchten.³⁷ Alle diese Eigenschaften inspirierten laut Zimmermann die Generation der Expressiven Realisten. Es überrascht, dass Zimmermann die eben Genannten treffend charakterisierte – „Es scheint, daß es immer wieder die Einzelgänger sind, denen die Kunstgeschichte ihre eigentlichen Fortschritte verdankt, die stets Fortschritte aus den Konventionen stilistischer Festlegungen in unerwartete Richtungen sind“ –,³⁸ dann aber den paradoxen Schluss zog, aus den vielen Einzelgängern der 1920er Jahre, die er in seinen Büchern versammelte, unbedingt ein Konvolut aus Expressiven Realisten zu machen.

2.1. Abbildung von Realität

Der Begriff des Expressiven Realismus ist nicht neu, wie Zimmermann selbst 2009 in der Einleitung zum Ausstellungskatalog der Sammlung Joseph Hierling schrieb.³⁹ Er verwies zum Beispiel auf Werner Haftmann, der 1954 in seinem Standardwerk *Malerei im 20. Jahrhundert* über die Malerei der 1920er Jahre schrieb, deren „vielfältige Formen“ er in unterschiedlichen Spielarten wahrgenommen hatte. Eine davon war „ein expressiver Realismus, der in härtestem Zugriff die Elemente aus der Natur herausriß, die ihm alleine

³³ Schneede 1980, o. S.

³⁴ Beide Zitate Zimmermann 1994, S. 73.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 74.

³⁷ Ebd., S. 75.

³⁸ Ebd., S. 76.

³⁹ Zimmermann 2009, S. 10. Der Text folgt zu großen Teilen dem Einleitungstext des Ausstellungskataloges Kat. Ausst. Worpswede 1993. Dort ist allerdings noch ein Hinweis auf den Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach (1909–1984) zu finden, der in zwei Aufsätzen von 1939 und 1940 versuchsweise die Maler der Zwischenkriegszeit als „blinde Realisten“ sowie „ideale Realisten“ bezeichnete, vgl. Kat. Ausst. Worpswede 1993, S. 8/9. Der Aufsatz „Gegenständliche Malerei“ (1939), in dem der Begriff des „blinden Realismus“ fällt (S. 48), beschreibt ihn folgendermaßen: „Diese neue Malerei, die so gemäßigt ist, dass man sie noch kaum als neue, große, einheitliche Erscheinung erkennt, ist im Prinzip dem Impressionismus nahe verwandt: Sie ist zugleich ‚darstellend‘ und Malerei um ihrer selbst willen, bloße Malerei, wobei sie allerdings in ihrer Form größtenteils vom Impressionismus abweicht und die Idee, wie dieses autonome Ding ‚Malerei‘ beschaffen zu sein habe, von Marées und Cézanne, von Matisse und Vlaminck, aber auch von Abstrakten wie Braque hernimmt.“ Schmalenbach 1941, S. 47.

für ihre Markierung charakteristisch erschienen und aus denen sich Wirklichkeit wieder zusammensetzen ließ. Dafür mögen Beckmann und manches Bild von Picasso stehen.⁴⁰ Zimmermann erwähnte dann Horst Richter, der unter anderem in *Malerei unseres Jahrhunderts* (1969) den Begriff ebenfalls nutzte. Im Kapitel „Realismus zwischen den Kriegen“ wurde neben dem Verismus, der Neuen Sachlichkeit und dem mexikanisch-italienischen sozialen Realismus auch ein expressiver Realismus erwähnt: „Die Erscheinungsformen des Expressiven Realismus sind in sich am wenigsten einheitlich. [...] Den gemeinsamen Nenner bildet die geschärfte Wirklichkeitserfahrung sowie die Aufladung der Kunst mit ausdrucksmächtigen Energien, ohne daß diese wie bei den Expressionisten zum Stilmittel geworden wären.“⁴¹

Laut Zimmermann bildeten hingegen die Expressiven Realisten vor allem in den 1920er Jahren nicht nur die erlebte Wirklichkeit ab und interpretierten sie künstlerisch, sondern sie schufen außerdem auch einen Gegenentwurf zu dieser Wirklichkeit aus „arkadischen Landschaften, bukolischen Badeszenen, leuchtenden Blumenstücken“.⁴² Damit fallen sowohl eine Auseinandersetzung mit der Realität als auch das genaue Gegenteil unter seine Definition, was sie im Prinzip sinnlos macht.

2.2. Existenzmalerei

Die Abbildung der Realität, wie auch immer sie nun aussah, sollte laut Zimmermann außerdem eine spirituelle Ebene haben: Die Malerei sollte „unser Dasein wieder [einfügen] in den großen Sinnzusammenhang alles Lebendigen.“⁴³ Zimmermann nannte diese Art der Malerei „Existenzmalerei“.⁴⁴ Existenzmalerei sei vor allem das Dasein als Maler, der Wille zur Kunstschöpfung.⁴⁵ Sie sei dazu kein Ausdruck der Zeit, in der sie entstand, sondern „Ausdruck gerade der Gegenkräfte gegen die mächtigen Strömungen eines Zeitalters“.⁴⁶

Diese Anforderung erfüllen viele der von Zimmermann in seinen Büchern Genannten, aber eben nicht alle. Zimmermann zählte zum Beispiel Otto Dix zu den Expressiven Realisten,⁴⁷ gerade er gilt aber als herausragender Vertreter des Verismus⁴⁸

⁴⁰ Haftmann 1954, S. 427.

⁴¹ Richter 1969, S. 30.

⁴² Zimmermann 2009, S. 12.

⁴³ Zimmermann 1994, S. 57.

⁴⁴ Ebd., S. 209.

⁴⁵ Zimmermann nennt es eine „Daseinsbewältigung [...], in der die künstlerische Tätigkeit zur notwendigen Existenzform des Malers wird“, vgl. Zimmermann 1994, S. 222.

⁴⁶ Ebd., S. 222.

⁴⁷ Ebd., S. 363/364.

⁴⁸ Barton 1981, S. 7

sowie als Mitbegründer der Neuen Sachlichkeit⁴⁹ – das heißt, seine Kunst entsprach, zumindest in den 1920er Jahren, durchaus der damals gängigen Kunstströmung.⁵⁰ Zudem wurde er 1927 als Professor an die Kunstakademie Dresden berufen, was ihn nicht mehr ausschließlich Maler sein ließ.⁵¹ Die Einordnung Dix' als Expressiven Realisten erscheint noch irritierender, wenn man Zimmermanns Urteil über den Verismus liest – er schrieb dieser „zynischen“, „polemische[n] Tendenzkunst“ eine „Entstellung der Wirklichkeit“ zu,⁵² die gerade nicht der Definition des Expressiven Realismus mit seiner unentstellten Abbildung der Wirklichkeit entspricht.⁵³ Die einzigen Abbildungen von Dix bei Zimmermann sind dann auch eine Weltkriegsdarstellung von 1924,⁵⁴ die anscheinend noch als Wirklichkeitsabbildung anstatt ihrer Entstellung durchgeht, sowie ein zeitlos wirkendes Mutter-Kind-Porträt von 1951.⁵⁵

2.3. Gemeinsame Biografie und Themen

Für Zimmermann waren auch die ähnlich verlaufenden Biografien der Künstler ein Merkmal seiner Stilrichtung. Die Jahrgänge von 1890 bis 1905 nutzten Mitte der 1920er Jahre eine „malerische Malerei“,⁵⁶ die mit der zu dieser Zeit entstehenden Stilrichtungen Neue Sachlichkeit bzw. Magischer Realismus wenig zu tun hatte. Sie zeichnete sich durch realistische, aus der Farbe schöpfende Darstellungen aus, die „das Handwerk nicht opfern“.⁵⁷ Den Malern schwebte eine „Vereinigung von Cézanne und dem späten Corinth“ vor,⁵⁸ sie schätzten die Farbe als „wesentliche[s] Ausdrucksmittel und den Gegenstand als Zeugen der künstlerischen Inspiration und des spezifischen Erlebens.“⁵⁹

Ihre Motive waren „Landschaft, Tierbild, Stilleben“⁶⁰ sowie soziale Themen wie die Großstadt, die auch das Elend der Menschen zeigte.⁶¹ Das Selbstbildnis war kein beliebtes Motiv, was Zimmermann als Beleg für die künstlerische „Identitätskrise“ und

⁴⁹ Beck 1993, S. 90.

⁵⁰ Barron 2015, S. 16.

⁵¹ Beck 1993, S. 123.

⁵² Zimmermann 1994, S. 45.

⁵³ Ebd., S. 112.

⁵⁴ *Verwundeter/Herbst 1916, Bapaume* (1924, Radierung, 19,7 x 29 cm, Karsch-Nr. 75), vgl. Zimmermann 1994, S. 50.

⁵⁵ *Mutter und Kind* (1951, Farblithografie, 57 x 45 cm, Karsch-Nr. 193), vgl. Zimmermann 1994, S. 118.

⁵⁶ Zimmermann 1994, S. 81.

⁵⁷ Ebd., der hier Wilhelm Geyer (1900–1968) zitiert.

⁵⁸ Wittstock 2000, S. 39.

⁵⁹ Von der Dollen 2001, S. 9. Gleichzeitig interpretiert Zimmermann Otto Pankoks „Verzicht auf Farbe“ aber dahingehend, dass Pankok „jede Ablenkung zum ‚schönen Schein‘“ vermeiden wollte, vgl. Zimmermann 1994, S. 96.

⁶⁰ Zimmermann 1994, S. 93.

⁶¹ Ebd., S. 101.

„Orientierungslosigkeit“ der Maler und Malerinnen „in den schwierigen Jahren der Selbstfindung“ ansah.⁶² Falls Selbstbildnisse entstanden, waren sie keine „Repräsentation“ eines Künstlers, keine Darstellung der „psychologischen Besonderheiten des betrachteten Individuums“, sondern schlichte „Menschendarstellung“, Abbildungen von „Menschen am Rande oder außerhalb der Gesellschaft.“⁶³ Der Ausstellungstext der Sammlung Hierling widersprach hier und nannte Selbstporträts und Menschenbilder „eine der vornehmsten Aufgaben der bildenden Kunst“. Im Expressiven Realismus würden allerdings „repräsentative Porträts, bei denen der Mensch unter der gesellschaftlichen Rollenmaske verborgen bleibt“, vermieden.⁶⁴ Auch religiöse Motive waren selten: „Nach einer Reihe von Ansätzen in den zwanziger Jahren entfaltete sich die Kunst mit religiöser Thematik erst während der radikalen Infragestellung christlicher Werte zur Zeit des Nationalsozialismus⁶⁵ und nach den apokalyptischen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs in voller Breite.“⁶⁶

Ab 1933 emigrierten einige der Vertreter und Vertreterinnen des Expressiven Realismus aufgrund der nationalsozialistischen Kunstpolitik,⁶⁷ andere erhielten Mal- bzw. Ausstellungsverbot oder arbeiteten nicht mehr künstlerisch, um zu überleben.⁶⁸ Generell verband die Expressiven Realisten, dass sie „aus ihrer Arbeit herausgerissen, in der Ausübung ihrer Tätigkeit gehindert, Diffamierungen und Verfolgungen ausgesetzt und in ihrer seelischen und materiellen Not oft in Verzweiflung getrieben wurden.“⁶⁹

Eine weitere biografische Gemeinsamkeit war die „immer spürbar werdende Isolierung“, die die Expressiven Realisten nach 1945 traf: In Westdeutschland begann die „ausschließliche Herrschaft der ungegenständlichen Malerei und des Wiederaufgreifens längst überwunden geglaubter künstlerischer Experimente“, während im Osten „der

⁶² Alle Zitate Zimmermann 1994, S. 115.

⁶³ Ebd., S. 116.

⁶⁴ <http://www.kunsthalle-schweinfurt.de/de/ausstellungen/dauerausstellungen/3416.Expressiver-RealismusbrSammlung-Joseph-Hierling.html> [6.3.2017].

⁶⁵ Zimmermann argumentiert hier tendenziös. Hitler vermied einen offenen Konflikt mit den Kirchen und versuchte teilweise sogar, die Widersprüche zwischen der NS-Ideologie und der christlichen Religion zu kaschieren, vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, S. 1432, Anmerkung 82. Sowohl die protestantische als auch die katholische Kirche leisteten keinen offenen Widerstand und schwiegen z. B. zu den Novemberpogromen 1938, vgl. Kershaw 2015, S. 436–439.

⁶⁶ Zimmermann 1994, S. 124.

⁶⁷ Zimmermann nennt unter anderem den bereits erwähnten Manfred Henninger, der sich 1933 in die Schweiz absetzte, oder Hilde Goldschmidt (1897–1980), die sich zunächst in Kitzbühel ansiedelte, bis sie durch ihre jüdische Herkunft nach dem „Anschluss“ Österreichs 1939 zu einer weiteren Flucht nach England gezwungen wurde, vgl. Zimmermann 1994, S. 132 und 141.

⁶⁸ Zum Beispiel Hans Grundig (1901–1958) oder Otto Nagel (1894–1967), die beide außerdem zeitweilig im KZ Sachsenhausen interniert wurden, vgl. ebd., S. 144.

⁶⁹ Ebd., S. 148.

Herrschaftsanspruch einer ideologisch bedingten „sozialistischen Kunst“ einer freien Kunstentfaltung gegenüberstand.⁷⁰

2.4. Zwischenfazit

Die Definition des Expressiven Realismus ist trotz weitschweifiger Erklärungsversuche Zimmermanns schwierig. Einerseits unterstellt er den Vertretern dieser Richtung stilistische Übereinstimmungen, andererseits sei es gerade eine Stärke, dass es eben keine Übereinstimmungen gebe. Zudem sei der Expressive Realismus eine „künstlerische Grundhaltung“,⁷¹ die sich in der Ablehnung der jeweils zeitgenössischen Kunstströmungen zeige. Die gesehene Welt solle schöpferisch interpretiert und realistisch-expressiv wiedergegeben werden, wobei der Zusatz „expressiv“ nicht überzeugend begründet werden kann. Die genannten Motive wie Landschaft, Großstadt und Stilleben sind nicht ausschließlich dem Expressiven Realismus vorbehalten; ein einzigartiges Motiv oder einen einzigartigen Stil, die diese Kunstrichtung definieren könnten, kann Zimmermann nicht nennen. Ganz im Gegenteil: Er zerfasert die Stilrichtung noch weiter, indem er auf künstlerische Gruppierungen innerhalb der Expressiven Realisten hinweist, die „expressiv-abstrakt“⁷² oder „poetisch-real“⁷³ malen bzw. dem „dynamischen“,⁷⁴ dem „visionären“⁷⁵ oder dem „statischen Flügel“⁷⁶ des Expressiven Realismus angehören – der Begriff zerfällt dadurch endgültig in Beliebigkeit.

Auch die biografischen Gemeinsamkeiten überzeugen nicht: Eine Stilrichtung anhand von Geburtsdaten und Lebensläufen festzulegen, erscheint äußerst willkürlich und wird von sämtlichen Künstlern und Künstlerinnen, die um 1900 geboren wurden und der Neuen Sachlichkeit, dem Surrealismus, dem abstrakten Expressionismus oder auch gar keiner Stilrichtung zugerechnet werden können, ad absurdum geführt.

3. Leo von Welden und der Expressive Realismus

Leo von Welden wurde 1899 in Paris geboren und begann dort auch seine künstlerische Ausbildung. Seit 1915 lebte er in München, studierte von 1920 bis 1925 an der Akademie

⁷⁰ Alle Zitate Zimmermann 1994, S. 116.

⁷¹ Ebd., S. 155.

⁷² Ebd., S. 162.

⁷³ Ebd., S. 176.

⁷⁴ Ebd., S. 165.

⁷⁵ Ebd., S. 184.

⁷⁶ Ebd., S. 170.

der Bildenden Künste und arbeitete danach bis zu seinem Tod 1967 als freier Maler und Grafiker.⁷⁷

Eine erste stilkritische Auseinandersetzung zu Leo von Welden findet sich in einem Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Rosenheim von 1969, die über 80 Werke des Künstlers besitzt.⁷⁸ Uwe Dick schrieb, dass von Weldens Werke bis Mitte der 1950er Jahre „eine akademische Note“ gehabt hätten, „noch waren Tradition und Erbe stärker als Leo von Welden“.⁷⁹ Erst danach löste er sich malerisch „von allen Vorbildern, deren Formensprache er bislang nur vorsichtig weiterentwickelt hatte.“⁸⁰

Alois Dorn erwähnte in einem Münchner Ausstellungskatalog von 1979 die barocken Motive, die sich durch von Weldens gesamtes Schaffen ziehen: „seine unzähligen derbsinnlichen Liebespaare [...], diese Tänzer und Torkler, Fresser und Säufer, sich räkelnden Landsknechte und biderben Bauern“. Zusätzlich erwähnte Dorn die „halbreligiösen oder vollreligiösen Zyklen, seine Passionen und [...] die lange Reihe seiner Selbstporträts.“ Er erwähnt auch die Hinwendung von Weldens zur Farbe, die sich erst in seinen letzten Lebensjahren vollzog, sowie seine späte Auseinandersetzung mit abstrakten Formen und ungegenständlicher Malerei.⁸¹

Rolf Märkl beschrieb 1990 vor allem das Nachkriegswerk und ging sowohl auf die nun größerformatigen Bilder als auch auf die neuen Caparolfarben ein, mit denen von Welden arbeitete.⁸² Im Sinne von Dicks „Tradition und Erbe“ bezeichnete Märkl von Weldens Werk als „eine Orientierung, die wieder auf die bleibenden Maßstäbe der bildenden Kunst verweist“,⁸³ was als Hinweis auf die altmeisterlichen Motive zu verstehen ist.

Rainer Zimmermann ordnete von Welden 1993 in einem Artikel für die *Weltkunst* erstmals⁸⁴ als Expressiven Realisten ein und bezeichnete wie Dorn sein Werk als „homogenen figürlichen Themenkreis“: „Die Gestalten seiner Phantasie kommen aus der Welt des Grimmelshausen, aus Zeltlagern des Dreißigjährigen Krieges [...] [A]ber auch die

⁷⁷ Vgl. zu den biografischen Daten von der Dollen 2008, S. 105.

⁷⁸ Ich danke Birgit Harand für die Auskünfte zum Bestand der Galerie.

⁷⁹ Beide Zitate Kat. Ausst. Rosenheim 1969, S. 4.

⁸⁰ Kat. Ausst. Rosenheim 1969, S. 4.

⁸¹ Alle Zitate in diesem Absatz Kat. Ausst. Rosenheim 1979, ohne Seitenangabe.

⁸² Kat. Ausst. Rosenheim 1990 S. 7.

⁸³ Ebd., S. 8.

⁸⁴ Zimmermann wurde von Tine Schwaiger-Welden auf das Werk ihres Vaters aufmerksam gemacht. In einem Brief schreibt er: „Sie haben sicher recht, wenn Sie meinen, daß das Schaffen Ihres Vaters ganz und gar in den Rahmen meiner Darstellung hineingehört. [...] Natürlich bin ich für jeden Hinweis dankbar und ergänze meine Unterlagen.“ Brief Rainer Zimmermann an Tine Schwaiger-Welden, 16.11.1982.

Figuren des Alten Testaments tauchen auf [...] Durch die Entrückung ins Historische und Biblische gelingt ihm – nur scheinbar paradox – eine Aktualisierung des Menschlichen.⁸⁵

Ingrid von der Dollens Monografie von 2008 ist die einzige ausführliche kunsthistorische Auseinandersetzung mit von Welden. Sie ging sowohl auf Biografie und Ausbildung als auch auf einzelne Ausstellungen ein, bevor sie sich hauptsächlich mit dem Spätwerk beschäftigte, dem sie eine „neue Bildsprache“ attestierte, die eine Kontinuität in den Motiven, aber einen Bruch in der Darstellung zeigte.⁸⁶ Das Buch war eine Veröffentlichung des Förderkreises Expressiver Realismus, der Begriff selbst fällt aber im gesamten Buch kein einziges Mal.

3.1. Die Zwischenkriegszeit – Religiöse und realistische Motive

Von Welden war mit Mutter und jüngerem Bruder 1915 in Frankreich monatelang interniert und schließlich aus Frankreich ausgewiesen worden; sie siedelten sich in München an. Sein Vater setzte sich nach Rotterdam ab, wo er 1922 verstarb. Nach einem Einsatz auf deutscher Seite im Ersten Weltkrieg kehrte von Welden 1918 nach München zurück.⁸⁷ Von Welden hatte in kurzer Zeit Haft, Vertreibung und Krieg erlebt – aber in seinem Werk der 1920er Jahre ist davon nichts zu sehen.⁸⁸ Während andere Künstler sich zum Beispiel mit den Schrecken des Krieges⁸⁹ oder den radikal neuen Anforderungen der Nachkriegszeit⁹⁰ auseinandersetzten, stellte von Welden vor allem religiöse Motive dar. In seinem damaligen Werk⁹¹ findet sich kaum eine Auseinandersetzung mit der „schonungslos erfahrenen Wirklichkeit“.⁹² Er bildete stattdessen hauptsächlich eine fiktive oder vergangene Welt ab und nutzte dazu einen realistischen Stil sowie traditionelle Techniken.

Ein Beispiel ist die Radierung *Kreuzigung* von 1922 (*Abb. 2*).⁹³ Die Darstellung folgt einem klassischen Bildaufbau mit Vorder- und Hintergrund sowie einer deutlich

⁸⁵ Alle Zitate in diesem Absatz Zimmermann 1993 [b], S. 969.

⁸⁶ Von der Dollen 2008, S. 23.

⁸⁷ Ebd., S. 14/15.

⁸⁸ Gröner 2016, S. 5.

⁸⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel Ernsting 2009, S. 49, der darauf hinweist, dass sich vor allem deutsche Künstler am „apokalyptischen Erlebnis“ des Ersten Weltkriegs abarbeiteten.

⁹⁰ Kershaw nennt die Zeit bis 1925 einen „turbulent peace“: „The soldiers returned home to a drastically altered political, social, economic and ideological landscape. The war had destroyed political systems, ruined economies, divided societies.“ Kershaw 2015, S. 93.

⁹¹ Es sind fünf Holzschnitte sowie 40 Radierungen aus dieser Zeit überliefert, vgl. von der Dollen 2008, S. 36, sowie einige Ölgemälde, die Landschaften und Porträts zeigen, vgl. Gröner 2016, S. 5 und 7.

⁹² Zimmermann 1994, S. 11.

⁹³ Von Weldens Werke sind bis auf wenige Ausnahmen undatiert, vgl. von der Dollen 2008, S. 43.

erkennbaren Mitte, in der sich das hauptsächliche Bildgeschehen abspielt; diese Mitte ist pyramidal konstruiert, um den Fokus nochmals zu schärfen. Das Motiv ist perspektivisch korrekt und realistisch wiedergegeben, wenn auch einige Figuren mit nur wenigen Strichen dargestellt sind wie die trauernde Maria am mittleren Kreuz. Das Thema ist altmeisterlich und zeitlos.

Vergleicht man von Weldens grafische Arbeit zum Beispiel mit dem laut Zimmermann ebenfalls Expressiven Realisten Conrad Felixmüller (1897–1977),⁹⁴ sind klare Unterschiede zu erkennen, denn dessen Werke sind deutlich im Zeitkontext verankert. Titel wie *Soldat im Irrenhaus* (1918)⁹⁵ oder *Arbeiterfrau mit Kind* (1921)⁹⁶ geben Dinge wieder, die Felixmüller aus seiner Gegenwart kannte und die teilweise einen klaren politischen Bezug hatten. Felixmüller verarbeitete in seiner Grafik zusätzlich Persönliches wie zum Beispiel seine Beziehung⁹⁷ oder stellte zeitgenössische Personen dar⁹⁸ – davon ist in von Weldens Werk in den 1920er Jahren kaum etwas zu finden.⁹⁹

Durch einen Bombentreffer 1943 wurde von Weldens malerisches Frühwerk größtenteils vernichtet. Aus den 1920er Jahren existiert neben wenigen Landschaftsbildern noch ein Porträt seines Malerfreundes Karl Wähmann (1897–1981), das laut Signatur 1925 entstand. (Abb. 3) Der Porträtierte schaut den Betrachter nicht an, seine Krawatte ist leicht verrutscht und der Hintergrund ist räumlich gestaltet. Die Darstellung wirkt intim, nicht mit einem distanzierten, professionellen Malerblick auf ein Modell gesehen, sondern wie eine Momentaufnahme in freundschaftlichem Rahmen. Es entspricht im Gegensatz zur religiösen Radierung Zimmermanns Definition einer künstlerisch verarbeiteten Realitätsdarstellung.

3.2. Die NS-Zeit – Altmeisterliche und ideologische Motive

In der gedruckten Forschungsliteratur zu von Welden sind nur wenige, ausgewählte Ausstellungen des Malers in der NS-Zeit verzeichnet, was den Eindruck eines verbotenen

⁹⁴ Felixmüller machte mehrere künstlerische Wandlungen durch, arbeitete in den Dresdner Jahren bis 1933 expressionistisch sowie neusachlich, danach (sozialistisch-)realistischer, vgl. Mössinger/Bauer-Friedrich 2012, S. 40 sowie S. 167.

⁹⁵ Lithografie, 40,5 x 30,1 cm, vgl. Kolb/Roters/Schmied 1985, S. 128.

⁹⁶ Radierung, 38,5 x 30,3 cm, vgl. Kolb/Roters/Schmied 1985, S. 131.

⁹⁷ *Felixmüller und Frau Londa – Vermählte* (1918), Lithografie, 22 x 16 cm, vgl. Söhn 1975, S. 69.

⁹⁸ Zum Beispiel 1921 die Schriftstellerin Alice Rühle-Gerstel (1894–1943), vgl. Söhn 1975, S. 114; 1925 den Dramatiker Carl Sternheim (1878–1942), vgl. Söhn 1975, S. 134 oder 1928 den Architekten Wilhelm Kreis (1873–1955), vgl. Söhn 1975, S. 146.

⁹⁹ Ein Selbstporträt, vermutlich von 1917, findet sich in von Welden's Nachlass, vgl. Gröner 2016, S. 27. Das einzige Abbild einer überregional bekannten Persönlichkeit ist ein Bild von Bertolt Brecht aus den 1960er Jahren, vgl. Schwaiger-Welden 1999, S. 23.

Malers erweckt. Es konnte inzwischen aber nachgewiesen werden, dass von Welden zwischen 1936 und 1944 regelmäßig und durch die NS-Machthaber größtenteils unbehindert ausstellen konnte. Auch auf der Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK) war er zwischen 1938 und 1942 mit fünf Bildern vertreten.¹⁰⁰ Diese Tätigkeit widerspricht der Aussage Zimmermanns, dass Maler des Expressiven Realismus in der NS-Zeit eher im Verborgenen oder gar nicht arbeiteten.

In einem Zeitungsartikel von 1943 wird von der Welden folgendermaßen beschrieben: „Wer den Menschen von Welden kennt, seine herzliche, lebhaft, ja laute Art, seine Empfindungswärme, seinen Humor, seinen Sinn für jede groteske Situation, seine Freude am Einfall, seinen Zug zum individuellen Leben [...], der spürt, wie beruflich ungequält alles Schaffen Weldens ist, wie hier Leben und Kunst übereinstimmen. Schon sein Atelier mit der bunten Fülle seiner Bilder, mit den wilden Stapeln von Zeichnungen [...], mit Spirituskocher und Kinderspielzeug ist Ausdruck seiner Art und könnte ein Bild von ihm sein.“¹⁰¹ Die Beschreibung passt teilweise zur Zimmermann'schen Definition der Existenzmalerei: Von Welden war Maler durch und durch, seine Kunst entsprach aber – zumindest zur NS-Zeit – durchaus dem Zeitgeist. Das zeigte sich auch in seinem Einkommen.

Noch 1938 lebte von Welden „in ärmlichen Verhältnissen bei seinen Schwiegereltern“.¹⁰² Drei Verkäufe auf der GDK halfen ihm finanziell weiter – er erzielte zwischen 1939 und 1941 insgesamt 6.000 RM.¹⁰³ Zum Vergleich: Sein Malerkollege Max Hänger schrieb ihm 1938, dass er ein Atelier in München suche – „mit Schlafzimmer und großer Wohnküche (oder 2 Nebenräumen, nicht zu klein) bei nicht zu hohem Mietpreis[,] ca. 50,- RM und etwas höher.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Vgl. zu den Ausstellungsbeteiligungen und der GDK Gröner 2016, S. 9–11. Vgl. dazu auch die Zeitschriftenauschnittssammlung (ZA) zu Leo von Welden im Archiv des Historischen Vereins Bad Aibling (AHVBA), in der sich diverse Ausstellungsrezensionen von 1943 und 1944 finden. Hier konnte auch der von Ingrid von der Dollen als „unbezeichnete[r] Stuttgarter Zeitungsartikel vom Februar 1944“ (von der Dollen 2008, S. 22) identifiziert werden, der über eine Ausstellung im Kunsthaus Schaller in Stuttgart berichtete. Er stand am 15.2.1944 in der *Württembergische Zeitung* und stammt, wie auch bei von der Dollen erwähnt, von Erwin Bareis, vgl. AHVBA ZA Leo von Welden.

¹⁰¹ W. K.: „Der Maler unterm Pegasus“, in: *Aiblinger Zeitung*, 13.8.1943, AHVBA ZA Leo von Welden. Im Artikel finden sich Hinweise auf weitere Ausstellungen von Weldens, die teilweise in bisherigen Verzeichnissen fehlen: „So finden wir heute seine Zeichnungen gleichzeitig in deutschen Ausstellungen in Berlin, in Stuttgart, in Würzburg, unter den Münchnern in Karlsbad und in der Deutschen Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts in Helsinki und Oslo und Rom.“

¹⁰² Anfrage der Gauleitung München-Oberbayern an die Obergiesinger Ortsgruppe der NSDAP zwecks Aufnahme von Weldens in die Reichskammer der bildenden Künste, vgl. BArch R 9361 V/106840.

¹⁰³ Gröner 2016, S. 13.

¹⁰⁴ Brief Max Hänger an Leo von Welden, 29.11.1938.

Die Städtische Galerie Rosenheim kaufte 1944 erstmals Werke von Weldens an. Fünf Bilder mit altmeisterlichen Motiven wurden für jeweils 1.200 RM erworben.¹⁰⁵ Die Galerie gab 1944 weitaus mehr Geld und in größerem Umfang als in den Kriegsjahren zuvor aus: 1940 wurden gerade vier Bilder zu Preisen zwischen 40 und 600 RM angekauft; 1941 sieben Bilder zwischen 130 und 600 RM; 1942 fünf Bilder zwischen 220 und 600 RM; 1943 sogar nur drei Bilder, von denen eins vom Künstler gestiftet wurde. Das zweite kostete die Galerie 250 RM, das letzte 2.000, wobei dieses von Hans Müller-Schnuttenbach (1889–1973) stammte; er war mit 57 Bildern der meistausgestellte Künstler der GDK und dementsprechend hochpreisig.¹⁰⁶ 1944 kaufte die Galerie hingegen 20 Bilder zu Preisen von bis zu 5.500 RM an.¹⁰⁷ Das Kriegsende deutete sich an, weswegen vielerorts das Geld großzügig ausgegeben wurde,¹⁰⁸ wovon von Weldens profitierte.

Lag sein Fokus in den 1920er Jahren noch auf religiösen Darstellungen, konzentrierte sich von Weldens in den 1930er und 1940er Jahren auf altmeisterliche Motive. Vor allem in den grafischen Arbeiten zeigte er hauptsächlich „[b]acchantische Szenen mit Wein, Weib und Gesang [...], Frauenraub, weinlaubgekränzte Satyrn und springende Pferde“.¹⁰⁹ In seinen Ölgemälden, die zahlenmäßig weit hinter den Grafiken zurückbleiben, finden sich fast ausschließlich Menschendarstellungen; erhalten geblieben sind zudem einige Stillleben.¹¹⁰

Bei einem Bombentreffer im Oktober 1943 wurde von Weldens Atelier in München zerstört. In seinem Nachlass befindet sich eine nicht vollständige Liste von Dingen, die dabei vernichtet wurden, darunter auch eine Aufstellung seiner Kunstwerke inklusive Titel, Abmessung und Preis.¹¹¹ Auf dieser Liste finden sich Titel wie *Bildnis meiner Tochter*

¹⁰⁵ *Badende* (1944, Öl auf Pappe, 22 x 27,5 cm); *Liebesangebot* (Abb. 10); *Wirtschaftsszene* (1944, Kohle auf Pappe, 31,5 x 28,5 cm, Verbleib unbekannt); *Reitender Bauernknecht* (1944, unbekannte Technik, 25 x 17 cm, Verbleib unbekannt); *Nachtwächter* (Abb. 11). Im Eingangsbuch finden sich nur drei Ankäufe (*Badende*, *Liebesangebot*, *Wirtschaftsszene*, vgl. ebd., S. 74. MuseumPlus hingegen verzeichnet laut E-Mail der Galerie vom 3.6.2016 noch zwei weitere Ankäufe (*Reitender Bauernknecht*, *Nachtwächter*). Auf der Rückseite des *Nachtwächters* ist ein Eingangsetikett der Galerie angebracht („erworben 1944“). Da der *Bauernknecht* nicht auffindbar ist, kann nicht überprüft werden, wann dieses Bild in den Bestand gelangte. Die drei Bilder im Eingangsbuch entsprechen den Einreichungen von Weldens für die „Sommerausstellung ‚Der Chiemgau‘ 1944“, die vom Kunstverein Rosenheim veranstaltet wurde, vgl. StadtA Ro DOK Kunstverein.

¹⁰⁶ Vgl. zum Beispiel *Winter 1941/42*, das auf der GDK 1942 für 7.000 RM verkauft wurde, <http://www.gdk-research.de/de/obj19362496.html> [6.3.2017]. Das Bild befindet sich heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung und wird in der Pinakothek der Moderne im Saal 13 gezeigt.

¹⁰⁷ Vgl. zu den Käufen das Eingangsbuch der Galerie, S. 66–79.

¹⁰⁸ Eikenkötter 2016, S. 26.

¹⁰⁹ Von der Dollen 2008, S. 20.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 45–47 sowie Gröner 2016, S. 26.

¹¹¹ Drei der vier Seiten der Liste sind erhalten, vgl. Gröner 2016, S. 13. Da die erste Seite fehlt, ist nicht bekannt, für wen diese Liste erstellt wurde bzw. welche Bilder sich noch auf ihr befinden. Im Münchner Stadtarchiv ist „in der hier vorliegenden umfangreichen Überlieferung des Kriegsschädenamtes kein Vorgang zu Leo von Weldens angelegt“, vgl. E-Mail des Stadtarchivs vom 21.12.2016. Auch im Staatsarchiv München, das „umfangreiche Akten des Polizeipräsidiums München, die sich unter verschiedenen

oder *Bildnis meiner Frau*, die eine Hinwendung zur Gegenwart zeigen, denn sie bildeten offensichtlich Menschen in seinem Umkreis ab. Die Ausführung der erhaltenen Bilder ist realistisch und lehnt sich an die Darstellungsweisen von Impressionismus bzw. Neuer Sachlichkeit an. Ein *Selbstporträt* von 1939¹¹² widerspricht den Definitionen des Expressiven Realismus. Es zeigt den Maler als eben das: einen Maler. Es ist eindeutig eine Repräsentation eines Berufsstandes.

Auf der Liste findet sich auch das *Bildnis eines Arbeitmannes*. „Arbeitsmann“ war eine Rangbezeichnung des Reichsarbeitsdienstes, für den von Welden Ende 1941 als Maler an der Ostfront stationiert war.¹¹³ Von Welden malte inzwischen also nicht nur unpolitische Werke, sondern verarbeitete auch nationalsozialistische Themen. Das zeigte sich auch bei seiner ersten Einreichung für die GDK. 1938 hing im Saal 13 sein Ölgemälde *Aufmarsch am 9. November*,¹¹⁴ das sich auf den Hitlerputsch 1923 bzw. dessen Feier im NS-Staat bezog. Auf dem Bild ist eine Gruppe Männer zu sehen, die zwischen entzündeten Feuerschalen eine Hakenkreuzflagge durch eine Menschenmenge tragen; die Menschen zeigen den sogenannten Deutschen Gruß. (Abb. 4) 1941 stellte von Welden auf der GDK das Bild *Stoßtrupp setzt über den Fluß* aus,¹¹⁵ das eine Gruppe Wehrmachtssoldaten in einem Schlauchboot zeigt. (Abb. 5) Bei beiden Bildern kann davon ausgegangen werden, dass sie keine Realität abbilden, die von Welden erlebt hat und nun künstlerisch verarbeitet. Beim Schlauchboot ist die Aussage zweifelsfrei, beim Aufmarsch deutet eine Vorlage darauf hin, dass von Welden hier nicht aus der Erinnerung arbeitete oder den Aufmarsch selbst mit angesehen hatte, sondern Dinge schlicht abmalte. Das Bild, das seinem Gemälde zugrunde liegt, ist ein Pressefoto vom November 1936.¹¹⁶ (Abb. 6) Auch das *Stoßtrupp*-Bild könnte von einem Presseergebnis inspiriert worden sein. In Zeitschriften wie *Die Wehrmacht* finden sich Anzeigen der Deutschen Schlauchbootfabrik, deren dynamische Abbildung von Schlauchbooten im Einsatz dem Bild von Weldens sehr ähneln.¹¹⁷ (Abb. 7)

Gesichtspunkten auf den Luftangriff vom 2./3.10.1943 beziehen“ besitzt, findet sich die Liste nicht wieder, vgl. E-Mail des Staatsarchivs vom 30.12.2016.

¹¹² Gröner 2016, S. 26.

¹¹³ Ebd., S. 16.

¹¹⁴ Vgl. <http://www.gdk-research.de/de/obj19401990.html> [6.3.2017].

¹¹⁵ Vgl. <http://www.gdk-research.de/de/obj19365420.html> [6.3.2017].

¹¹⁶ Ich danke Renate Eichmeier für den Hinweis. Trotz einer Recherche im Bildarchiv des Bundesarchivs konnte bisher nicht geklärt werden, in welcher Zeitung oder Zeitschrift das Bild zwischen 1936 und 1938 erschien und wo es von Welden vielleicht gesehen haben könnte, vgl. E-Mail des Bundesarchivs Koblenz vom 1.3.2017.

¹¹⁷ Anzeigen für militärisches Gerät waren in der *Wehrmacht* nicht ungewöhnlich. Es findet sich auch Werbung für Flugzeugbordanlagen (*Die Wehrmacht* 4 (1939), S. 16), Uniformen (ebd., S. 24) oder Patronenhülsen (*Die Wehrmacht* 9 (1939), S. 23).

Im Bestand der Galerie Rosenheim liegt ein kleiner Teil des Nachlasses des Malers Gustav Lörincz de Baranyai (1886–1977), der mit von Welden bekannt war; von Welden widmete ihm 1940 eine kleine Federzeichnung.¹¹⁸ (Abb. 8) Im Nachlass befinden sich Fotos zweier von-Welden-Gemälde. (Abb. 9) Eins zeigt die *Mutter des Künstlers*, das zweite das Kniestück eines Wehrmachtssoldaten, das in sehr ähnlicher Bildauffassung und im gleichen Stil gemalt wurde; es handelt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um einen von Welden. Dass die ideologisch geprägten Bilder eine Auseinandersetzung mit der Realität im Zimmermann'schen Sinne sind, darf bezweifelt werden.

Neben den vielen belebten grafischen Werken wirken die Ölgemälde, ganz gleich ob sie ideologische oder altmeisterliche Motive zeigen, eher statisch. Ihre Farbigkeit entsprach in den 1930er Jahren dem ruhigen Gesamteindruck, es herrschten Grün- und Brauntöne vor. Die Rosenheimer Bilder von 1944 wirken hingegen deutlich farbenfroher, wenn auch ihre Motive recht unbewegt bleiben. (Abb. 10, 11) Das reicht aber nicht, um der Farbe als „wesentlichem Ausdrucksmittel“¹¹⁹ eines Expressiven Realisten zu genügen. Das Motiv steht deutlich im Vordergrund, die Farbe ist illustrativ, nicht sinnstiftend.

3.3. 1945 bis 1967 – Das überraschende Spätwerk

Laut Zimmermann begann nach Ende des Zweiten Weltkriegs die „immer spürbar werdende Isolierung“¹²⁰ vieler Künstler. Für Leo von Welden gestaltete sich der Übergang von der NS-Diktatur durch die Nachkriegszeit bis zur Gründungszeit der Bundesrepublik recht reibungslos, wenn man seine Ausstellungen zugrunde legt – seine Einkünfte litten allerdings, wovon in seiner Korrespondenz oft die Rede ist.¹²¹ Seit 1943 lebte er in Bad Aibling, bevor er 1952 nach Bad Feilnbach umzog und dort bis zu seinem Tod 1967 wohnte und arbeitete. Er war in der lokalen Künstlerszene aktiv, beteiligte sich an diversen

¹¹⁸ Die fehlerhafte Schreibung des Namens erklärt sich dadurch, dass von Welden zeitlebens einen recht freien Umgang mit Rechtschreibung, Orthografie und generell der deutschen Sprache pflegte, wie sich anhand seiner Korrespondenz feststellen lässt.

¹¹⁹ Von der Dollen 2001, S. 9.

¹²⁰ Zimmermann 1994, S. 116.

¹²¹ Zum Beispiel in einem Brief an seine zweite Ehefrau Josefa vom 7.3.1949: „Weisst Du, ich wäre so froh, wenn ich wieder soviel verdienen würde, um wenigstens meine Unkosten u. Lebenshalt zu verdienen, aber ich wage mich nicht mehr zu hoffen, und doch bin ich optimistisch, u. wir werden noch an der Riviera spazieren.“ Im Juli 1956 schreibt er über eine Ausstellung in der Hofküche der Residenz Landshut: „Heute waren circa 35 Personen, mehrere sind wieder zum zweiten Mal da, u. würden gern was kaufen, aber kein Geld. Anerkennung, Lob, Entzücken, aber leider bis jetzt Geld null.“ (Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 15.7.1956.)

Ausstellungen und pflegte Künstlerfreundschaften, die größtenteils schon vor 1945 bestanden hatten.¹²²

3.3.1. Biografische Notizen

Trotz der großflächigen Zerstörung deutscher Städte begann der kulturelle Aufbau sehr schnell. Im Juli 1945 wurde der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands gegründet,¹²³ die erste Galerieeröffnung nach Kriegsende fand im August 1945 in Berlin statt,¹²⁴ und bereits im Dezember 1945 wurde auf Initiative der amerikanischen Militärregierung im Augsburger Schaezlerpalais eine Ausstellung mit dem Titel „Maler der Gegenwart“ gezeigt.¹²⁵ Im Februar 1947 wurde am gleichen Ort erstmals in der amerikanischen Besatzungszone abstrakte Kunst ausgestellt.¹²⁶

Schon im Dezember 1946 stellte von Welden in der Aiblinger Kunstaussstellung aus – anscheinend mit der gleichen Art Bilder, die er schon vor 1945 produziert hatte und auch in der gleichen Gesellschaft: „[Der] temperamentvolle, barocke Leo v. Welden und [der] feinsinnige Hans Müller-Schnuttenbach, ein Meister des kleinen Formats“ zeigten „jeweils eine ganze Serie ihrer Bilder [...] (v. Welden außerdem eine Reihe von zeichnerischen Studienblättern)“ – „sie alle als Vertreter einer traditionsbewußten Kunst – die ‚Modernen‘ fehlen auch hier.“¹²⁷

Im Oktober 1947 stellte von Welden Zeichnungen in der Münchner Kunsthandlung Margret Zalud aus.¹²⁸ 1948 war er in Ingolstadt und Bad Aibling zu sehen.¹²⁹ Gleichzeitig plante er eine Gemeinschaftsausstellung im Lenbachhaus: „Mit Schnuttenbach habe ich wegen einer Ausstellung in der Städt. Galerie in München geredet, so vorläufig 7 Maler vorgeschlagen[,] unter anderem Huber-Dachau, Amorbach, Xaver Stahl (Tiermaler), Demmel, Ludwig Dill, Lichtenberger u. wenn möglich ein paar dazu, müssten halt mit dem Direktor Rühmann sprechen.“¹³⁰ Diese Ausstellung hat nie stattgefunden, was neben der

¹²² Von der Dollen 2008, S. 108.

¹²³ Zuschlag 2013, S. 18.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Dengler 2010, S. 83.

¹²⁶ Ebd., S. 85.

¹²⁷ Rausch, Paul: „Aiblinger Kunstaussstellung“, in: *Oberbayerisches Volksblatt*, 17.12.1946, AHVBA ZA Leo von Welden.

¹²⁸ Ausstellungseinladung zu „Handzeichnungen Leo von Weldens, 13. bis 31.10.1947“, AHVBA ZA Leo von Welden.

¹²⁹ Brief Leo von Welden an Tine von Welden, Oktober 1948.

¹³⁰ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 31.9.1948. Mit „Rühmann“ ist der damalige Leiter der Galerie Arthur Rühmann (1888–1963) gemeint. Mit Richard Huber-Dachau (1902–1982) hatte von Welden beim RAD gedient, vgl. Gröner 2016, S. 16. Oskar Martin-Amorbach (1897–1987) hatte von Welden mindestens einmal porträtiert, vgl. E-Mail von Felix Steffan vom 6.2.2017. Franz Xaver Stahl (1901–1977)

Künstlerauswahl auch daran liegen könnte, dass die Galerie erst 1953 alle Kriegsschäden beseitigt hatte.¹³¹ Trotzdem zeigt diese Aufzählung, dass von Welden nicht isoliert war und aktiv versuchte, in der sich verändernden Kunstlandschaft Fuß zu fassen.

1948 war von Welden der erste Maler, der von der Städtischen Galerie Rosenheim nach Kriegsende gekauft wurde: Die Galerie erwarb zwei Mappen mit Lithografien (*Hamlet* (Abb. 12); *Faust*) zu 150 bzw. 250 Mark von ihm. Es waren die einzigen Ankäufe der Galerie in diesem Jahr.¹³² 1948 stellte von Welden finanziell erfolgreich in Bremen aus.¹³³ 1949 wurden unter anderem Abzüge von *Hamlet* und *Faust* im Münchner Kunstkabinett Max Götz gezeigt.¹³⁴ Auch in Hannover stellte von Welden 1949 aus, allerdings ohne etwas verkaufen zu können.¹³⁵ 1950 fand von Welden eine Nebenbeschäftigung: Er bot Zeichenkurse für das Volksbildungswerk an, die ein halbes Jahr dauern sollten – für 30 Pfennig pro Abend.¹³⁶

Trotz seiner weiterhin altmeisterlichen Motive schloss sich von Welden 1949 der sogenannten Gruppe 51 an, einer losen Künstlervereinigung rund um Rosenheim, die sich als modern ansah und explizit gegen die Kunst der NS-Zeit eingestellt war. Von Welden wandte sich 1951 gegen den Vorschlag, Constantin Gerhardinger (1888–1970) und Josef Thorak (1889–1952), zwei erfolgreiche Künstler der NS-Zeit, als künstlerischen Beirat des Aiblinger Kunstvereins mitzutragen. Im Endeffekt wurde von Welden selbst Mitglied des Beirats – zusammen mit Gerhardinger, Thorak, Sepp Hiltz (1906–1967) und Hans Müller-Schnutzenbach.¹³⁷ Von Welden, der selbst auf der GDK vertreten war und Kunst produziert hatte, die im NS-Staat wohlgekommen war, konnte sich im Gegensatz zu den weiteren Beisitzern als kritisch gegenüber der bisherigen Kunstpolitik positionieren.¹³⁸ Eine Erklärung mag seine Persönlichkeit als „Original und Bohémien“¹³⁹ sein, die als

war von Welden eventuell vom Besuch der GDK bekannt, wo Stahl in jedem Jahr vertreten war, vgl. GDK-Research. Willibald Demmel (1914–1989) war wie von Welden Mitglied im Rosenheimer Kunstverein, vgl. Schönmetzler 2004, S. 114.

¹³¹ Rümmer 1954, S. 3.

¹³² *Faust* (Mappe mit zehn Lithografien, 1948, 34 x 24,5 cm), vgl. das Eingangsbuch S. 86. Erst 1949 wurde in der Galerie wieder ausgestellt, nachdem Kriegsschäden beseitigt waren, vgl. Eikenkötter 2016, S. 34.

¹³³ Brief Walther Jürgens an Leo von Welden, 21.11.1948.

¹³⁴ N. N.: „Leo-von-Welden-Ausstellung“, in: *Mangfall-Bote*, 29.1.1949, AHVBA ZA Leo von Welden.

¹³⁵ Brief des Cabinets Gute Kunst Hannover an Leo von Welden, 4.3.1949.

¹³⁶ N. N.: (ohne Titel), in: *Mangfall-Bote*, 21.9.1950, AHVBA ZA Leo von Welden.

¹³⁷ Vgl. zur Gruppe 51 und dem Aiblinger Kunstverein Schönmetzler 2004, S. 115/116 sowie Heyn 1994, S. 20.

¹³⁸ Die meisten Mitglieder der Gruppe waren deutlich jünger als von Welden, wie zum Beispiel Karl Prokop (1914–1973); trotzdem wurde von Welden zu den „Jüngeren“ gezählt, die den „Älteren“ entgegentraten, vgl. tr: „80 Jahre Kunstverein Rosenheim“, in: *Rosenheimer Rundschau*, 8.6.1984, StadtA Ro, DOK Kunstverein.

¹³⁹ Ludwig 1994, S. 467.

unverdächtig und unpolitisch galt. Die Zugehörigkeit zur Gruppe 51 könnte der Beginn der Legende sein, dass von Welden zur NS-Zeit als „Entarteter“¹⁴⁰ galt.

3.3.2. Entdeckung der Farbe

Die Lithografien von 1948 zeigen eine neue Bildsprache. Waren die Zeichnungen von Weldens bisher schwungvoll, humorig und liebevoll,¹⁴¹ waren sie nun oft flüchtiger, weniger exakt, etwas abstrakter. Auch die Technik der Lithografie war neu im Schaffen von Weldens. Auf der Liste im Nachlass von 1943 fanden sich nur „Ölbilder [...], Zeichnungen, Radierungen, Holz- und Linolschnitte“. Von Welden rang mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten: „Und doch, ist das Malen so schwer, ich plage mich, u. finde die Ergebnisse [...] sehr undankbar [...] Vielleicht will ich zu viel oder denke zu viel, oder mache zu viel, oder nehme ich zuviele Mitteln dazu, ich weiss es nicht, u. komme nicht dahinter.“¹⁴² Von Welden schien aktiv seinen Stil verändern zu wollen – vermutlich weil er wusste, dass der Kunstmarkt nach 1945 ein anderer war.

Von Welden blieb zwar zunächst bei seinen barocken und christlichen Motiven, setzte sie aber anders um: Er hatte die Farbe für sich entdeckt. Das zeigte sich zum Beispiel an seinem *Selbstbildnis* von 1956. (Abb. 13) Während er in den 1920er Jahren realistisch-intim abbildete und sein Temperament in den 1930ern neusachlich versteckte, erkennt man hier einen neuen von Welden. Seine individuellen Züge verbergen sich nicht mehr steif hinter Kittel und Palette; stattdessen lässt er den Betrachter selbstbewusst an seinen eigenen Zweifeln teilhaben, während er ihn anblickt. Die Hautfarbe beschränkt sich nicht mehr auf blasses Pink, sondern nutzt Weiß, Gelb, Blau, Grün, Orange und Rot; die Farbe ist nicht mehr mit ruhigem Pinsel aufgetragen, sondern breit aufgestrichen, gespachtelt, wieder abgespachtelt und neu überdeckt. In seinem Spätwerk begann von Welden erstmals, der Definition Zimmermanns zu entsprechen: Er malte expressiv-realistisch.

Gleichzeitig versuchte er sich aber an der Abstraktion und entschlüpfte Zimmermann damit sofort wieder, wie sich in einem Ausstellungsbericht von 1959 zeigt: „Leo von Welden [...] zeigt sich abstrakt. [...] [Er denkt] nicht daran [...], seine gepflogene Malweise, die ihm Erfolg und Anerkennung gebracht hat, als unumstößlich und endgültig

¹⁴⁰ Kat. Ausst. Rosenheim 1979, o. S.

¹⁴¹ Vgl. als Beispiel die Zeichnung *Tanzendes Paar* (1942), Gröner 2016, S. 28.

¹⁴² Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 7.3.1949.

anzusehen.¹⁴³ 1960 hieß es über ihn: „Die skurrile, typisch Welden’sche Note bleibt auch in den extremsten Stücken unübersehbar. [...] Viele Werke stehen an der Grenze zwischen Figur und Abstraktion.“¹⁴⁴ In der Literatur wurden keine abstrakten Werke von ihm abgebildet, im Nachlass findet sich aber eine Fülle von Experimenten. (*Abb. 14*) Von Welden haderte durchaus mit dieser Kunstrichtung: „Die Kunst ist Ausdruck des Gemüts [...] Bloß ist es doch so[,] daß das Abstrakte u. das Gegenständliche zwei extreme Polen sind. Es ist Gemütsache, sich in die Sache versetzen zu können oder nicht.“¹⁴⁵ 1960 hatte sich ein Bekannter seine Bilder angesehen, worüber von Welden schrieb: „Bei den Abstrakten sagte er, daß sie meist erst noch der Vollendung bedürften [...]. Da hat er recht.“¹⁴⁶ Von Welden kehrte wieder zum Gegenständlichen zurück, wusste aber, dass ihn das Abstrakte vorangebracht hatte. So schrieb er aus Italien, wohin er viele Malerreisen unternahm¹⁴⁷ und wo er sich gerade mit einer Landschaft beschäftigte: „Was mache ich mit meinen Farben. Und dann überlegt man, u. entdeckt[,] das Abstraktmalen war nicht umsonst, man versucht zu spielen, aber so einfach ist’s wieder nicht, denn es widerspricht vieles, u. paradox ist die Lage des Malers zum Motiv, Absicht u. des modernen angeblichen Zeitgefühls.“¹⁴⁸

In den vielen Aquarellen,¹⁴⁹ die er auf Reisen innerhalb Deutschlands und vor allem nach Italien anfertigte, zeigte von Welden erstmals Architektur, eher stille Szenen, kaum Menschen, die sonst sein Werk bevölkern. Die Bilder sind zwar realistisch, aber von einer expressiven Ausführung weit entfernt, die Farben bleiben brav und zart.¹⁵⁰ Diese Art Bilder schien aber eher verkäuflich gewesen zu sein: „Ein Lehrer für Zeichnen u. [*unleserlich*] empfahl mir die Aquarelle in der Art von Lübeck fortzusetzen, da sie für moderne Wohnungen sehr geeignet wären. So in der flotten Art.“¹⁵¹

Von Welden erwähnte in seiner Korrespondenz auch, welche Kunst er sich in Museen ansah, und diese Erwähnungen zeigen überdeutlich seine Liebe zu den Alten

¹⁴³ P. M.: „Der Kunstverein in der Galerie“, in: *Mangfall-Bote*, 11.9.1959, AHVBA ZA Leo von Welden.

¹⁴⁴ gl: „Leo von Welden stellt aus. Kollektivschau in der Rosenheimer Volksbücherei“, unbezeichneter Zeitungsartikel vom 23.1.1960, StadtA Ro, DOK Leo von Welden.

¹⁴⁵ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 15.7.1956.

¹⁴⁶ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 17.3.1960.

¹⁴⁷ Von der Dollen 2008, S. 33.

¹⁴⁸ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 6.9.1960.

¹⁴⁹ Warum er auf Reisen eher Aquarelle produzierte, erklärte von Welden pragmatisch auf einer Postkarte aus Sardinien: „So jagen wir nach Motiven u. malen ganze Panoramen. Man tut es sich schwer, denn man geht über die Erfordernisse des Materials, man sollte doch Oelfarben haben, aber die Schlepperei.“ Postkarte Leo von Welden an Tine von Welden, 30.5.1958.

¹⁵⁰ Vgl. Bildbeispiele bei von der Dollen 2008, S. 66–73, darunter auch *Abb. 15*.

¹⁵¹ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 16.7.1956. Das Bild aus Lübeck zeigte ein altes Kriegsschiff, vgl. Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 18.7.1956.

Meistern. So sah er zum Beispiel Rembrandt im Palazzo Pitti,¹⁵² Hans Baldung in Karlsruhe,¹⁵³ „Holbein, Leonardo, Watteau, Michelangelo, Raffael u. Dürer“ in Windsor Castle¹⁵⁴ oder besuchte den Louvre.¹⁵⁵ Der einzige moderne Maler, den er mehrfach erwähnte, war Oskar Kokoschka.¹⁵⁶

3.4. Zwischenfazit

Sowohl Motive, Stil als auch Biografie von Weldens entsprechen nur in kleinen Teilen der Definition Zimmermanns für Expressive Realisten. Denkt man an Zimmermanns Anforderung an Maler dieser Stilrichtung, die Realität abzubilden, erstaunt es, bei Ingrid von der Dollen folgenden Satz zu lesen: „[Von Welden wählt] nicht die jedem nachvollziehbare Erscheinungswelt zu seinem Ausgangspunkt [...], sondern die Kunstwelt, nicht das momentane Erlebnis von Natur und lebendigem Ereignis, sondern die Begegnung mit den Kunstwerken der Vergangenheit.“¹⁵⁷ In den 1920er Jahren nutzte von Welden hauptsächlich religiöse Motive, die laut Zimmermann im Expressiven Realismus erst in der NS-Zeit verstärkt angefertigt wurden; genau in dieser Zeit nahm von Welden aber von dieser Motivik Abstand.

Der Anspruch Zimmermanns, dass „repräsentative Porträts, bei denen der Mensch unter der gesellschaftlichen Rollenmaske verborgen bleibt“,¹⁵⁸ vermieden werden sollten, wurde vor allem bei den politischen Bildern von Weldens in den 1930er Jahren nicht eingelöst, wo er Wehrmachtssoldaten oder SA-Angehörige zeigte, die kaum individuelle Züge trugen und in einer gesichtslosen Gruppe auftraten. Die Abbildungen seiner Familie oder Freunde sowie die Selbstporträts aus der Zeit vor und nach dem „Dritten Reich“ entsprechen aber durchaus Zimmermanns Definition.

¹⁵² Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 9.10.1954.

¹⁵³ Brief Leo von Welden an Tine von Welden, 21.9.1959.

¹⁵⁴ Brief Leo von Welden an Josefa von Welden, 10.11.1959. Einen Tag zuvor besuchte er die National Gallery in London: „Gestern abend war ich noch in der Gemäldegalerie, da ich gerade daran vorbeiging. Ich habe mir die Frühitaliener, Niederländer u. Holländer so speciell vorgenommen, sah auch 2 Bilder v. Michelangelo u. Raffael, aber am tiefsten wirkt Rembrandt in seiner ganzen Menschlichkeit [...] wenn auch die niederdeutschen in ihrer Stimmung u. [unleserlich] herrlich sind, u. uns Deutschen näher ist, wie Memling, Eick, Rogier v. d. Weyden. Und die vielsagenden Cranach u. die intensiven Dürer.“ Brief an Josefa von Welden, 9.11.1959.

¹⁵⁵ Postkarte von Josefa von Welden an Tine von Welden, Juni 1957.

¹⁵⁶ Brief Leo von Welden an Tine von Welden, 26.3.1955: „Bald werde ich, nächste Woche, mit Jo wieder nach M[ün]ch[e]n fahren u. möchte ich mit Dir u. Jo die Kokoschkaausstellung ansehen, bin neugierig[,] wie's Dich beeindruckt.“ Brief von Leo von Welden an Tine von Welden, 23.8.1958: „Wenn es Karfreitag möglich wäre, würden wir uns vormittags 10 Uhr im Haus der Kunst zur Kokoschkaausstellung treffen, u. dann einen netten Tag machen.“

¹⁵⁷ Von der Dollen 2008, S. 44.

¹⁵⁸ <http://www.kunsthalle-schweinfurt.de/de/ausstellungen/dauerausstellungen/3416.Expressiver-RealismusbrSammlung-Joseph-Hierling.html> [6.3.2017].

Von Welden war zeitlebens Maler und nichts anderes, was Zimmermanns Definition von „Existenzmalerei“ entspricht; von Welden malte aber bis 1945 stets dem Zeitgeist gemäß. Nach 1945 versuchte er sich erfolglos an abstrakter Kunst. Er kehrte zum Figürlichen zurück, was nicht den Anforderungen an zeitgenössische Künstler entsprach.¹⁵⁹ Seine Haltung ist allerdings nicht als künstlerischer Widerstand zu seiner Zeit aufzufassen; das Figurative lag ihm schlicht mehr. Mit der Entdeckung von Farbe und Expressivität entspricht er wieder Zimmermanns Definition – allerdings 30 Jahre zu spät.

Von einer Isolierung nach 1945 war nichts zu spüren; von Welden war im Umkreis von Rosenheim besser vernetzt als vorher in München und stellte sogar regelmäßiger aus,¹⁶⁰ wenn auch der große finanzielle oder überregionale Erfolg ausblieb. In seinem letzten Wohnort Bad Feilnbach wurden eine Straße und eine Schule nach ihm benannt;¹⁶¹ bis heute finden Ausstellungen mit seinen Werken in und um Rosenheim statt,¹⁶² was einem vergessenen oder „verlorenen“ Maler widerspricht.

4. Zusammenfassung

Der Expressive Realismus wurde von Rainer Zimmermann erstmals 1980 definiert. Bis heute forschen zu dieser Stilrichtung nur wenige Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen. Bei vielen der durch Zimmermann als Expressive Realisten ausgewiesenen Malern ist die Zuschreibung zweifelhaft, bei anderen ist die Qualität ihrer Werke und damit die Aufnahme in den kunsthistorischen Kanon fraglich. Auch die Definition dieser Stilrichtung bleibt schwierig: Eine ganze Generation Maler und Malerinnen diverser künstlerischer Ausprägungen anhand ihres Geburtsdatums über einen Kamm zu scheren, scheint wenig sinnvoll. Zimmermann kann sich nicht entscheiden, ob der Expressive Realismus sich durch Einheit oder Vielfalt im Stil auszeichnet, ob er Stilrichtung oder Geisteshaltung ist und ob erlebte Realität oder erdachte Fantasie dargestellt werden soll, weswegen die Zuschreibung beliebig bleibt. Nach Durchsicht der von Zimmermann genannten Maler können nur wenige Übereinstimmungen gefunden werden, und es stellt sich die Frage,

¹⁵⁹ In den Leverkusener Gesprächen 1956 wurde „die mittlerweile dominierende Rolle der ungegenständlichen Kunst nicht mehr bezweifelt“, vgl. Zuschlag 2013, S. 25. Die documenta I (1955) und II (1959) zeigten zu großen Teilen abstrakte Kunst. Die Ausstellung hatte eine Funktion der „nationales[n] Orientierung“ und eine dementsprechende Außenwirkung, vgl. Kimpel 2013, S. 27.

¹⁶⁰ Vgl. von der Dollen 2008, S. 108. Vgl. zusätzlich StadtA Ro DOK Kunstverein, wo sich Hinweise auf weitere Ausstellungen finden, zum Beispiel in Heilbronn 1963 oder in Rosenheim 1951, 1952, 1953, 1956, 1958 sowie die Jahresausstellungen des Kunstvereins, an denen von Welden von 1957 an bis zu seinem Tod teilnahm.

¹⁶¹ Vgl. die Website der Schule: <http://leo-von-welden-schule.de/informationen/leo-von-welden/> [6.3.2017].

¹⁶² Von der Dollen 2008, S. 109/110.

warum diese Künstler und Künstlerinnen überhaupt unter einen nichtssagenden Überbegriff gezwungen werden sollen. Entgegen Zimmermanns Behauptung bleibt die Kunstgeschichte über die Malerei des 20. Jahrhunderts unrevidiert.

Leo von Welden entspricht in seinem Werk und seiner Biografie nur in Ansätzen der Zimmermann'schen Definition. Sein figuratives Spätwerk kann stilistisch durchaus dem Expressiven Realismus zugeschrieben werden, von Weldens religiöse Motive, barocke Figuren, NS-ideologische Werke und Selbstbildnisse aus den 1930er Jahren aber nicht. Auch von Weldens Biografie taugt nicht dazu, ihn im Kanon der Expressiven Realisten zu verorten, da er während der NS-Zeit unbehelligt produzieren und ausstellen durfte sowie nach 1945 nicht vergessen, sondern sogar bekannter wurde.

Meiner Meinung nach engt das Etikett „Expressiver Realist“ Leo von Welden zu sehr ein. Seine Kunst hat sich über Jahrzehnte entwickelt und verändert; wo er vor 1945 schlicht dem bürgerlichen und dem politisch gewollten Kunstgeschmack entsprach, fand er danach eine ganz eigene Bildsprache. Ich würde sein spätes Werk mit „individuell“ bezeichnen und damit keiner Stilrichtung zugehörig. Das schmälert seine Kunst nicht, sondern weist ihn stattdessen als einen einzigartigen Maler aus.

5. Abkürzungsverzeichnis

AHVBA	Archiv Historischer Verein Bad Aibling
BArch	Bundesarchiv Berlin
DOK	Dokumentarische Sammlung zur Zeitgeschichte
GDK	Große Deutsche Kunstausstellung
N. N.	ohne Namensnennung
o. S.	ohne Seitenangabe
StadtA Ro	Stadtarchiv Rosenheim
ZA	Zeitschriftenausschnittssammlung

6. Quellenverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Eingangsbuch der Städtischen Galerie Rosenheim

Nachlass Leo von Welden (Briefe, Postkarten, Ausstellungseinladungen)

Persönliche Korrespondenz

Gedruckte Quellen

Aiblinger Zeitung

Die Wehrmacht

Mangfall-Bote

Rosenheimer Rundschau

Oberbayerisches Volksblatt

7. Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas: „Die Seele zum Vibrieren bringen! Konzepte des Gesamtkunstwerks in der Zeit des Expressionismus“, in: *Kat. Ausst. Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925, Mathildenhöhe Darmstadt, 24. Oktober 2010–13. Februar 2011*, Darmstadt 2010, S. 50–67.
- Barron, Stephanie: „New Objectivity. German Realism after Expressionism“, in: Dies./Eckmann, Sabine: *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, München/London/New York 2015, S. 15–25.
- Barton, Brigid S.: *Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918–1925*, Ann Arbor 1981.
- Beck, Otto: *Neues Schloss Kießlegg – Museum Expressiver Realismus*, Lindenberg 1996.
- Beck, Rainer: *Otto Dix 1891–1969. Zeit, Leben, Werk*, Konstanz 1993.
- Borchardt, Stefan: „Das Eigene sehen. Carl Schuch und seine deutschen Malerfreunde in der Auseinandersetzung mit Gustave Courbet“, in: *Kat. Ausst. Von Courbet zu Schuch. Realismus und reine Malerei. Kunstmuseum Hohenkarpfen, 20. März bis 19. Juni 2016*, Stuttgart 2016, S. 26–41.
- Dengler, Steffen: *Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland*, München 2010.
- Dollen, Ingrid von der (Hrsg.): *Widerstand gegen die Zeit. Zur Bildkunst im 20. Jahrhundert. Malerbriefe an Rainer Zimmermann 1961–1996*, München/Berlin 2001.
- Dollen, Ingrid von der (Hrsg.): *Museum Expressiver Realismus 1993–2004. Ein Rückblick*, Stuttgart 2006.
- Dollen, Ingrid von der: *Leo von Welden, 1899–1967. Das Bild als Bühne. Malerei und Grafik*, Tutzing 2008.
- Dollen, Ingrid von der/Zimmermann, Rainer/Finck, Gerhard (Hrsg.): *Die Sammlung Joseph Hierling. Expressiver Realismus*, Schweinfurt 2009.
- Eikenkötter, Sofie: *Die Städtische Galerie in Rosenheim. Zwischen Tradition und Propaganda von 1935 bis in die frühen Nachkriegsjahre*, München 2016, Masterarbeit an der LMU München, abrufbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-28166-2>.
- Ernsting, Bernd: „Kollaterale Opfer im Totentanz des Ersten Weltkrieges – Deserteur, Franktireur und Zivilist im Spiegel der Graphik und des Kleinreliefs“, in: *L'Art Macabre* 10 (2009), S. 49–70.
- Gessner, Dieter: „Kulturgeschichte contra Zeitgeschichte. Ein Literaturbericht“, in: *Historische Zeitschrift* 265 (1997), S. 395–407.

- Gröner, Anke: *Leo von Welden zur Zeit des Nationalsozialismus*, München 2016, Seminararbeit an der LMU München, abrufbar unter http://www.ankegroener.de/Bilder/HA_AnkeGroener_LeovonWelden.pdf.
- Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.
- Hartmann, Christian/Vordermayer, Thomas/Plöckinger, Othmar/Töppel, Roman (Hrsg.): *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, München 2016.
- Heyn, Hans: „Die Zeit der ‚Gruppe 51‘“, in: Kat. Ausst. *Kunstverein Rosenheim 1904–1994. Seine Geschichte, seine Ausstellungen, seine Künstler, 7.10.–13.11.1994*, Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim 1994, S. 20/21.
- Imiela, Hans-Jürgen: „Expressiver Realismus“, in: *Weltkunst* 8 (1995), S. 1033.
- Kat. Ausst. *Leo von Welden, Städtische Galerie Rosenheim, 20.7.–31.8.1969*, Rosenheim 1969.
- Kat. Ausst. *Leo von Welden 1899–1967, Pavillon Alter Botanischer Garten, München, 3.–26.10.1979*, Rosenheim 1979.
- Kat. Ausst. *Leo von Welden 1899–1968. Malerei und Grafik, Städtische Galerie Rosenheim, 9.3.–15.4.1990*, Rosenheim 1990.
- Kat. Ausst. *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation. Kunsthalle Wilhelmshaven, 22.4.–30.5.1993/Galerie im Rathaus München, 22.7.–22.8.1993/Galerie der Stadt Aschaffenburg, 19.9.–31.10.1993/Galerie im Hörsaalbau der Universität Leipzig, 13.11.–22.12.1993/Walther-Rathenau-Saal, Rathaus Wedding; Alte Nazarethkirche a. d. Leopoldsplatz, Berlin, 21.1.–6.3.1994/Marburger Universitätsmuseum für Bildende Kunst, 20.3.–24.4.1994/Schloss Corvey, 8.5.–31.10.1994*, Worpswede 1993.
- Kat. Ausst. *Expressiver Realismus, Galerie Schlichtenmaier, Schloss Dätzingen, 21.8.–8.10.1994*, Grafenau 1994.
- Kimpel, Harald: „Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als ‚Staatsaufgabe‘“, in: Bambi, Andrea/Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): *„So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013, S. 26–35.
- Kershaw, Ian: *To Hell and Back. Europe 1914–1949*, London 2015.
- Kolb, Eberhard/Roters, Eberhard/Schmied, Wieland: *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, Stuttgart 1985.
- Krigar, André: *Expressiver Realismus – Stadtlandschaften*, Freiburg 2011.
- Ludwig, Horst: „Leo von Welden“, in: Ders. (Hrsg.): *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert (Geburtsjahrgänge 1871–1900)*, Band 6, München 1994, S. 464–468.

- Lützeler, Heinrich: „Rez. *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975*“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 27 (1982), S. 55–57.
- Mössinger, Ingrid/Bauer-Friedrich, Thomas (Hrsg.): *Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik*, Köln 2012.
- Richter, Horst: *Malerei unseres Jahrhunderts*, Köln 1969.
- Rümann, Arthur: „Vorwort“, in: *Städtische Lenbach-Galerie München. Katalog*, München 1954, S. 3.
- Schmalenbach, Fritz: „„Gegenständliche‘ Malerei“, in: Ders.: *Kunsthistorische Studien*, Basel 1941, S. 44–48.
- Schneede, Uwe M.: „Rückwärts auf dem Mittelweg“, in: *Der Spiegel* 46 (1980), abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14327428.html>
- Schönmetzler, Christine/Schönmetzler, Jörg: *Kunst und Künstler in Bad Aibling. Ein bayerischer Bilderbogen*, Bad Aibling 2004.
- Schwaiger-Welden, Tine (Hrsg.): *Leo von Welden (1899–1967). Malerei und Graphik*, München 1999.
- Sello, Gottfried: „Mancher bleibt zu Recht vergessen“, in: *Die Zeit*, 10.10.1980, abrufbar unter <http://www.zeit.de/1980/42/mancher-bleibt-zu-recht-vergessen>.
- Smith, Bradley F./Peterson, Agnes F. (Hrsg.): *Heinrich Himmler. Geheimreden 1933–1945 und andere Ansprachen*, Frankfurt am Main 1974.
- Söhn, Gerhart (Hrsg.): *Conrad Felixmüller. Das graphische Werk 1912–1974*, Düsseldorf 1975.
- Wittstock, Jürgen: *Die Stiftung Expressiver Realismus im Marburger Universitätsmuseum*, Marburg 2000.
- Zimmermann, Rainer: *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf/Wien 1980.
- Zimmermann, Rainer: *Museum Expressiver Realismus. Malerei im 20. Jahrhundert*, Stadt Kiblegg/Stuttgart 1993 [a].
- Zimmermann, Rainer: „Leo von Welden, Malerei des Expressiven Realismus (Folge VII)“, in: *Weltkunst* 8 (1993) [b], S. 968–970.
- Zimmermann, Rainer: *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation*, München 1994.
- Zimmermann, Rainer: „Malerei des Expressiven Realismus“, in: Dollen, Ingrid von der/Finckh, Gerhard/Zimmermann, Rainer (Hrsg.): *Die Sammlung Joseph Hierling. Expressiver Realismus*, Schweinfurt 2009, S. 9–13.

Zuschlag, Christoph: „Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit“, in: Bambi, Andrea/Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): *„So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013, S. 18–25.

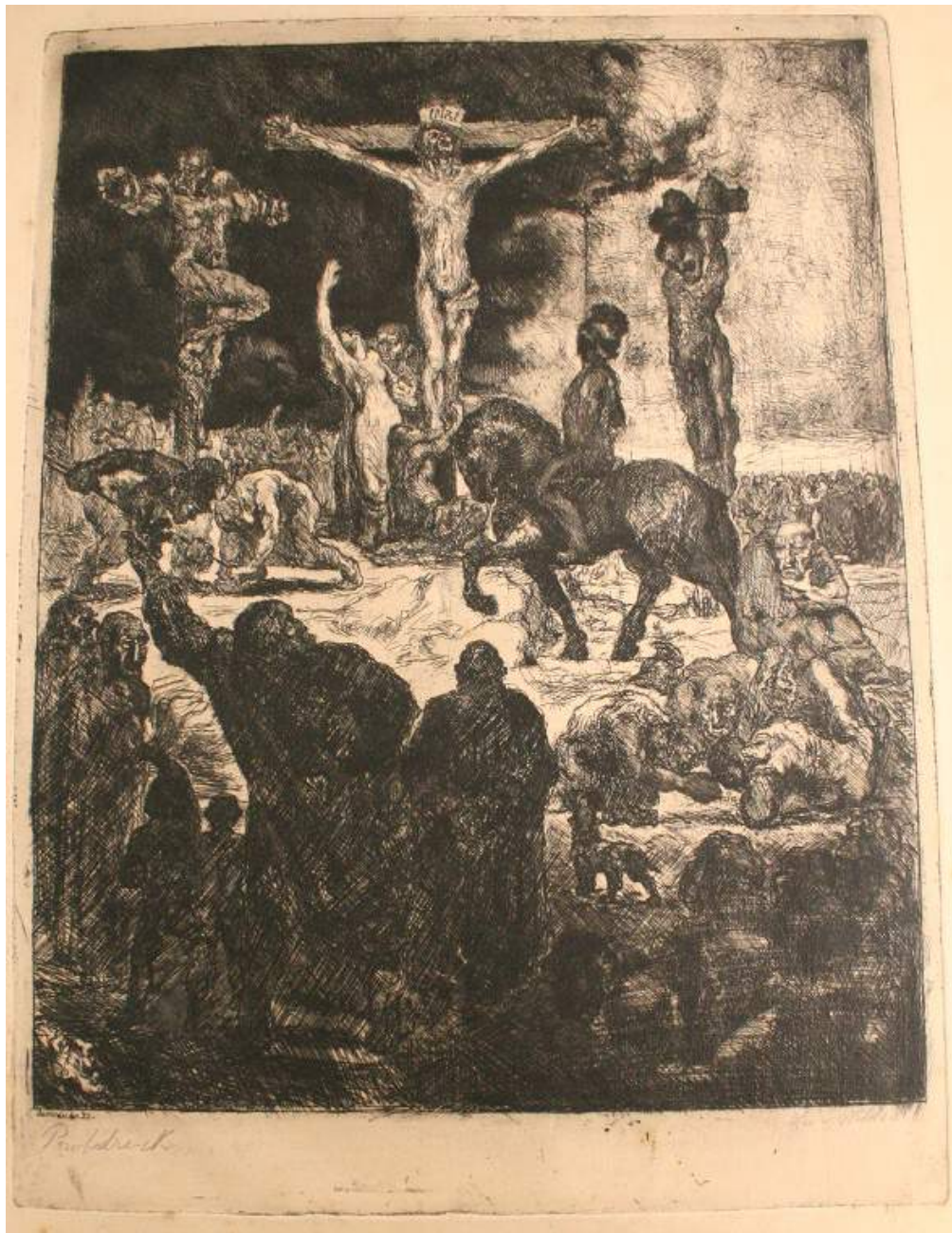
8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, Seite 7



Manfred Henninger: *Badende* (1964/65), Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm, Privatbesitz.
Quelle: Zimmermann 2009, S. 247.

Abb. 2, Seite 14



Leo von Welden: *Kreuzigung* (1922), Radierung, 36 x 28 cm, Städtische Galerie Rosenheim.
Quelle: Städtische Galerie Rosenheim.

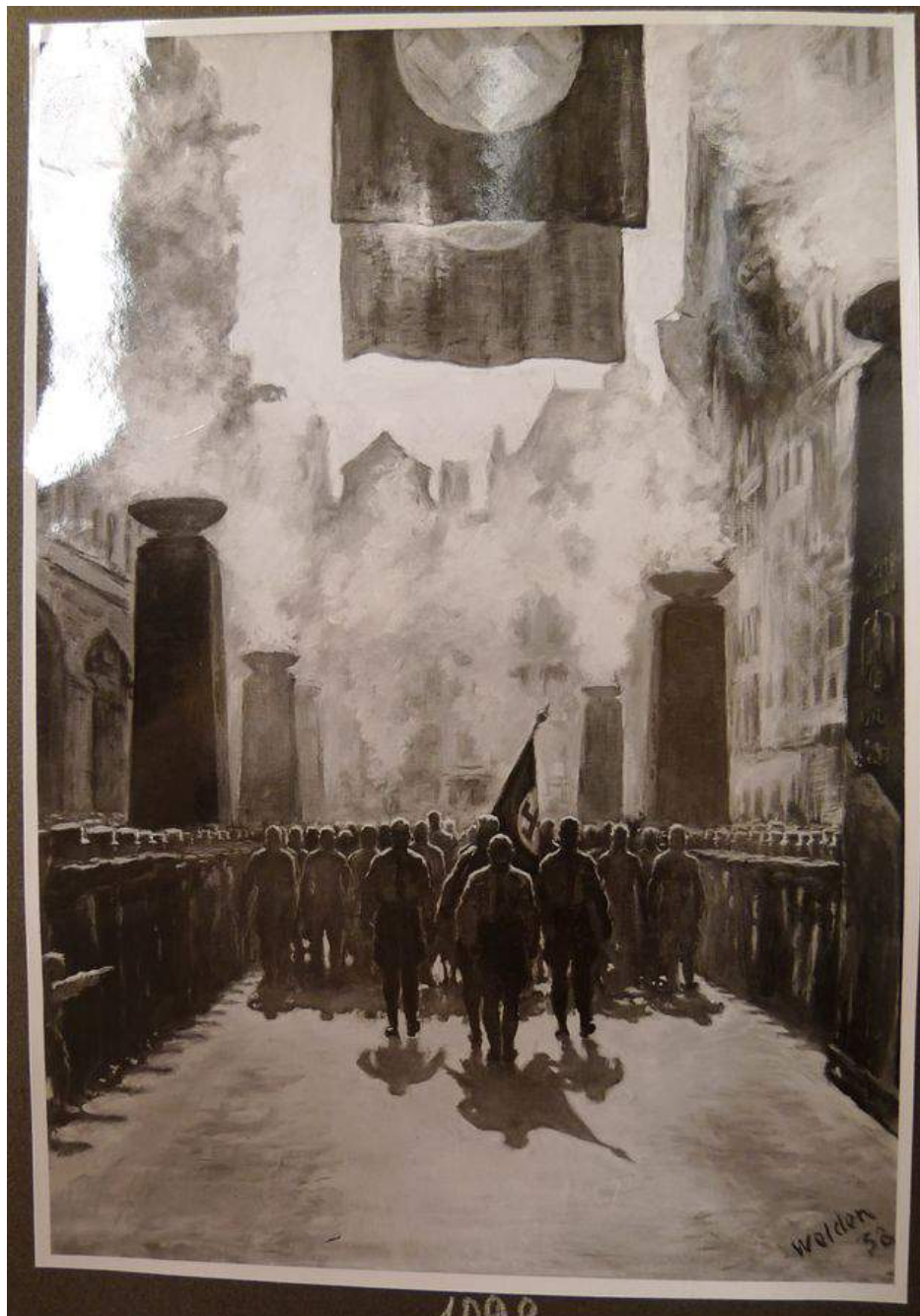
Abb. 3, Seite 15



Polaroid-Foto von Leo von Welden: *Portrait Karl Wähmann* (1925), Öl auf Leinwand, 52,5 x 45 cm, Privatbesitz.

Quelle: Tine Schwaiger-Welden.

Abb. 4, Seite 18



Leo von Welden: *Aufmarsch am 9. November* (1938), Öl, Maße und Verbleib unbekannt.
Quelle: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401990.html> [6.3.2017].

Abb. 5, Seite 18



Leo von Welden: *Stoßtrupp setzt über den Fluß* (1941), Öl, Maße und Verbleib unbekannt.
Quelle: <http://www.gdk-research.de/de/obj19365420.html> [6.3.2017].

Abb. 6, Seite 18



Unbekannter Fotograf: *Erinnerungsmarsch mit der Blutfahne.*
Quelle: Smith/Peterson 1974, Bildteil zwischen S. 128 und S. 129.

Abb. 7, Seite 18



Deutsche Schlauchbootfabrik
Hans Scheibert
Berlin SO 16, Köpenicker Straße 32 a - Fernruf: 67 53 74 u. 67 33 01
Floßsäcke - Instandsetzungen - Anstrichfarben
in bekannt zuverlässiger Ausführung

Anzeige der Deutschen Schlauchbootfabrik von 1939.
Quelle: *Die Wehrmacht* 3 (1939), S. 22.

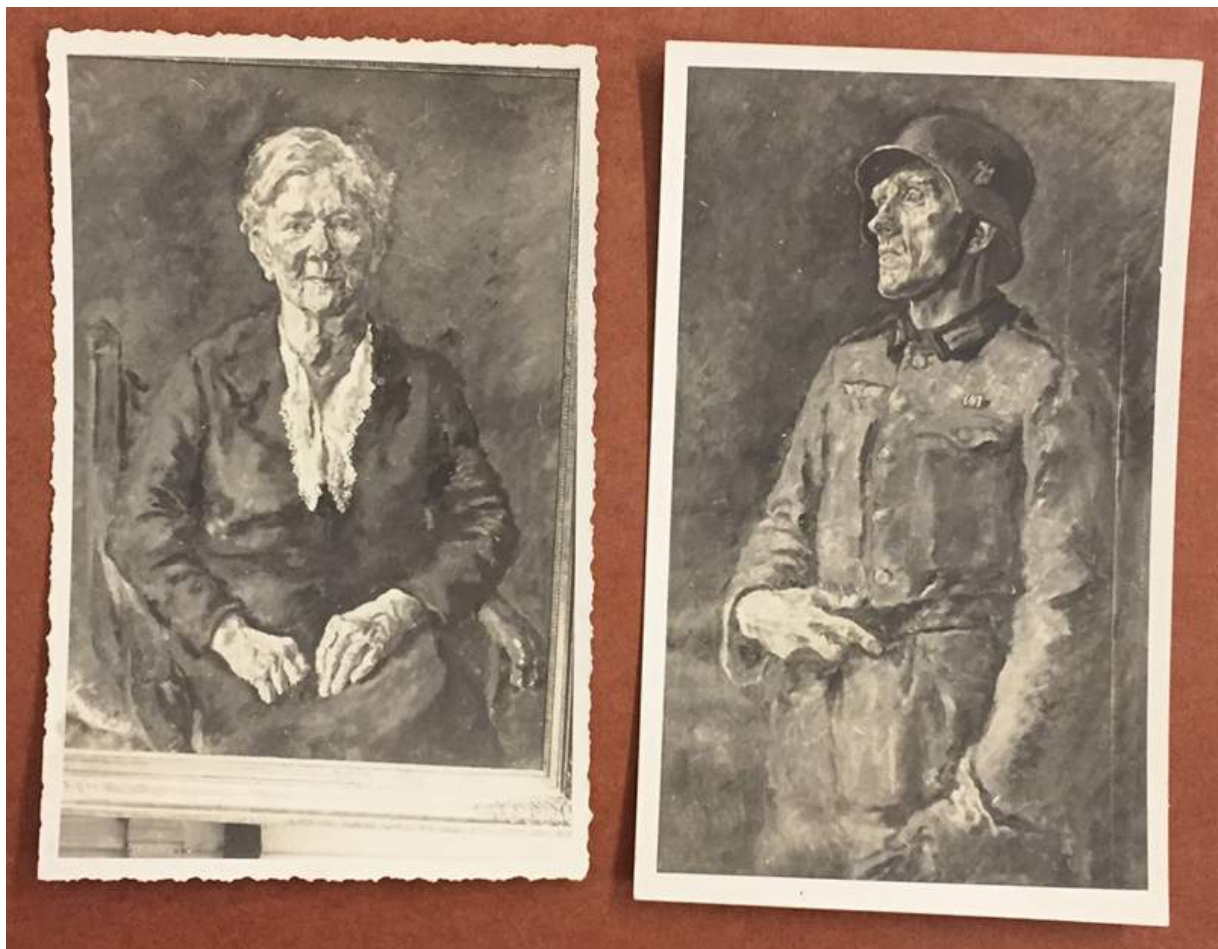
Abb. 8, Seite 19



Leo von Welden: *Kriegsweihnachten 1940* (1940), Federzeichnung, 25 x 16 cm, Städtische Galerie Rosenheim.

Quelle: Städtische Galerie Rosenheim.

Abb. 9, Seite 19



Fotos zweier von-Welden-Gemälde.

Links: *Mutter des Künstlers* (1940), Öl auf Karton, 98 x 71 cm, Privatbesitz, vgl. von der Dollen 2008, S. 47.

Rechts: *Wehrmachtssoldat*, Maße und Verbleib unbekannt.

Quelle: Aufnahme der Verfasserin, Nachlass Lörincz de Baranyai in der Städtischen Galerie Rosenheim.

Abb. 10, Seite 17 und 19



Leo von Welden: *Liebesangebot* (1944), Öl auf Holz, 25 x 19,5 cm, Städtische Galerie Rosenheim.

Quelle: Städtische Galerie Rosenheim.

Abb. 11, Seite 17 und 19



Leo von Welden: *Nachtwächter* (1944), Öl auf Pappe, 48,5 cm x 32 cm, Städtische Galerie Rosenheim.

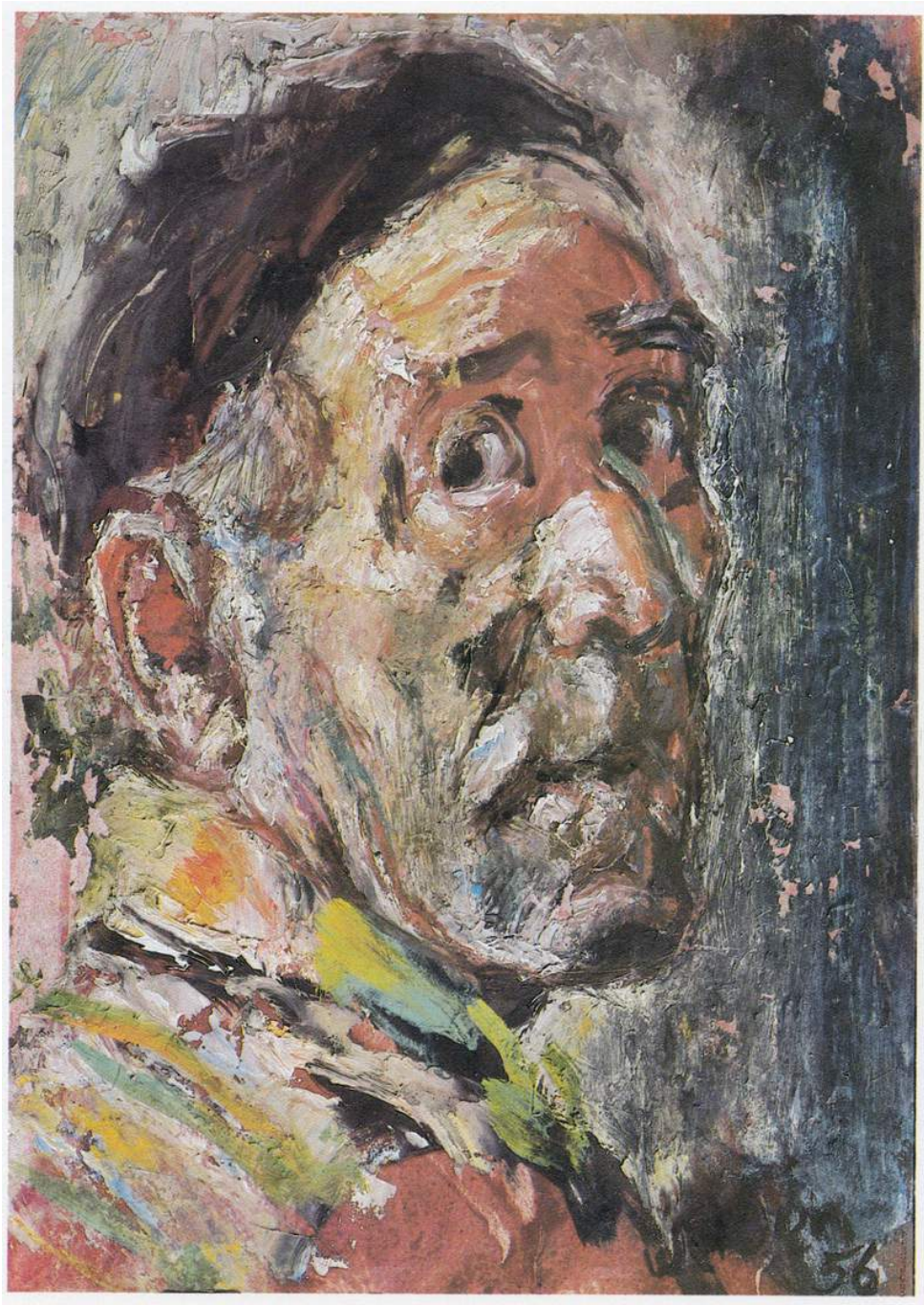
Quelle: Städtische Galerie Rosenheim.

Abb. 12, Seite 21



Leo von Welden: *Hamlet* (Titelblatt) (1948), Mappe mit sechs Lithografien, 34 x 24,5 cm, Städtische Galerie Rosenheim.
Quelle: Städtische Galerie Rosenheim.

Abb. 13, Seite 22



Leo von Welden: *Selbstbildnis* (1956), Mischtechnik auf Papier, 42,2 x 30,5 cm, Städtische Galerie Rosenheim.

Quelle: Kat. Ausst. Rosenheim 1979, o. S.

Abb. 14, Seite 23



Leo von Welden: Abstrakte Experimente im Nachlass.
Oberstes Blatt: *Ohne Titel* (vermutlich späte 50er, frühe 60er Jahre), Mischtechnik auf
Papier, 48 x 32 cm.
Quelle: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 15, Seite 23



Leo von Welden: *Rom* (1954), Aquarell, 54 x 36 cm, Privatbesitz.
Quelle: von der Dollen 2008, S. 66.