



»ZIEHET DIE BAHN DURCH DEUTSCHES LAND«

GEMÄLDE ZUR REICHAUTOBAHN VON
CARL THEODOR PROTZEN (1887–1956)

Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte
im Nationalsozialismus

Band 8

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

Anke Gröner

„Ziehet die Bahn durch deutsches Land“

Gemälde zur Reichsautobahn
von Carl Theodor Protzen (1887–1956)

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotel,
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Carl Theodor Protzen: *Straßen des Führers* (Mittelteil),
1939, Öl auf Leinwand, 169 × 255 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrektur: Christoph Landgraf, St. Leon-Rot
Satz: büro mn, Bielefeld

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52409-8

Inhalt

Danksagung	11
1. Einleitung	13
1.1 Quellen	15
Werkfotografien im Nachlass	15
Werkverzeichnis	17
Bildquellen	18
Weitere Quellen	19
1.2 Forschungsstand	20
1.3 Methode und Zielsetzung dieser Arbeit	35
2. Biografische Notizen	39
3. Protzens malerisches Werk im Überblick. Mehr Landschaft als Industrie	45
3.1 Gefangenschaft und erste Jahre in München, erste Verkäufe	45
3.2 Stilentwicklung und Motive ab Mitte der 1920er-Jahre bis 1933	48
Industriemotive	50
Figurative Darstellungen, Stilleben, Akte	51
3.3 1933 bis 1945: ausgewählte Werke	54
3.4 Das unentschlossene Spätwerk	57
3.5 Gebrauchsgrafische Arbeiten ab Mitte der 1920er-Jahre	59
Faschingsbälle	60
Milchwirtschaft bzw. bayerische Landwirtschaft	61
Aufträge für Schweizer Brauereien	62
Norddeutscher Lloyd	63
Weitere grafische Arbeiten	63
4. Protzens Mitwirkung in Münchner Künstlervereinigungen bis 1945.	
Kunstpolitik vor Ort	65
4.1 (Feldgrauer) Künstlerbund	67
Protzen im Vorstand des Künstlerbunds	68
Verlust des Vorstandspostens 1933	69
4.2 Münchner Künstlergenossenschaft	72
Abspaltung der Gruppe „Kunst für alle“ 1932	73
„Berliner Kunst in München“, „Münchner Künstler“, Berlin – Erste Zensurmaßnahmen gegen die MKG 1935	75

Treffen mit Adolf Hitler, Umbesetzung des Vorstands der MKG 1935	...	80
4.3 Verein „Krankenpflege des Dritten Ordens“ 1938,		
„Großeinkäufer“ Franz Xaver Schwarz	85
4.4 Kameradschaft der Künstler 1938	87
5. Die Reichsautobahnen. Die „Straßen des Führers“	91
5.1 Konzeption und Bau der RAB	92
5.2 Die ideologische Überhöhung des Autobahnbaus	100
5.3 Die Reichsautobahn als Motiv für Gemälde	106
6. Protzens Gemälde zur Reichsautobahn. Ertragreiche Kunst		
für Staat und Industrie	113
6.1 „Die Straße“, München (1934)	114
Konzept und Themen der Ausstellung	116
Die Ehrenhalle mit acht Wandgemälden	119
<i>Die neue Innbrücke der Reichs-Autobahn</i>	123
Die weiteren Stationen der Ausstellung (Berlin, Essen, Warschau)	125
6.2 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Talübergang bei Bergen, Querung</i>		
<i>des Altmühltals, Baustelle im Altmühltal, Donaubrücke bei Leipheim,</i>		
<i>Lautertalbrücke Kaiserslautern, Lautertalbrücke Kaiserslautern II,</i>		
<i>Autobahn und Rastplatz am Chiemsee, Brücke bei Leipheim II</i> (1936)	127
6.3 „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936)	132
Karl August Arnolds Werke zur RAB	133
„Vier malen die Reichsautobahn“	135
Konzeption der Ausstellung in München	138
Motivauswahl und Unterstützung der Künstler durch die OBK	142
Die Ausstellung in München, Berlin und Breslau	146
Verkäufe Protzens und Berichterstattung	152
Besucherzahlen und Nachwirkungen	159
6.4 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Brücke bei Leipheim Bauzustand 1937,</i>		
<i>Baustelle Donaubrücke bei Ingolstadt, Aufstieg zum Irschenberg</i> (1937)	162
6.5 Ausstellungen und Tagungen in Ulm, Berlin, München,		
Bayreuth (1937)	165
6.6 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Autobahnbrücke bei Jena, Bau der</i>		
<i>Autobahnbrücke bei Limburg, Brücke in der Holledau, Brücke bei Limburg,</i>		
<i>Baustelle Holledau, Baustelle Brücke Holledau</i> (1938)	167
6.7 Ausstellungen und Aufträge 1938	170
Wandkarte für den neuen Ausstellungsteil „Reichsautobahnen“		
im Deutschen Museum	171

Die RAB auf den Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellungen, München	172
Ehrenhalle für die Straßenbautagung München	173
Autobahnbau in Österreich	174
6.8 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Baustelle Bärental, Straßen des Führers</i> (1939)	175
<i>Straßen des Führers</i>	176
Fund der Seitenflügel: Darstellung der Arbeit	177
Das einzige Triptychon im Gesamtwerk: Das Format trifft eine Aussage	179
Die programmatische Rahmeninschrift	182
6.9 „Kunst und Technik“, Dresden (1939)	183
6.10 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Limburg, Mondsee, Wartburg, Saalebrücke bei Hof, Baustelle an der Burg Gleichen, Baustelle Pirk Talübergang, Saalebrücke bei Hof im Bau, Autobahndreieck Niederaula, RAB-Rheinbrücke Köln- Rodenkirchen, Rheinbrücke Köln Bauzustand No[vember] 40</i> (1940/41)	184
6.11 RAB-Gemälde und weitere Werke Protzens auf den Großen	
Deutschen Kunstausstellungen	190
GDK 1937	193
GDK 1938	195
GDK 1939	196
GDK 1940	199
GDK 1941	202
GDK 1942	203
GDK 1943	205
GDK 1944	206
6.12 Weitere Maler der Reichsautobahn	209
Karl August Arnold (1888–1980)	210
Albert Birkle (1900–1986)	210
Georg Fritz (1884–1967)	211
Oskar Graf (1873–1958)	212
Günther Graßmann (1900–1993)	213
Wilhelm Heise (1892–1965)	214
Ernst Huber (1895–1960)	215
Erich Mercker (1891–1973)	216
Wolf Panizza (1901/1904–1977)	219
Ernst Vollbehr (1876–1960)	220
Malerinnen der Reichsautobahnen	223
6.13 Zusammenfassung	223

7.	Erwähnenswerte Ausstellungen und Aufträge. Ein Maler etabliert sich am Markt – und in der Partei	227
7.1	Ausstellung der MKG für die NS-Winterhilfe, München 1933	227
7.2	XIX. Biennale, Venedig 1934	228
7.3	Sgraffiti in der Mustersiedlung München-Ramersdorf, 1934	231
7.4	Werke für die „Führeryacht“, 1935	236
7.5	„Kleine Kollektionen“, Berlin 1938	242
7.6	Gemälde für das Deutsche Museum München, 1941	246
8.	Systemkonforme Gemälde aus den eroberten Ostgebieten. Beleg deutschen Machtwillens	251
8.1	Gemäldezyklus „Deutscher Osten“	254
8.2	Münchener Kunstausstellung, Danzig 1941, „Danziger Künstler in München“, 1942	256
8.3	„Süddeutsche Maler sehen das Ordensland“, Danzig 1942	258
8.4	„Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“, Krakau 1943	261
8.5	„Deutsche Künstler und die SS“, Breslau/Salzburg 1944	264
9.	Zwischenfazit 1933–1945. Profiteur des NS-Systems	269
10.	Protzens Schaffen nach Ende der NS-Zeit. Erneute zeitgemäße Transformation	279
10.1	Neugründung der Künstlervereinigungen	282
10.2	Streit mit Constantin Gerhardinger um die Neugründung der MKG ...	285
10.3	„Echte Experimente“ vs. „Wiederkehr der Gearteten?“ – Presseberichterstattung über die beiden MKG 1949–1956	289
10.4	Protzens Arbeiten für die Bundesautobahn 1953	297
10.5	Tod, Nachrufe und direkte posthume Ausstellungen	299
10.6	Zusammenfassung	300
II.	Protzens Gemälde zur Reichsautobahn ab 1969. Vom „Führerankauf“ zum Problemfall	303
II.1	Gedächtnisausstellung im Lenbachhaus 1976	304
II.2	Weitere Ausstellungen mit Protzens Werken bis heute	307
II.3	Aufbewahrungsorte der 29 Autobahngemälde Protzens heute	312

12. Zusammenfassung, Einordnung und Ausblick	317
12.1 Interessengemeinschaft zwischen Maler und Staat?	318
12.2 Ein typischer Künstler des NS?	320
12.3 Reichsautobahnmaler der Bundesrepublik?	322
12.4 Der heutige und zukünftige Umgang mit Kunst des NS	325
13. Abkürzungen	327
14. Quellen- und Literaturverzeichnis	329
Archivalische Quellen	329
Ungedruckte Quellen	333
Gedruckte Quellen	333
Zeitschriftenbeiträge/Zeitungsartikel	333
Zeitgenössische Literatur	337
Literaturverzeichnis	343
Forschungsplattformen und Internetadressen	359
15. Tafelteil	361
16. Abbildungsnachweise	409
17. Ausgestellte Werke Protzens zwischen 1923 und 2016	411
18. Register	433

1. Einleitung

Die Pinakothek der Moderne in München wagte 2016 ein Experiment. Im neu gestalteten Saal 13 wurden dauerhaft Werke gezeigt, die zur Zeit des Nationalsozialismus als systemkonform oder sogar beispielhaft gegolten hatten. Die Pinakothek war das erste Kunstmuseum in Deutschland, das diese Kunst als Teil seiner Sammlung öffentlich ausstellte; davor waren derartige Bilder ausschließlich in kulturhistorischen Museen wie dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg oder dem Deutschen Historischen Museum in Berlin als Zeitdokumente, aber nicht primär als Kunst zu sehen gewesen. Die Pinakothek stellte bewusst keine „etablierte[n] Meisterwerke“¹ aus, sondern einen kleinen Querschnitt von teilweise eher unbekanntem Werken. Damit wollte das Museum die Annahme widerlegen, dass Künstler und Künstlerinnen zwischen 1933 und 1945 keine Spielräume zwischen programmatischer „NS-Kunst“ und der von den Nationalsozialisten so bezeichneten „entarteten Kunst“ gehabt hätten.² Die Reaktionen auf die Neuhängung waren unterschiedlich: Die deutsche Presse reagierte eher verständnislos, während der britische *Spectator* den Saal etwas unfair als „the most interesting room in the whole museum“ bezeichnete.³

Im Saal befanden sich elf Werke, darunter auch Adolf Zieglers *Vier Elemente* (vor 1937), das zu den „bekanntesten Werken der NS-Kunst“ gehört, es hing im sogenannten „Führerbau“ in München am Königsplatz.⁴ Direkt daneben hing das Gemälde *Donaubrücke bei Leipheim* (1936, Abb. 1) von Carl Theodor Protzen. Es zeigt eine Brückenbaustelle der neu entstehenden Reichsautobahn. Große, geschwungene Bögen aus einzelnen Streben definieren das beeindruckende Bauwerk, quer durch das Bild laufen gerade Schienenstränge. Das Bild ist sehr grafisch konstruiert; erst auf den zweiten Blick erkennt man auf zwei der Brückenbögen ein paar sehr kleine Menschen, die an ihnen arbeiten. Es sind gesichtslose Gestalten, die kein wirkliches Gegengewicht zu den bildfüllenden Streben, Planken, Gerüsten und

1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, Pinakothek der Moderne, Saal 13*, München 2016, S. 4.

2 Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 4.

3 Die *Süddeutsche Zeitung* nannte den Saal in einem Kommentar einen „flauen kuratorischen Einfall“, vgl. Lorch, Catrin: „Faded Kunst“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8. 4. 2016. Vgl. zum engl. Zitat Cook, William: „Haus of ill repute“, in: *The Spectator*, 14. 1. 2017.

4 Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 24. Eine Ausführung als Wandteppich hing 1937 über dem sogenannten Ehrenpodium des Deutschen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung, vgl. Hoffmann, Heinrich: *Deutschland in Paris. Ein Bild-Buch*, München 1937, S. 55. *Vier Elemente* wurde als sogenannte Überweisung aus Staatsbesitz an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überstellt, nachdem das Bild nach Kriegsende am Central Collecting Point in München erfasst worden war. Es wurde vor allem in den 2000er- und 2010er-Jahren „auf zahlreichen Sonderausstellungen“ gezeigt, vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 24.

Schienen bilden. Das Bild wirkt in seiner technisch-kühlen Darstellung eher neusachlich; trotzdem diente es, laut Informationstext der Pinakothek, als Beispiel für die systemkonforme Kunst des Nationalsozialismus: „Protzen verherrlichte die Ingenieurleistung der gewaltigen Bogenkonstruktion und wurde bereits 1936 in der Ausstellung ‚Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst‘ präsentiert.“⁵

Der Saal wurde nach zwei Jahren umgestaltet, die meisten Werke wurden wieder abgehängt, bis der Raum Ende 2020 eine neue Funktion bekam.⁶ Protzens *Donaubrücke* sowie die *Vier Elemente* standen nach der Umgestaltung als einzige Werke im Raum beispielhaft für „NS-Kunst“. Protzens Gemälde zur Reichsautobahn waren neben dieser mehrjährigen Hängung auch auf diversen überregionalen Ausstellungen von NS-Kunst nach 1945 in der Bundesrepublik zu sehen: *Straßen des Führers* (1939, Abb. 2), ebenfalls eine Darstellung einer Brückenbaustelle der Reichsautobahn, hing unter anderem auf den Ausstellungen „Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung“ (erste Station Frankfurt am Main 1974), „Aufstieg und Fall der Moderne“ (Weimar 1999) und zuletzt „Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ (erste Station Bochum 2016). In Weimar hingen insgesamt vier Werke von Protzen zur RAB, in Frankfurt und Bochum war *Straßen des Führers* jeweils das einzige Gemälde zu diesem Thema. Wer ist dieser Maler, der mit stets dem gleichen Bildsujet präsentiert wird?

Der Forschungsstand zu Protzen ist äußerst spärlich, eine ausführliche kunsthistorische Auseinandersetzung mit seinem Werk ist nicht vorhanden. Damit gleicht Protzen vielen der Künstler und Künstlerinnen, die zur NS-Zeit erfolgreich ausstellten und teilweise überregional bekannt waren: Das kunsthistorische Interesse an ihnen war nach 1945 sehr gering. Noch 2017 wies Annika Wienert auf die „in weiten Teilen“ fehlende Grundlagenforschung selbst zu „prominentesten NS-Künstler[n]“ hin.⁷

Was ebenfalls fehlt, ist die Einordnung der Gemälde zur Reichsautobahn, dem einzigen genuinen Bildmotiv, das der Nationalsozialismus hervorgebracht hat. Die Malerei zur RAB wird in der bisherigen Forschungsliteratur zum Bau der Autobahnen meist nur als amüsante Episode angeführt. So wurde zum Beispiel die wichtigste Ausstellung zu dieser Bildgattung „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936, München, Berlin, Breslau) noch nicht kunsthistorisch aufgearbeitet.⁸ Ziel dieser Arbeit ist es daher unter anderem, die Werke von

⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 26.

⁶ Die Pinakothek der Moderne bot eine Werkübersicht der Zweitfassung des Saals als PDF an, vgl. https://pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2020-01/Ausgestellte%20Werke_seit%2008_2018.pdf. Dort sind der Geburts- und Sterbeort Protzens falsch angegeben.

⁷ Wienert, Annika: „Warum wir uns immer wieder mit dem Nationalsozialismus beschäftigen müssen“, in: Kat. Ausst. *Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren, Städtische Galerie Rosenheim, 24.9.–19.11.2017*, Petersberg 2017, S. 18–25, hier S. 19.

⁸ Zur selben Zeit wie diese Arbeit entstand eine weitere, die sich unter anderem mit dieser Ausstellung ausführlich beschäftigt, siehe Schwerdtfeger, Paula: *Kunstaustellungen im Nationalsozialismus. Eine*

Carl Theodor Protzen zur Reichsautobahn in einen (kunst-)historischen Kontext zu setzen sowie generell der Forschung zur Autobahnmalerei eine durch Quellen und Abbildungen gesicherte Grundlage zu geben.

1.1 Quellen

Die zentrale Quelle, die für diese Arbeit ausgewertet wurde, ist der größtenteils noch unsortierte Nachlass des Malers und seiner Ehefrau, der sich im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet (DKA). Protzen starb 1956, Henriette „Henny“ Protzen-Kundmüller 1967. Der Nachlass umfasste neben schriftlichen und fotografischen Zeugnissen diverse Gemälde, die zu gleichen Teilen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München vermacht wurden mit der Auflage, den beiden Künstlern eine Gedächtnisausstellung auszurichten. Diese fand 1976 in der Städtischen Galerie statt. Für diese Ausstellung wurde der schriftliche Nachlass bereits durchgesehen und dann an das heutige DKA gegeben. Diese Arbeit nutzt die dort verwahrten Unterlagen, um die Biografie Protzens sowie Ausstellungsdaten zu ergänzen, die bisher noch nicht in der Forschungsliteratur verzeichnet sind, und um das künstlerische und in sehr kleinem Umfang auch das gebrauchsgrafische Werk Protzens näher zu beleuchten.

Im Nachlass liegen unter anderem 17 Fotoalben, in denen sich Privatfotos, Fotos einer Vielzahl der Werke von Protzen sowie Fotos von grafischen Aufträgen, hauptsächlich für die bayerische Milchwirtschaft, befinden, so gut wie alles undatiert. Ein Ordner mit Korrespondenz zwischen Protzen und seiner Familie (Vater, zwei Schwestern) umfasst die Zeit von 1919 bis 1937, zusätzlich sind Briefe zwischen Protzen und seiner Frau von Anfang der 1920er-Jahre sowie aus der Zeit um 1945/46 erhalten. An geschäftlicher Korrespondenz, die Hinweis auf Einkünfte oder Aufträge geben könnte, sind nur zwei Briefe überliefert. An offiziellen Dokumenten sind vor allem solche aus der Jugend erhalten wie Zeugnisse, Impfscheine oder die Konfirmationsbescheinigung. In vier Kartons finden sich Ausstellungskataloge von 1925 bis 1955, fast ausschließlich Schauen, an denen Protzen oder seine Frau teilgenommen haben. Zusätzlich ist ein Gästebuch des Ehepaars erhalten, das die Zeit von 1926 bis 1962 umfasst. Es finden sich außerdem Skizzenbücher von Henny Protzen-Kundmüller und wenige Skizzen aus der Akademiezeit Protzens, die für diese Arbeit nicht ausgewertet wurden.

Werkfotografien im Nachlass

Da Protzens Werke derzeit in keinem Museum gezeigt werden und es keinerlei eigenständige Katalogliteratur zu ihm gibt, sind vier Fotoalben aus dem Nachlass für diese Arbeit und die

Strukturanalyse, Diss. phil. München 2020.

Auseinandersetzung mit seinem Œuvre besonders wichtig.⁹ In diesen Alben befinden sich Schwarzweißfotos sowie sehr wenige eingeklebte Katalogfotos von 409 der laut dortiger Nummerierung 685 Gemälde Protzens, vermutlich überwiegend Werke in Öl. Die Alben sind zum allergrößten Teil nicht datiert; das erste abfotografierte Werk stammt von 1916, das letzte vermutlich aus dem Todesjahr Protzens 1956.

Die Alben wurden vermutlich nicht chronologisch über Jahre gepflegt, die Fotos selbst wurden allerdings sehr wahrscheinlich relativ zügig nach der Fertigstellung der Gemälde gemacht. Die Fotos in den Alben sind fast vollständig mit Werktiteln versehen, meist mit Maßen, selten mit Käufernamen oder (damaligen) Aufbewahrungsorten. Auch die Handschrift ist stets dieselbe. Es ist nicht die von Henny Protzen-Kundmüller, von der sich andere Schriftproben im Nachlass oder Archiven finden; auch Protzen selbst kommt nicht in Frage. Hier lässt sich vermuten, dass Freunde oder Verwandte, vermutlich eher von Protzen-Kundmüller, bei der Erstellung des Albums behilflich gewesen sind. Durch einen Schriftvergleich mit dem Gästebuch des Ehepaars vermute ich eine Cousine Hennys als eine der Beteiligten an den Fotoalben. Diese befasste sich teilweise auch mit der Erbschaft Protzen-Kundmüllers, wie Schriftstücke im Sammlungsarchiv des Lenbachhauses belegen.

Als Entstehungszeitpunkt der Alben schlage ich die Jahre ab 1956/57 vor. Grund für diese Annahme ist ein Foto des Werks *Saalebrücke bei Hof* (1940, Abb. 3). Es zeigt die Baustelle der Saalebrücke der Reichsautobahn. Vor dem Baugerüst flattert eine längliche Fahne im Wind, auf ihr ist ein Hakenkreuz zu erkennen. Das Gemälde befindet sich heute im Besitz der Autobahndirektion Südbayern,¹⁰ wo ich es begutachten konnte: Das Hakenkreuz wurde übermalt, die Fahne ist schlicht längs rot-weiß-gestreift. (Abb. 4) Das heißt, Protzen übermalte das Bild vor seinem Tod noch, das Foto davon wurde aber im Originalzustand, also vermutlich vor 1945, gemacht. Ich gehe davon aus, dass Protzen seine Arbeiten fotografierte, bevor sie ausgestellt oder verkauft wurden, die Alben aber erst nach seinem Tod angelegt wurden, vielleicht als Würdigung seines Lebenswerks. Einige Bildunterschriften sind mit Fragezeichen versehen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Protzen diese Fragen nicht mehr beantworten konnte. Dass Protzen selbst fotografierte, legen die weiteren Fotoalben nahe: Er verfügte früh über eine Kamera und nutzte sie ausgiebig.

Aus Platzgründen werde ich mich vielen der fotografierten Werke nicht widmen können, für eine weitere Beschäftigung mit dem Künstler ist diese Quelle allerdings essentiell.

9 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (GNM), Deutsches Kunstarchiv (DKA), Nachlass Carl Theodor Protzen, Bestandsnummer 385 (im Folgenden DKA, NL Protzen), vorläufig Signatur 18 sowie 4–6: ein Fotoalbum mit Bildern der Werknummern 1 bis 305 sowie drei Alben mit Bildern der Werke Nr. 306 bis 373, 374 bis 531 sowie 573 bis 685.

10 Die Behörde heißt seit dem 1. Januar 2021 Niederlassung Südbayern und ist Teil der 2018 gegründeten Autobahn GmbH. In den Archiven sind die Bestände allerdings unter „Autobahndirektion Südbayern“ verzeichnet, daher wird in dieser Arbeit weiterhin der ältere Begriff genutzt.

Wo es möglich war, wurde bei Bildbeschreibungen das originale Werk verwendet; sehr oft waren aber die Fotos aus den Alben die einzige Bildquelle für die Auseinandersetzung mit Protzens Schaffen.

Werkverzeichnis

Eine weitere wichtige Quelle ist das vom Maler selbst angelegte Werkverzeichnis, das die Zeit von 1916 bis ungefähr 1947/49 abbildet. Es befand sich 1976 zur Zeit der Gedächtnisausstellung im Besitz eines Albert Bormann.¹¹ Bormann erbt das Haus der Protzens in der Klugstraße 52 in München-Gern und war dort ab 1970 gemeldet.¹² Für die Ausstellung im Lenbachhaus wurde das Verzeichnis fotokopiert, die Kopie wird heute bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verwahrt. Die Kontaktversuche zu den Nachkommen Bormanns waren erfolglos, weswegen das originale Werkverzeichnis nicht eingesehen werden konnte, falls es überhaupt noch erhalten ist.

Das Werkverzeichnis listet 570 Bilder auf. Jede Zeile umfasst eine Werknummer, den Werktitel, in den meisten Fällen die Maße, wobei Protzen die Angewohnheit hatte, die kleinere Zahl vor der größeren zu schreiben, auch wenn das Werk ein Hochformat war. Diverse Gemälde liegen nicht als Foto im Nachlass-Album vor, weswegen nicht klar ist, ob das entsprechende Werk wirklich ein Querformat ist. Daher werden im Folgenden alle Bildmaße, die nicht per Foto verifizierbar sind, mit „vermutlich“ gekennzeichnet. Zwischen 1916 und 1927 notierte Protzen teilweise taggenaue Entstehungsdaten, teilweise nicht einmal das genaue Jahr. Erst ab 1927 und dann bis 1947 sind alle Jahre benannt. Bei vielen Werken, vor allem denen, die während der NS-Zeit entstanden, notierte Protzen sehr oft per Kürzel, wo sie ausgestellt waren („HDDK“ für die Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst, „Gro Mü“ für die Große Münchner Kunstausstellung etc.). Bei 146 Werken notierte er zusätzlich den erzielten Verkaufspreis und meist das Verkaufsdatum, manchmal taggenau, meist nur den Monat und das Jahr. Sein Schaffen zwischen 1933 und 1945, die Zeit, die für diese Arbeit den Schwerpunkt bildet, ist daher recht gut dokumentiert – wenn man davon ausgeht, dass dieses Werkverzeichnis alle von ihm geschaffenen Werke abbildet.

11 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (SGL), Sammlungsarchiv, Historische Akten, Gedächtnisausstellung 1976, Carl Theodor Protzen – Henny Protzen-Kundmüller (im Folgenden SGL, Sammlungsarchiv): Leihgeberliste der Gedächtnisausstellung.

12 Im Münchner Adressbuch 1969 findet sich im Eintrag zur Klugstraße 52 die Formulierung „Protzen Henr. Erben“, 1970 dann „Albert Bormann Kfm. Angestellter (Henr. Protzen Erben)“. Helmut Friedel, der als Volontär die Ausstellung 1976 verantwortete, verneinte, Bormann selbst einmal getroffen zu haben; er war im ehemaligen Haus der Protzens, sprach dort aber nur mit vermutlich der Tochter oder Schwiegertochter Bormanns, vgl. die Aufzeichnung eines Gesprächs der Verfasserin mit Friedel, 21. 2. 2020. Dass Albert Bormann der Bruder von Martin Bormann (1900–1945) gewesen war, kann nicht belegt, aber auch nicht ausgeschlossen werden.

Ich stelle allerdings die These auf, dass Protzen noch ein weiteres Verzeichnis führte, was im Abschnitt „Weitere Quellen“ erläutert wird.

Im Folgenden werden für diese beiden zentralen Quellen die Bezeichnungen „Nachlass-Album“ bzw. „NL-Fotoalbum“ sowie „Werkverzeichnis“ bzw. „WV“ verwendet. Da die Bildtitel aus beiden Quellen nicht immer identisch sind, werden in dieser Arbeit die vom Künstler selbst gewählten im Werkverzeichnis verwendet; wo es nötig ist, wird auf unterschiedliche Titel hingewiesen. Beide Quellen sind hiermit unmissverständlich beschrieben und verortet, daher wird im Text auf Fußnoten als Beleg zu ihnen verzichtet.

Bildquellen

Die Werke Protzens, die er zu Lebzeiten nicht verkaufen konnte, blieben im Besitz seiner Frau und gelangten nach deren Tod zu einem großen Teil in die Erbmasse der Städtischen Galerie im Lenbachhaus sowie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Landeskonservator Leo Cremer schickte im Dezember 1968 an das Bayerische Kultusministerium die jährliche Schenkungsanzeige, in der er mitteilte, dass die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1968 „zweihundertachtzehn Gemälde durch Nachlassbestimmungen“ erhalten hätten, einige davon hätten die Inventarnummern 13849–14049 erhalten.¹³ Die Liste der Inventarnummern von Carl Theodor Protzen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen führt nach fünf kleineren Nummern ab der Nummer 13940 bis zur Nummer 14048 fast durchgehende Eingänge auf, es fehlen dort nur fünf Werknummern, die zu Werken von Protzen-Kundmüller gehören.¹⁴

Die Museen nahmen allerdings nicht alle ihnen angebotenen Werke an, wie ein Schreiben vom Konservator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Eberhard Ruhmer an den Nachlassverwalter Heinz Roth vom Mai 1969 zeigt. Dort erwähnte Ruhmer, dass es Bilder gab, „die weder von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen noch von der Städtischen Galerie übernommen wurden und zur Vernichtung bzw. Nutzbarmachung in gemeinsamer Beratung bestimmt worden waren.“ Von diesen Bildern entnahmen die Herren „Ziegler, Kreuzer und einige andere“ aus dem Umfeld der Protzens Werke: „[E]ine genaue Liste der von den genannten Privatpersonen übernommenen Bilder liegt bei mir vor.“ Diese Liste ist nicht im Aktenbestand erhalten. „Wie weiterhin vereinbart, wird Herr Ziegler den Rest dem Berufsverband bildender Künstler als Material übergeben.“¹⁵ Es konnte nicht geklärt

13 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), Bestand Bayerische Staatsgemäldesammlungen (BStGS), Registratur, Archiv Nr. 597: Landeskonservator Leo Cremer an das Bayerische Ministerium für Unterricht und Kultus, 12. 12. 1968.

14 Inventarnummern 14031, 14033, 14034, 14039 und 14040, vgl. die Online-Sammlung der Pinakotheken unter <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/>.

15 Alle Zitate BayHStA, Bestand BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2596: Eberhard Ruhmer an Heinz Roth, 21. 5. 1969.

werden, um welche oder auch nur um wie viele Werke es sich dabei gehandelt hatte und wer die genannten Personen waren.¹⁶

109 von Protzens Werken befinden sich heute im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 116 Gemälde gehören der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, ein uninventarisiertes Konvolut nicht mitgezählt. Ein Großteil der Werke ist an diverse Behörden ausgeliehen und konnte nicht begutachtet werden. Es war zudem nicht möglich, sämtliche 29 Gemälde Protzens zur Reichsautobahn wiederzufinden, es kann davon ausgegangen werden, dass nicht mehr alle existieren. Ihr Weg aus Protzens Atelier zum heutigen Aufbewahrungsort wird im letzten Teil dieser Arbeit zusammengefasst, wo es um die Gemälde nach 1945 bzw. ihre öffentliche Ausstellung geht.

Straßen des Führers gehört heute dem Deutschen Historischen Museum in Berlin und ist als einzelnes Gemälde bekannt. Im Werkverzeichnis wird es allerdings als Triptychon geführt. Es ist mir gelungen, die Seitenflügel des Werks zu finden, die in dieser Arbeit erstmals beschrieben und abgebildet werden.

Weitere Quellen

Eine für die Forschung bisher noch nicht ausgewertete Quelle ist ein Konvolut von Arbeiten Protzens auf Papier, das sich in einer ungeordneten Mappe und uninventarisiert in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befindet. In diesem Konvolut liegen einige Werke, die meiner Meinung nach im Glaspalast München 1927 und 1929 ausgestellt wurden. In den betreffenden Abschnitten wird für diese Quelle die Bezeichnung „Konvolut im Lenbachhaus“ verwendet und auf einzelne Fußnoten verzichtet.

Falls Protzens Werke gerahmt wurden, versah er den Rahmen grundsätzlich mit einem Aufkleber, auf dem sein Name, seine Adresse, die jeweilige Werknummer sowie der Werktitel zu lesen waren, ab 1934 und bis 1945 auch seine Mitgliedsnummer der Reichskammer der bildenden Künste. (Abb. 5) Bei den Gemälden, die im Werkverzeichnis notiert wurden, ist die Werknummer nur das: eine reine Nummer. Bei den Werken im Konvolut, die teilweise als Passepartout vorliegen und daher ebenfalls einen Aufkleber tragen, ist der Ziffer meist noch ein Buchstabe vorangestellt. Diese Art der Notation findet sich nicht im Werkverzeichnis. Da es nicht sinnvoll ist, Werken eine Nummer zuzuordnen und sie dann nirgends zu notieren, kann davon ausgegangen werden, dass Protzen noch ein zweites Werkverzeichnis führte, eventuell für seine Arbeiten auf Papier. Dieses Werkverzeichnis liegt nicht vor, falls es überhaupt noch existiert. Bis auf das Konvolut im Lenbachhaus sind mir auch keine weiteren Werke bekannt, die über mehr als Ziffern zu ihrer Identifizierung verfügen.

¹⁶ E-Mails des Berufsverbands bildender Künstler, 7. 2. 2020 und 4. 6. 2020; weder Materialien noch Schriftverkehr zu diesem Thema sind erhalten.

Im Nachlass im DKA liegen diverse Ausstellungskataloge, die bereits bekannte und in Künstlerlexika verzeichnete Ausstellungen ergänzen. In ihnen befinden sich teilweise handschriftliche Anmerkungen Protzens, hauptsächlich zu Verkaufspreisen. Ebenfalls von Interesse war der Spruchkammerbogen, den Protzen im Mai 1946 ausfüllte und in dem er diverse Vereinsmitgliedschaften aufzählte. Beide Quellen konnten durch verschiedene Archivalien, vor allem Zeitungsberichte, abgeglichen werden, genau wie durch Notationen im Werkverzeichnis; so konnten Ausstellungsbeteiligungen ergänzt sowie oft sogar konkrete, dort gezeigte Werke identifiziert und Verkaufserlöse benannt werden. Das ermöglichte es, eine vermutlich annähernd vollständige Ausstellungshistorie Protzens zu erstellen und an dieser aufzuzeigen, welche Werke von ihm selbst für ausstellungswürdig gehalten wurden.¹⁷

Grundsätzlich wurde beim Zitieren der Quellen die originale Schreibweise behutsam für eine bessere Lesbarkeit korrigiert; eine Ausnahme bilden Zitate von Protzen, die unverändert wiedergegeben werden. Zeitungsartikel, die nur einmal im Text genannt werden, erscheinen nur in der Fußnote und nicht erneut im Literaturverzeichnis.

1.2 Forschungsstand

Kunst im „Dritten Reich“ sollte im Gegensatz zur Zeit der Weimarer Republik keine Lösung von künstlerischen Problemstellungen mehr sein, sondern wurde in den Dienst der NS-Ideologie gestellt – genau wie ihr Genuss: „Deutsche Kunst und Kunstbetrachtung ist mehr inhaltlich-ethisch gerichtet als formal-ästhetisch. Sie will aufrütteln, belehren, erziehen, aber nicht nur unterhalten und ergötzen.“¹⁸ Von Anfang an machten die NS-Machthaber klar, dass Kunst, genau wie jede andere Maßnahme des nationalsozialistischen Lebens, Träger einer Idee sein sollte, „Mittel im Kampf der Geister [...] im Dienste der Gemeinschaft.“¹⁹ Künstler und Künstlerinnen schufen daher durchaus eindeutig politisch konnotierte Kunst; gleichzeitig – und das lässt sich auf Forschungsplattformen wie GDK-Research²⁰ gut nachvollziehen – zogen sie sich aber in großer Mehrheit auf eher unpolitische Sujets wie Landschaften, Tierbilder und Stillleben zurück. Kunst sollte zwar „die Darstellung einer weltanschaulichen Idee mit bildnerischen Mitteln“ sein,²¹ war aber vornehmlich die Fortführung altmodischer Genremalerei und der weitgehende Ausschluss der Moderne.

17 Siehe dazu Anhang: Ausgestellte Werke Protzens zwischen 1923 und 2016.

18 Jokisch, Gotthold: *Das dynamische Gestaltungsprinzip der deutschen Kunst*, Berlin 1941, S. 85.

19 Ebd., S. 84.

20 <http://www.gdk-research.de/>. Auf dieser Plattform ist ein Großteil der Werke der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München 1937–1944 versammelt.

21 Hellack, Georg: „Architektur und bildende Kunst als Mittel nationalsozialistischer Propaganda“, in: *Publizistik* 2 (1960), S. 77–95, hier S. 81.

Um möglichst vielen Menschen die NS-Weltanschauung über den Umweg der Kunst nahezubringen, fanden Ausstellungen nicht mehr nur örtlich begrenzt statt, sondern wurden teilweise als Wanderausstellungen konzipiert.²² Nicht nur in großen Bauten wie dem 1937 eröffneten Haus der Deutschen Kunst in München, sondern auch in vielen weiteren Galerien, aber auch Fabriken und Bürogebäuden fanden Ausstellungen statt, um Kunst niedrigschwellig zum Betrachter zu bringen.²³ So wurden zwischen 1934 und 1943 über 3000 Fabrikausstellungen gezeigt, in denen meist Drucke zu geringen Preisen erworben werden konnten.²⁴ 1937 wurde die Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* (später *Die Kunst im Deutschen Reich*) gegründet, die in hochwertiger Gestaltung und im großen Format vornehmlich Werke aus der Leistungsschau der deutschen Kunst, der Großen Deutschen Kunstausstellung in München, zeigte. In bildungsbürgerlichen Monatsheften wie die von Westermann oder Velhagen & Klasing wurden vielfach farbige Aufnahmen als Rubrikentrenner genutzt. Außerdem berichteten beide Publikationen in so gut wie jeder Ausgabe über Ausstellungen oder einzelne Künstler. Zeitschriften wie die *NS-Frauen-Warte*, die mit 1,5 Millionen monatlicher Exemplare zu den auflagenstärksten Publikationen im Reich zählte,²⁵ veröffentlichten Abbildungen von (meist älteren) Kunstwerken, die „völkischer Kultur und Kunst“ entsprachen.²⁶ Auch wer nie ein Museum betrat, erlebte so künstlerische Produkte auf anderen Wegen in seinen Alltag eingebunden. Das war ganz im Sinne Hitlers, der 1935 auf der Kulturtagung des Reichsparteitags in Nürnberg meinte: „Ich bin [...] davon überzeugt, dass die Kunst, weil sie die unverdorbenste und unmittelbarste Wiedergabe des Seelenlebens eines Volkes ist, unbewusst weitaus den größten Einfluss auf die Masse der Völker ausübt.“²⁷

Die kunsthistorische Forschung nach 1945, wenn sie denn stattfand, übernahm diese Wunschvorstellung der Kunst des Nationalsozialismus unkritisch und schrieb ihr damit eine Bedeutung ein, die erst seit Kurzem hinterfragt wird.²⁸ Gleichzeitig wurden falsche

22 Vgl. die Aufzählung bei Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1984 (Erstauflage 1974), S. 46, der unter anderem auch „Deutscher Bauer – Deutsches Land“ (1938) sowie „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936) erwähnt, an denen Protzen teilnahm.

23 1941 fanden im Deutschen Reich 1033 Ausstellungen statt, vgl. Hellack 1960, S. 79.

24 Tymkiw, Michael: *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis/London 2018, S. 74.

25 Marchal, Stephanie/Zeising, Andreas: „Aus des Blutes Stimme.“ Vermittlung und (Re-)Kontextualisierung von NS-Kunst in der Zeitschrift *NS-Frauen-Warte*, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2016/17, Kunsthalle Rostock 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2017*, Bonn 2016 (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 89–101, hier S. 90.

26 Vgl. zum Beispiel das Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs 1935/36, in dem die Artikel zu Kunst und Kultur dem Abschnitt „Die nationalsozialistische Schulung der deutschen Frau“ untergeordnet und gleichwertig zu Bereichen wie „Rassenkunde und Bevölkerungspolitik“ angesehen wurden.

27 Zitiert nach Hinz 1984, S. 139.

28 Fuhrmeister, Christian: „Die (mindestens) doppelte Zurichtung der ‚gewordenen Kunst‘“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum*

Annahmen über zum Beispiel die Wirkmächtigkeit der Reichskammer der bildenden Künste übernommen, die sich durch einen Blick in die Quellen zumindest abschwächen lässt.²⁹ Auch die angebliche Übermacht von ideologischer Kunst gegenüber Landschaften, Stillleben und Tierporträts, die zudem so gefährlich-verführerisch sei, dass sie unter Verschluss bleiben sollte,³⁰ ist falsch.³¹

Bereits in den ersten Auseinandersetzungen nach 1945 wurde diese richtige Einteilung in zahlenmäßig vorherrschende Genrebilder und die in deutlich geringerem Umfang vorhandene Politikunst notiert, aber im Laufe der Jahre zugunsten einer Fehleinschätzung revidiert. Hildegard Brenner führte 1963 in ihrem Standardwerk *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* aus, dass auf der GDK 1937 „Landschaften weit an der Spitze“ standen; sie bildeten 40 Prozent der gezeigten Kunstwerke. „Es folgten, nach der Häufigkeit gemessen, Typen von Menschen und Rasse: ‚Frauen- und Mannestum‘, Bauern, Sportler, Jugend (insgesamt 20%); dann namentlich gekennzeichnete Porträts (15,5%), Tiere (10%), Stilleben (7%). Unter den Berufen, soweit sie ausdrücklich dargestellt oder ablesbar waren, führten wiederum die Bauern (7%), während Handwerkerberufe am seltensten waren (0,5%).“³²

2016/17, *Kunsthalle Rostock 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2017*, Bonn 2016 (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 103–109, hier S. 107. Vgl. auch Joseph Wulf, der bereits 1963 eine Quellensammlung zur Kunst im NS veröffentlichte und die ihr zugrunde liegende *self-fulfilling prophecy* erwähnte: „In Erwartung späterer Begründung begnügte man sich mit vorläufiger Anerkennung verschiedener Aussagen als Wahrheit; so wurde auch die Kunst erfunden, über Probleme zu diskutieren, ohne sie lösen zu wollen, und Behauptungen sind mit dem Hinweis bewahrheitet worden, sie seien allgemein angenommen.“ Wulf, Joseph: *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 9.

- 29 Erst 2015 fragte Nina Kubowitsch, ob eine von staatlicher Seite oktroyierte Einteilung in systemkonforme und verbotene, sogenannte „entartete“, Künstler überhaupt so radikal stattgefunden habe und ob eine Einordnung der RKK „als totalitäre Institution“ aufrechterhalten werden kann. Kubowitsch belegte ihre Verneinung dieser Frage mit zahlreichen Beispielen, vgl. Kubowitsch, Nina: „Die Reichskammer der bildenden Künste“, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 75–96, hier S. 75.
- 30 Vgl. die Äußerungen von Julia Voss, die nach der Beschäftigung mit GDK-Research schrieb, dass man sich nach Jahrzehnten ohne Kenntnis der Werke die NS-Kunst wie eine Drachenhöhle vorgestellt habe, nun aber erkennen müsse, dass diese nur von Eidechsen, Molchen und Lurchen bewohnt sei, vgl. Voss, Julia: „Ablasshandel Moderne. Wie Deutschland die ‚entartete Kunst‘ hinter sich brachte“, in: *Merkur* 763 (2012), S. 1171–1178, hier S. 1173.
- 31 Auf der GDK 1941 hatten gerade einmal 3,4 Prozent der Werke einen eindeutig ideologischen Inhalt, was den Höchstwert aller GDK darstellte, vgl. Fuhrmeister, Christian/Klingen, Stephan: „Die ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ 1938. Relektüre und Neubewertung“, in: Atlan, Eva/Crüwell, Konstanze/Voss, Julia (Hrsg.): *1938. Kunst, Künstler, Politik*, Göttingen 2013, S. 189–208, hier S. 204.
- 32 Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 112.

Selbst wenn man alle Abbildungen von „Menschen und Rasse“ als politisch motivierte Kunst werten würde, wären sie mit einem Fünftel aller 1937 gezeigten Werke immer noch in der Minderheit gegenüber den 40 Prozent Landschaften. Daher ist es erstaunlich, im Katalog zur ersten großen Ausstellung von systemkonformer Kunst des NS nach 1945 im Frankfurter Kunstverein 1974 folgende Kapitel zur Malerei zu finden: „Die Darstellung des Bauern, Darstellung der Arbeit, Die Darstellung der Frau, Die Darstellung des Krieges.“³³ Landschaften fehlten völlig, Bauerndarstellungen waren zahlenmäßig im Übermaß vorhanden. Damit schuf die Frankfurter Ausstellung einen Kanon der Kunst des Nationalsozialismus, dem bis heute nur selten widersprochen wird.

Mitkurator der Frankfurter Ausstellung Berthold Hinz veröffentlichte 1974 *Die Malerei des Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, das ebenfalls als Standardwerk gelten darf. Er erkannte die Kontinuität zwischen „vorhandenen Traditionen“ von zum Beispiel lokalen Kunstvereinen und -gesellschaften und der NS-Kunst.³⁴ Eberhard Frommhold meinte 1978, dass die „allgemein aufgestellte Antithese: Kunst im Widerstand – Nazikunst [...] kunstgeschichtlich nicht haltbar“ sei.³⁵ Aber noch 2016/17 hingen in Bochum, Rostock und Regensburg auf der Ausstellung „Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ thematisch die gleichen Bilder wie 40 Jahre zuvor, kontrastiert mit Werken der klassischen Moderne, obwohl es in der Zwischenzeit Ansätze einer kritischen Aufarbeitung gegeben hatte.

Günter Aust kritisierte im Katalog zur umstrittenen Ausstellung „Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“ (1977),³⁶ die in München, Essen und Zürich zu sehen war, die linksgerichteten Texte von Hinz und setzte die systemkonforme Kunst des NS „zumindest äußerlich“ mit der Malerei und Plastik „in den von Kommunisten beherrschten Ländern“ gleich.³⁷ Diesen denkfaulen Trugschluss der angeblichen Übereinstimmung von

33 Kat. Ausst. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1974, Hamburg 1974/1975, Stuttgart 1975, Ludwigshafen 1975, Wuppertal 1975, Berlin 1975, Frankfurt am Main 1974*, S. 5.

34 Hinz 1984, S. 44: „Es kann nicht ernsthaft behauptet werden, der Faschismus habe eine eigene Kunst, eine eigene Malerei aus dem Boden gestampft; er hat nur die Personen reaktiviert, über die die Entwicklung der modernen Kunst hinweggerollt war und die nach 1933, als durch die Liquidierung der Moderne Platz geschaffen wurde, schlicht und einfach zur Stelle waren und ihre Chancen wahrten.“

35 Frommhold, Erhard: „Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945“, in: Kat. Ausst. *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Akademie der Bildenden Künste Berlin, 17.9.–29.10.1978*, Berlin 1978, S. 7–17, hier S. 17.

36 Die Ausstellung stellte offizielle Kunst des NS neben die in dieser Zeit verbotenen, verfemten und zur Vernichtung freigegebenen Werke, erweckte aber den Eindruck, beides hätte nebeneinander existieren können. Jürgen Morschel nennt die Ausstellung in seiner Besprechung 1977 „irreführend“ und „skandalös“, vgl. Morschel, Jürgen: Rez. „Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“, in: *Das Kunstwerk* (April 1977), S. 88–89.

37 Aust, Günter: „Traditionalismus und Trivialität“, in: Kat. Ausst. *Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München, 11.2.–17.4.1977, Museum Folkwang Essen, 30.4.–3.7.1977*,

sozialistischem Realismus und Kunst des Nationalsozialismus übernahm in Ansätzen die Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ (Weimar 1999), die den Weimarer Bilderstreit auslöste.³⁸

Auch diese Ausstellung wiederholte den falschen Überblick über die sogenannte NS-Kunst, den Frankfurt 1974 begründet hatte – dieses Mal allerdings bewusst. So schrieb Mitkurator Achim Preiß über seine Bildauswahl, dass sein Kollege Thomas Föhl und er „eine Auswahl von 140 Arbeiten“ getroffen hätten, „wobei wir im Wesentlichen die Landschaften weggelassen haben, die uns gerade in ihrer Masse doch zu eintönig, banal und langweilig erschienen, um wenigstens die übrigen Sujets und Themen einigermaßen repräsentativ vorstellen zu können.“³⁹ Damit wurde der Öffentlichkeit auf dieser, laut Selbstaussage, „größte[n] Zusammenschau nationalsozialistischer Kunst, die es seit 1945 gegeben hat“,⁴⁰ bewusst ein stark verzerrtes Bild präsentiert. Gerade die „eintönigen, banalen und langweiligen“ Werke unterstützten die Aussage, dass Kunst im NS nicht immer das hochpolitische Schulungsmaterial war, als das sie gesehen wurde. Gleichzeitig hatten sie aber eine Funktion, die eindeutig propagandistische Werke nicht besaßen: Sie gaukelten eine staatsfreie Welt vor, die im NS nicht existierte.

Immerhin erkannte Preiß, dass die Werke, die im Haus der Deutschen Kunst gezeigt wurden, genau diese politisch gewünschte Erziehungsaufgabe nicht erfüllten. Er nannte sie abfällig „Trivialkunst, jene gemalten, gekneteten und gemeißelten Groschenromane.“⁴¹ Damit fiel er von einem Extrem – NS-Kunst als perfider, ideologischer Verführer der Massen – ins andere: NS-Kunst als aussagelose, schlechte Dekorationsware. Selbst wenn man diesem Urteil folgen möchte, rechtfertigt es nicht, sie mit mangelhaftem didaktischen

Kunsthau Zürich, 11.8.–2.10.1977, München 1977, S. 65–95, hier S. 89/90. Die falsche Gleichsetzung von Faschismus mit Kapitalismus erläuterte zum Beispiel Thomas Nipperdey 1990: „Die faschistischen Regime verfolgten nicht die Interessen des Kapitals, sondern ihre eigenen, sie unterwarfen sich die Kapitalisten, und die antikapitalistischen Elemente des Faschismus – Krieg, Gewalt, Antisemitismus, Primat von Politik und Staat, organisierte Gemeinschaft – kann man nicht als Maske des Kapitalismus wegerklären; die wichtigsten kapitalistischen Gesellschaften schließlich sind bekanntlich nicht faschistisch geworden.“ Vgl. Nipperdey, Thomas: „Probleme der Modernisierung in Deutschland,“ in: Ders.: *Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays*, München 1990, S. 52–70, hier S. 67.

38 Dass einzelne Aspekte der beiden Systeme durchaus Gemeinsamkeiten hatten, zeigt der Aufsatz „Diktaturenvergleich“ von Detlef Schmiechen-Ackermann an Fallbeispielen, vgl. seine Veröffentlichung auf der Forschungsplattform des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, Docupedia, unter http://docupedia.de/zg/schmiechen_ackermann_diktaturenvergleich_v1_de_2014.

39 Preiß, Achim: „Die Kunst dem Volke – Die Sammlung Adolf Hitlers“, in: Kat. Ausst. *Aufstieg und Fall der Moderne*, 9.5.–1.8.1999, Schlossmuseum Weimar; *Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler/Offiziell, inoffiziell – Die Kunst der DDR*, 9.5.–9.11.1999, Mehrzweckhalle Weimar, Ostfildern-Ruit 1999, S. 406–418, hier S. 407.

40 Preiß 1999, S. 407/408.

41 Ebd., S. 410.

Apparat⁴² zu präsentieren, um ihr den Stellenwert von Kunst zu nehmen. Noch weniger sinnvoll ist es, große Teile bewusst in der Ausstellungspräsentation auszulassen.⁴³

Dabei war es gerade um die Zeit der Jahrtausendwende wichtig, sich offen der Kunst im NS zuzuwenden. Zeitzeugen begannen zu verschwinden, die NS-Zeit wurde für viele eine historische Episode. Das führte allerdings auch wieder zu einer Belebung des Interesses. Die Forschungsliteratur zur NS-Kunst wandte sich in den letzten Jahren vermehrt der Arbeit über einzelne Künstler und Künstlerinnen oder Protagonisten im Betriebssystem Kunst zu, um eben dieses System und dessen Netzwerke zu verstehen und sich endgültig von Allgemeinplätzen wie „Gute Kunst, böse Kunst“ zu verabschieden.⁴⁴ Gerade in der Analyse einzelner Künstler und Künstlerinnen bzw. ihrer Werke wird das Problemfeld zwischen Verdrängung und Aufarbeitung deutlich, in dem sich die Kunstgeschichte bewegt. Anja Hesse wies 1995 in ihrer Arbeit zu Werner Peiner (1897–1984) darauf hin, dass die nicht stattgefundene Aufarbeitung das Fach Kunstgeschichte davor bewahrt hat, „über

42 Preiß nannte diese museale Mindestanforderung im nach der Ausstellung veröffentlichten Buch über den Bilderstreit „Bildungsvorschriften“, vgl. Preiß, Achim: „Die Debatte um die Weimarer Ausstellung ‚Aufstieg und Fall der Moderne‘“, in: Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, Weimar 2000, S. 9–25, hier S. 11.

43 Eine generelle Anmerkung zum notwendigen Zeigen und Ansehen von Kunst des NS traf Werner Jehle bereits 1975 in seiner Rezension der Frankfurter Ausstellung: Die „Kunstgeschichte zeigt sich als Instrument der herrschenden Ideologie, wenn sie heute neben der Nazi-Kunst auch die Kunst des Sozialismus [...] ausklammern will aus ihren Betrachtungen und gar anfängt[,] unerlaubte Vergleiche anzustellen zwischen Nazi-Kunst und sozialistischem Realismus.“ Jehle wies auch auf die Filmwissenschaft hin, die seiner Meinung „schon weiter“ war, indem sie seit den 1960er-Jahren Spielfilme des „Dritten Reichs“ analysiere, ohne dass jemand daran Anstoß nähme. Jehle abschließend: „Die ästhetischen Produkte der NS-Zeit bewusst ausklammern aus der Historie kann einer nur, wenn er die Verbrechen der NS-Zeit als einmaligen Betriebsunfall der Geschichte betrachtet und nicht als Folge einer auf ganz spezifischen ökonomischen und weltanschaulichen Voraussetzungen beruhenden Politik.“ Jehle, Werner: „Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung“, in: *Kunstmacht* 3 (1975), S. 57–61, hier S. 61.

44 Als besonders eklatantes Beispiel für voreingenommene Betrachtung sei Arthur Kampf (1864–1950) genannt. Andreas Schroyen befasst sich mit Kampf und seinen Werken *Im Walzwerk* (1901) sowie *Venus und Adonis* (1927), die in diversen Publikationen über die NS-Kunst vorkommen, ohne überhaupt aus der Zeit des Nationalsozialismus zu stammen, vgl. Schroyen, Andreas: „NS ist nur drin, wenn NS draufsteht? Die Rezeption der Arbeitsdarstellung von Arthur Kampf im 3. Reich und ihre Aufarbeitung durch die Kunstgeschichte nach 1945“, in: Türk, Klaus (Hrsg.): *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Stuttgart 1997, S. 110–118. Kampfs *Im Walzwerk* wurde im Katalog zur Ausstellung „Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939“ (1980, Paris/Berlin), auf der auch Protzens *Bau der Autobahnbrücke Limburg* (1939) gezeigt wurde, auf 1939 datiert, vgl. Kat. Ausst. *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, Centre Pompidou Paris, 17. 12. 1980–20. 4. 1981, Staatliche Kunsthalle Berlin, 16. 5.–28. 6. 1981, München 1980, S. 124.

den ‚Sündenfall‘ von bürgerlicher Kunst überhaupt nachdenken zu müssen.“⁴⁵ Ingeborg Bloth befasste sich in ihrer Arbeit zu Adolf Wissel (1894–1973) auch mit dessen *Kalenberger Bauernfamilie* (1939), das heute eine ähnliche Bekanntheit und Rezeptionsgeschichte nach 1945 hat wie Protzens *Straßen des Führers*. Das Werk gilt, im diametralen Gegensatz zur Zeit des NS, als „Paradigma der NS-Malerei“ und wurde 1974, 1977 und 1980 auf den gleichen Ausstellungen in Frankfurt, München und Berlin/Paris gezeigt wie *Straßen des Führers*.⁴⁶ Derartige Vergleiche – und damit eine Neubetrachtung eines angeblichen Kanons – sind nur möglich durch weitere Arbeiten an Künstlern und Künstlerinnen, die heute kaum noch bekannt sind.

Auch andere Bereiche des Systems geraten langsam mehr ins Blickfeld. Anja Pröll-Kammerer ordnete in *Die Tapiserie im Nationalsozialismus* (2000) das Kunsthandwerk im „Dritten Reich“ in die Kunstproduktion ein.⁴⁷ Unter anderem Sabine Brantl und Marlies Schmidt arbeiteten das Haus der Deutschen Kunst bzw. die Großen Deutschen Kunstausstellungen auf,⁴⁸ Meike Hopp befasste sich über das Fallbeispiel Adolf Weinmüller mit dem Auktionswesen.⁴⁹ Generell gibt der Bereich der Provenienzforschung seit Anfang der 2000er-Jahre neue Impulse in die Diskussion, indem er auf die Verflechtungen von Kunstproduktion und Kunsthandel hinweist, die bis dahin nur spärlich aufgearbeitet wurden.⁵⁰ Museen unterziehen vermehrt ihre eigenen Bestände, die zwischen 1933 und 1945 angekauft wurden, einer Untersuchung und setzen ihre Erkenntnisse in den Kontext der

45 Hesse, Anja: *Malerei im Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897–1984)*, Hildesheim 1995, S. 6. Berthold Hinz trennt das bürgerliche Publikum in zwei Hälften, die sich entweder für die „avantgardistische Moderne“ oder das „Feld-Wald-und-Wiesen-Genre“ interessierten. Beide seien „künstlerische Realisationen ein und derselben, der bürgerlichen Gesellschaft. Die eine enthält als frühbürgerliches Produkt die egalitären Tendenzen, die andere als spätbürgerliches Phänomen die elitären Konstituenten der bürgerlichen Gesellschaftsordnung“, vgl. Hinz, Berthold: „Zweierlei Kunst in Deutschland“, in: Kat. Ausst. *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Staatliche Kunsthalle Berlin 1977*, Berlin 1977, S. 264–267, hier S. 266.

46 Bloth, Ingeborg: *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 1994, vgl. zur *Bauernfamilie* S. 100–111, zur Rezeptionsgeschichte S. 128–136.

47 Pröll-Kammerer, Anja: *Die Tapiserie im Nationalsozialismus. Propaganda, Repräsentation und Produktion. Facetten eines Kunsthandwerks im „Dritten Reich“*, Hildesheim 2000.

48 Brantl, Sabine: *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*, München 2015, 2. vollständig überarbeitete und verbesserte Auflage; Schmidt, Marlies: *Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“. Rekonstruktion und Analyse*, Halle/Saale 2012.

49 Hopp, Meike: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln u. a. 2012.

50 Regine Dehnel weist darauf hin, dass „grundlegende Arbeiten“ aus diesem Bereich im englischsprachigen Ausland bereits in den 1990er-Jahren vorgelegen haben, während die deutsche Kunstgeschichte sich erst später damit befasste, vgl. Dehnel, Regine: „Die Täter, die Opfer und die Kunst. Rückblick auf den nationalsozialistischen Raubzug“, in: *Osteuropa* 1/2 (2006), S. 7–22, hier S. 10.

allgemeinen Diskussion um Kunst im NS.⁵¹ Seit 2011 ist die Forschungsplattform GDK-Research online, mit der niedrigschwellig ein Großteil der Werke, die auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen zu sehen waren, betrachtet werden kann.

Diese Arbeit befasst sich mit einem einzelnen Künstler, der bisher in der Auseinandersetzung mit NS-Kunst nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Carl Theodor Protzen erhielt zu seinen Lebzeiten keine einzige Einzelausstellung, dementsprechend gibt es keine Kataloge oder andere Schriften, die sich exklusiv mit seinen Werken befassen. Und obwohl die Reichsautobahn als das einzige genuine Motiv nationalsozialistischer Kunstproduktion gelten darf, gibt es auch zu diesen Werken keine ausführliche kunstwissenschaftliche Betrachtung. Wie im eben aufgeführten Forschungsstand zur Kunst des NS allgemein angedeutet, arbeiteten sich die Überblickswerke salopp gesagt an Sujets wie der deutschen Frau, Herrenmenschen, Bauernfamilien und Führerbüsten ab, während Dinge wie Stillleben, Landschaften und Tierdarstellungen, die weitaus häufiger im Haus der Deutschen Kunst zu sehen waren, außen vor blieben. Genau wie die Autobahnen interessierten bisher auch Darstellungen von Industrieanlagen oder technische Motive nur wenige Forscher und Forscherinnen bzw. erschöpften sich in seltenen Monografien über einzelne Künstler wie Erich Mercker (1891–1973) oder Ernst Vollbehr (1876–1960). Dabei waren derartige Darstellungen im NS durchaus ein willkommenes Sujet und wurden ab der GDK 1938 gesammelt im Saal 12 gezeigt.⁵² Ich werde im Folgenden anhand von Protzens spärlichen Erwähnungen in der bisherigen Literatur daher gleichzeitig einen vorläufigen Forschungsstand der Autobahnmalerei aufführen.

Protzen wird in einigen Lexika erwähnt, zum Beispiel im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler*, herausgegeben von Hans Vollmer. In der Ausgabe von 1933 taucht Protzen noch nicht auf,⁵³ in der Ausgabe von 1956 zu Künstlern des 20. Jahrhunderts wird er mit einem knappen Text erwähnt.⁵⁴ Der Eintrag in *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst* (1994) – „Bis 1933 malte er vor allem Industriebilder, danach Autobahnen, aber auch mehr als 100 reine Landschaften“ – ist teilweise falsch, teilweise verkürzend: Protzen war bis 1933 alles andere als ein Industriemaler, und die „mehr als 100 reine Landschaften“ lagen zahlenmäßig

51 Vgl. zum Beispiel Kat. Ausst. *Die Kunst der Anpassung. Steirische KünstlerInnen im Nationalsozialismus zwischen Tradition und Propaganda. Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Stadtmuseum Graz*, 16. 6. 2010–2. 1. 2011, Graz 2010, Kat. Ausst. *Tradition & Propaganda. Eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung Würzburg, Museum im Kulturspeicher Würzburg*, 28. 2.–12. 5. 2013, Würzburg 2013 oder Kat. Ausst. *Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren, Städtische Galerie Rosenheim*, 24. 9.–19. 11. 2017, Petersberg 2017.

52 Vgl. die virtuellen Rundgänge auf GDK-Research unter <http://www.gdk-research.de/>.

53 Vgl. Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 426, wo nur Friedrich, Johann und Otto Protzen behandelt werden.

54 Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1956, S. 630.

deutlich darüber. Zudem beschränkte sich Protzens Schaffen in der Zeit des Nationalsozialismus nicht auf die Bilder der Reichsautobahn, wie dieser Lexikoneintrag insinuiert.⁵⁵ Die Münchner Künstlergenossenschaft, deren Mitglied Protzen war, verfasste vor allem zur Zeit des „Dritten Reichs“ biografische Notizen zu ihren Mitgliedern. Im Bestand des Bayerischen Hauptstaatsarchivs findet sich eine undatierte Notiz zu Protzen, in der sein „Arbeitsgebiet“ mit „Wand, Landschaft, Technik und Industrie“ zusammengefasst wird.⁵⁶ Möglicherweise begann hier schon die verkürzende Zuschreibung von Protzen als Industriemaler – für die er allerdings auch selbst gesorgt haben könnte; die Gemälde zur Reichsautobahn gehörten im NS-Staat zu seinen finanziell einträglichsten.

In Berthold Hinz' *Die Malerei im deutschen Faschismus* (1974) wird Protzen nur ein einziges Mal erwähnt. Hinz schreibt über die symbolische Erhöhung relativ banaler Bildgegenstände durch Titelzusätze: „Das Bild einer Baustelle an der Autobahn wird zu ‚Straßen des Führers‘ (C. Th. Protzen), eine Industrielandschaft zum ‚Reich der Hochöfen‘ (E. Mercker), ein Eisenwerk wird in faschistischer Redaktion zu einem Bild ‚Aus Deutschlands Schmiede‘ (ders.) und die Ansicht einer Schiffswerft zu einem Symbol dafür, dass ‚Die Heimat schafft‘ (W. Henning)“ [sic].⁵⁷ Zusätzlich ist im Bildtafelteil Protzens *Bau der RAB-Brücke Jena* (laut WV *Autobahnbrücke bei Jena*, 1938, *Abb. 6*) ohne weiteren Text abgebildet.⁵⁸

Im Katalog zur Frankfurter Ausstellung „Kunst im 3. Reich“ (1974) schrieb Christina Uslular-Thiele im Kapitel zu „Architektur und Plastik im deutschen Faschismus“ das Unterkapitel zu den Reichsautobahnen. Laut Uslular-Thiele waren von den Malern und Zeichnern „auch den Zeitgenossen nur wenige bekannt, so Carl Theodor Protzen, Oskar Graf und Erich Mercker, deren Bilder mehrfach auf verschiedenen ‚Großen Deutschen Kunstausstellungen‘ in München gezeigt wurden.“⁵⁹ Die Verfasserin weist zusätzlich auf Ernst Vollbehr und Ernst Huber hin, die „vor allem durch ihre ‚Künstlerfreundschaft‘ mit dem Generalinspektor [für das deutsche Straßenwesen, Fritz Todt] bekannt“ wurden.⁶⁰ Neben Fotos und Modellen von Auffahrten, Brücken und Brückenköpfen war nur ein einziges Gemälde in diesem Teil der Ausstellung zu sehen: Protzens *Straßen des Führers* (1939), im Katalog falsch mit *Brücke in der Holledau* bezeichnet.⁶¹ Was *Straßen des Führers* als programmatisch auswies, waren vor allem der Titel und der Gemälderahmen. Auf diesem befindet sich auf dem oberen und

55 Ludwig, Horst: Art. „Carl Theodor Protzen“ in: Ders. (Bearb.): *Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert (Geburtsjahrgänge 1871–1900)*, Bd. 6, München 1994, S. 194.

56 BayHStA, HdDK 37: Künstlerbiografien der MKG L–Z, undatierte biografische Notiz zu Protzen.

57 Hinz 1984, S. 101. Der Maler hieß Walter Hemming (1894–1979).

58 Ebd., S. 239.

59 Uslular-Thiele, Christina: „Autobahnen“, in: Kat. Ausst. *Kunst im 3. Reich 1974*, S. 68–85, hier S. 80.
60 Ebd.

61 Protzen stellte auf der GDK 1940 zwei Werke aus, *Straßen des Führers* (Saal 33) sowie *Baustelle Brücke in der Holledau Reichsautobahn* (Saal 4). Hier liegt vermutlich eine schlichte Verwechslung vor. Vgl. zu den Sälen GDK-Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19404793.html> (*Holledau*) sowie <http://www.gdk-research.de/de/obj19405473.html> (*Straßen des Führers*).

dem unteren Holm die Inschrift „Rodet den Forst – Sprengt den Fels – Überwindet das Tal/Zwinget die Ferne – Ziehet die Bahn durch deutsches Land“. Das Werk wurde 1940 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München gezeigt und von Hitler für 6000 Reichsmark erworben.⁶² Im Katalog wird die Darstellung als „an sich sachlich“ definiert, aber „die Inschrift [...] entrückt die Tätigkeit der Arbeitenden zur Erfüllung einer Sendung.“⁶³

1976 zeigte die Städtische Galerie im Lenbachhaus die Gedächtnisausstellung zum Ehepaar Protzen. Es gab keinen Katalog, der sich mit dem Werk Protzens befasste, sondern nur einen dreiseitigen Text vom damaligen Volontär Helmut Friedel, der als Kopie auslag. Dieser muss als die erste kritische Auseinandersetzung mit Protzens Gesamtwerk gelten. Von Protzen wurden 19 Gemälde aus der Zeit zwischen 1916 und 1955 ausgestellt, darunter auch die *Donaubrücke bei Leipheim* (Abb. 1) sowie zehn grafische Arbeiten aus der Zeit zwischen 1911 und 1941/42. Friedel bezeichnete die Zeit um 1930 als die „wohl beste Schaffensphase des Künstlers“ und nannte seine Werke als im „Stil der ‚Neuen Sachlichkeit‘“ gefertigt. Er ordnete die zur Zeit des Nationalsozialismus entstandenen Werke künstlerisch nicht ein, setzte sie aber in einen wirtschaftlichen und politischen Kontext:

Im 3. Reich nahm Carl Th. Protzen zusammen mit anderen Künstlern Aufträge, die Reichsautobahn zu malen, an. Die großformatigen Gemälde, die die Autobahn meist im Bauzustand und in technisch schwierigen Abschnitten zeigen, [...] wurden nach Skizzen und Photographien im Atelier ausgeführt. Von 1936 bis 1941 malte er über 25 Autobahngemälde, die zum Teil auf Wanderausstellungen im ganzen Reichsgebiet die Leistungen der Machthaber verherrlichen sollten. Diese Auftragsgemälde verschafften Carl Th. Protzen auch die Möglichkeit[,] andere Bilder, vorwiegend Landschaften [...] in den Ausstellungen im „Haus der Deutschen Kunst“ zu zeigen. Außerdem brachten sie ihm weitere, offizielle Aufträge ein. So bereiste Carl Th. Protzen den Osten des Reichsgebietes und malte Bilder von Danzig und anderen Städten, außerdem eine Serie von acht Gemälden unter dem Titel „Deutscher Osten“ [...]. Weitere Aufträge in Krakau und der Tatra folgten. Mit dem Ende des 3. Reiches und des Krieges fielen diese Themen wie ihre Auftraggeber für Carl Th. Protzen weg. Er malte daraufhin fast ausschließlich Blumenstillleben [...] – von 1943 bis 1947 etwa 80 Gemälde. Aus diesen Bildern spricht die künstlerische Richtungslosigkeit[,] in die der Maler geraten war.⁶⁴

62 Obwohl Hitler als Käufername auftaucht, war dieser 1940 nicht selbst auf der GDK, er besuchte sie nur in den Jahren 1937 und 1938. Danach kaufte Heinrich Hoffmann in seinem Namen Werke für die Reichskanzlei an, vgl. Preiß 1999, S. 406. Eine genauere Aufschlüsselung der sogenannten „Führerankäufe“ findet sich bei Schlenker, Ines: „Die ‚Großen Deutschen Kunstausstellungen‘ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb“, in: Czech, Hans-Jörg/Doll, Nikola: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Dresden 2007, S. 258–267, hier S. 263/264.

63 Uslular-Thiele 1974, S. 80.

64 SGL, Bestand Sammlungsarchiv: Text zur Ausstellung von Helmut Friedel, S. 4. Die Serie „Deutscher Osten“ umfasste nicht nur acht Gemälde, sondern 16, vgl. Kapitel 8 in dieser Arbeit.

In mit Schreibmaschine geschriebenen Notizen für die Ausstellung, die keinen Verfasser-
 namen tragen, ist zu lesen, dass Protzen über „gute handwerklich-technische Fähigkeiten“
 sowie eine „gute malerische Begabung“ verfügte, die ihn dazu befähigten, „alle Gebiete der
 modernen Malerei von der technischen Seite anzugehen“. Gleichzeitig wird bereits seine
 Arbeit schon aus den 1920er-Jahren als „fast richtungslos“ beschrieben; seine Autobahnmalerei
 sei „nicht aus Überzeugung für das politische System, sondern aus künstlerischer Unent-
 schlossenheit“ entstanden.⁶⁵ Diese Einschätzung unterscheidet zwischen dem anscheinend
 unpolitischen Maler und den hochpolitischen Bildmotiven; auch Friedel hatte sich nicht
 zu einer Aussage zu Protzens politischer Einstellung hinreißen lassen.

Im Ausstellungskatalog *Die Zwanziger Jahre in München* des Stadtmuseums München
 von 1979 wird Protzen mit einer kurzen biografischen Notiz erwähnt, die vermutlich auf
 dem Text zur Gedächtnisausstellung 1976 beruht – dieser wird als einzige Literaturreferenz
 angegeben. Die Notiz übernimmt die dortige Wertung: „Protzen [malte] im Auftrag der
 Nationalsozialisten über 25 Gemälde, die den Bau der Autobahnen verherrlichten.“ Im
 Abbildungsteil des Katalogs wurde Protzens Werk *Im Atelier* (1933) abgedruckt.⁶⁶ Michael
 Koch erwähnt Protzen im selben Katalog in seinem Aufsatz zu neusachlichen Künstlern in
 München und meint korrekt zu dessen dort abgebildeter *Donaubrücke bei Leipheim* (1936),
 dass sie sich in den „Pseudonaturalismus der Nazikunst [...] nahtlos einfügte“.⁶⁷

Albert C. Oellers benennt Protzen in seinem Aufsatz „Tradition und Ideologie in der
 Industriedarstellung des Nationalsozialismus“ (1980) neben unter anderem Erich Mercker
 als einen der Künstler, die sich mit der Gattung der Industriemalerei befassten, und kon-
 kretisiert fälschlich, dass Protzen sich „weitgehend den Baustellen der Reichsautobahnen
 angenommen“ hätte.⁶⁸ Protzens 29 Werke von insgesamt über 230, die er zwischen 1933 und
 1945 im Werkverzeichnis notierte, rechtfertigen den Begriff „weitgehend“ keinesfalls. Das
 Fehlurteil, das bis heute über Protzen gefällt wird, resultiert aus der fehlenden Werkkenntnis
 bzw. dem mangelhaften Forschungsstand.

65 SGL, Bestand Sammlungsarchiv: unbezeichneter und undatierter Text „Zusammenfassung“ über
 die künstlerische Richtung Protzens. In einem Gespräch der Verfasserin mit Helmut Friedel am
 21.1.2020 meinte dieser, dass die Notizen vermutlich von Carla Schulz-Hoffmann stammten, die
 damals Kuratorin bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gewesen war.

66 Kat. Ausst. *Die Zwanziger Jahre in München, Münchner Stadtmuseum, Mai bis September 1979*, Mün-
 chen 1979, S. 760 (Zitat) sowie S. 552 (Abb. *Im Atelier*, 1933, WV 255, Mischtechnik auf Leinwand,
 130,2 × 110,7 cm, BStGS).

67 Koch, Michael: „Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Der Beitrag Münchens zur nachexpres-
 sionistischen Malerei und Graphik“, in: Kat. Ausst. *Die Zwanziger Jahre in München, Münchner
 Stadtmuseum, Mai bis September 1979*, München 1979, S. 121–139, hier S. 134.

68 Oellers, Adam C.: „Tradition und Ideologie in der Industriedarstellung des Nationalsozialismus“,
 in: Kat. Ausst. *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher
 Konstruktivismus, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2.7.–10.8.1980*, München 1980, S. 148–157,
 hier S. 148.

In einer Biografie von 1986 über Fritz Todt (1891–1942) von Franz W. Seidler ist die Autobahnmalerei kaum Thema. Auf gerade einer Seite werden Ernst Vollbeh, die Zeitschrift *Die Straße* sowie weitere Medien erwähnt, welche die Autobahn begleiteten. Das falsch bezeichnete *Baustelle Brücke in der Holledau* (gemeint ist *Straßen des Führers*) dient Seidler als Beleg einer „Politisierung der Kunst“, indem er den Rahmentext des Werks zitiert.⁶⁹ Seidler ignoriert dabei, dass nicht nur die Rahmeninschrift, sondern bereits das Bildmotiv das Werk zu einem politischen macht.

Nach Uslular-Thiele 1974 befassen sich erst 1982 Kurt H. Lang und Rainer Stommer wieder ausführlicher mit dem Sujet der Autobahnmalerei. Im Sammelband *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs* wagen die beiden Autoren eine „Fallstudie“ zu diesem Thema. Protzen wird hier zutreffend ein „tendenziös-neusachlicher Naturalismus“ bescheinigt.⁷⁰ Lang und Stommer diskutieren die beiden Werke *Donaubrücke bei Leipheim* (1936) sowie das auch hier falsch bezeichnete *Baustelle Brücke in der Holledau* (gemeint ist erneut *Straßen des Führers*). Das Gemälde wird als „programmatisch“ bezeichnet: Es „veranschaulicht die Funktion, die man dieser Gattung auch zu diesem Zeitpunkt [GDK 1940] noch zuschrieb. Protzen war schon in der Ausstellung von 1936 vertreten [gemeint ist „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“], doch hatte sein Bild *Donaubrücke bei Leipheim* noch nichts von der monumentalen heroischen Inszenierung des Bildes von 1940.“⁷¹ Beide angesprochenen Werke wurden abgebildet.⁷²

Die Autoren weisen darauf hin, dass *Straßen des Führers* 1977 noch nachträglich in die Essener Variante der „stark kritisierten Ausstellung ‚Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland‘ zur Abteilung der NS-Kunst“ aufgenommen wurde.⁷³ Im Katalog zur Ausstellung wird Protzen dementsprechend nicht erwähnt, als einziges abgebildetes Autobahnbild findet sich dort *Mangfallbrücke im Bau* (1935) von Wilhelm Heise (1882–1965).⁷⁴

Monika Windisch-Hojnackis Dissertation *Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik*

69 Seidler, Franz W.: *Fritz Todt. Baumeister des Dritten Reiches*, München/Berlin 1986, S. 134/135. Seidler ist als Historiker seit den 1990er-Jahren umstritten, auch dieses Werk ist teilweise mit Vorsicht zu behandeln. Unter anderem das nicht eingeordnete Zitieren des verurteilten Holocaustleugners David Irving ist problematisch.

70 Lang, Kurt H./Stommer, Rainer: „Deutsche Künstler – an die Front des Straßenbaues!“ Fallstudie zur nationalsozialistischen Bildgattung ‚Autobahnmalerei‘, in: Stommer, Rainer (Hrsg.): *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs*, Marburg 1982, S. 91–110, hier S. 98.

71 Ebd., S. 105. Alleine das Format der Werke –110 × 130 cm vs. 169 × 255 cm (der Lang/Stommer vermutlich als einzigem bekannte Mittelteil) – rechtfertigt den Begriff des Monumentalen.

72 Ebd., S. 106/107.

73 Ebd., S. 109.

74 Kat. Ausst. *Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München, 11.2.–17. 4. 1977, Museum Folkwang Essen, 30.4.–3. 7. 1977, Kunsthaus Zürich, 11.8.–2. 10. 1977*, München 1977, S. 70. Eine Auseinandersetzung mit Heises Gemälde findet sich in Abschnitt 6.2 dieser Arbeit.

(1989) ist ein weiterer grundlegender Text zur Geschichte der Reichsautobahn, ihrem Bau und ihrer medialen Begleitung. Hier wird Protzen zweimal in Aufzählungen erwähnt, zum Beispiel als einer der neun Maler der Wandgemälde in der Eingangshalle der Ausstellung „Die Straße“ 1934 in München.⁷⁵ Seine zweite Erwähnung benennt ihn stark verkürzend als einen der Maler, die „die Darstellung technischer Motive“ bevorzugten.⁷⁶ Über sein Werk *Donaubrücke bei Leipheim* schreibt Windisch-Hojnacki im Telegrammstil und ohne künstlerische Einordnung: „kühn geschwungene Viadukte, teils noch mit Holzgerüsten versehen“.⁷⁷ Das Werk wurde im Abbildungsteil gezeigt.⁷⁸ Windisch-Hojnacki beschäftigt sich exkursorisch mit der Darstellung der Mangfallbrücke, einem bebilderten Autobahnkalender sowie hauptsächlich den Werken von Ernst Vollbehri; Protzen findet bis auf die zwei angegebenen Stellen keine weitere Erwähnung oder Einordnung. Damit folgt sie nicht dem Kanon der Frankfurter Ausstellung, begründet ihre Materialauswahl aber auch nicht. Nach dem Buch von Rainer Stommer ist ihre Dissertation die bisher ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Thema der Autobahnmalerei. Ihre Einordnung kann stellvertretend für den Forschungsstand stehen: „Die negative Bewertung nationalsozialistischer Kunst erschwert die objektive Analyse.“⁷⁹

Mortimer G. Davidson erwähnt Protzen in seinem enzyklopädischen Werk *Kunst in Deutschland 1933–1945: Malerei* in einer biografischen Notiz; neben den kurz gehaltenen Lebensdaten schreibt Davidson, dass sich Protzen „auf die Darstellung der Welt des Sports, der Industrie und der Technik“ spezialisiert habe.⁸⁰ Auch hier wird Protzens Werk nachlässig verkürzt. Davidson bildet *Autobahnbrücke (Bau der Autobahnbrücke bei Limburg, 1938, Abb. 7)* und erneut *Donaubrücke bei Leipheim* (1936) ab.⁸¹ Im Einführungsteil zur Malerei zwischen 1933 und 1945 wird Protzen ein weiteres Mal erwähnt. In einem Absatz, in dem es um die Darstellung von Industrie und Technik geht bzw. um „Gemälde, die den großen Architekturvorhaben und den großen Autobahnbaustellen gewidmet sind“, führt Protzen die Liste der

75 Windisch-Hojnacki, Claudia: *Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik*, Bonn 1989, S. 199. Vgl. zur Ausstellung Abschnitt 6.1 in dieser Arbeit.

76 Ebd., S. 215.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 455.

79 Ebd., S. 207.

80 Davidson, Mortimer G.: *Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, Band 2/1 Malerei A–P, Band 2/2 Malerei R–Z, Tübingen 1991, Bd. 2/2, S. 394. Eine ähnliche Formulierung fand sich bereits 1941 im Bildband *Kunst und Technik*, der Fritz Todt gewidmet war. Dort ist in Protzens Kurzbiografie zu lesen: „Seit 1919 in München ansässig, Motive aus Sport, Industrie und Technik“, vgl. Rüdiger, Wilhelm: *Kunst und Technik. 50 Reproduktionen nach Gemälden, Graphiken und Plastiken*, München 1941, S. 51. Werke mit sportlichen Themen sind mir nur aus Protzens Spätwerk in den 1950er-Jahren bekannt.

81 Davidson 1991, Bd. 2/1, Bildtafeln 1096 und 1097, o. S.

Maler an, die Davidson aufzählt: „Carl Theodor Protzen, Ernst Vollbehr, Paul Hermann, Fritz Jacobsen, Wilhelm Brandenburg, Erich Mercker, Gustav Lehmann, Wilhelm Kohlhoff usw.“⁸² Hermann, Kohlhoff und Lehmann befassten sich meines Wissens nicht mit den Autobahnen, sondern eher mit anderen staatlichen Bauten; sie stellten nicht auf „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936) aus. Davidson bildet von ihnen auch keine Autobahnen ab, sondern die *Baustelle Erweiterungsbau der Neuen Reichskanzlei in Berlin* (Hermann), den *Reichsbankneubau* (Kohlhoff) und die *Baustelle Wiederaufbau in Mühlhausen* (Lehmann).⁸³ Gustav Lehmann und Wilhelm Brandenburg waren auch nicht auf der GDK vertreten.⁸⁴

In Erhard Schütz' Aufsatz „Jene blaßgrauen Bänder“. Die Reichsautobahn in Literatur und anderen Medien des ‚Dritten Reiches‘“ (1993) wird Protzen nur in einer Fußnote erwähnt, in der es um die bereits erwähnten Wandgemälde in der Eingangshalle der Ausstellung „Die Straße“ 1934 geht.⁸⁵ Auch in seinem Buch *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der „Straßen des Führers“ 1933–1941*, das Schütz 1996 gemeinsam mit Eckhard Gruber veröffentlichte und das derzeit die aktuellste längere Auseinandersetzung mit den Medien rund um die RAB ist, kommt Protzen kaum öfter vor. Im Kapitel zur medialen Begleitung des Baus „Ein Loblied, das nimmer aufhören wird.“ Inszenierung in den Künsten und Massenmedien“ findet sich erneut die Erwähnung der Freskenmaler, zu denen Protzen gehörte.⁸⁶ Zusätzlich beschreiben Schütz/Gruber den „Prachtband *Kunst und Technik*“ von 1941, der nach dem Unfalltod von Fritz Todt an ihn erinnern sollte, in dem auch ein Werk von Protzen abgebildet wurde. Dieses wird auch bei Schütz/Gruber gezeigt: „Aquarell ‚Autobahnbrücke bei Köln‘, 1940“ (*RAB-Rheinbrücke Köln-Rodenkirchen*, 1940, Abb. 8), zudem findet sich die Beschreibung einer Reihe von Malern, inklusive „Karl Theodor Protzen“ [*sic!*], die laut Schütz/Gruber „vorzugsweise Baustellen und Brücken unter Konstruktion“ malten.⁸⁷ Genau wie Windisch-Hojnacki befassen sich auch Schütz/Gruber etwas ausführlicher mit dem beliebten Motiv der Mangfallbrücke sowie Ernst Vollbehrs „einzigartiger Stellung in der Autobahnmalerei“.⁸⁸ Protzen selbst findet keinerlei Einordnung.

Neben Helmut Friedels dreiseitiger Auseinandersetzung mit Protzen von 1976 ist Annika Wienerts Katalogbeitrag „Artige, böartige Kunst“ (2016) der bisher einzige Aufsatz zu Protzen.

82 Ebd., S. 15.

83 *Baustelle Erweiterungsbau der Neuen Reichskanzlei in Berlin*, Bildtafel 553; *Reichsbankneubau*, Bildtafel 733; *Wiederaufbau in Mühlhausen*, Bildtafel 787, alle Davidson 1991, Bd. 2/1, o. S.

84 Von Brandenburg bildete Davidson *Bau der Adolf-Hitler-Rheinbrücke* (1934) ab, siehe Davidson 1991, Bildtafel 92.

85 Schütz, Erhard: „Jene blaßgrauen Bänder“. Die Reichsautobahn in Literatur und anderen Medien des ‚Dritten Reiches‘“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18 (1993), S. 76–120, hier S. 90.

86 Schütz, Erhard/Gruber, Eckhard: *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der „Straßen des Führers“ 1933–1941*, Berlin 1996, S. 105.

87 Schütz/Gruber 1996, S. 114 (Abbildung) und S. 115 (Erwähnung).

88 Ebd., S. 115.

Sie nutzt Erich Mercker und Protzen als exemplarische Beispiele, um zu erläutern, welche Bildwerke „vom Regime als ‚Vorbild und Verpflichtung‘ bestimmt wurden“ und benennt die Autobahnmalerei richtig als „einzige genuin nationalsozialistische Neuerung in der bildenden Kunst“. ⁸⁹ Wienert beschreibt die „heroisierend-monumentale Darstellungsweise“ von *Straßen des Führers* (hier endlich einmal korrekt bezeichnet) und vergleicht das Bild mit *Donaubrücke bei Leipheim*, wo „auf den ersten Blick überhaupt keine Menschen“ zu sehen sind, während *Straßen des Führers* „die körperliche Arbeit in den Vordergrund“ stelle sowie „die Baustelle in die Landschaft“ einbinde. Sie verweist außerdem auf die „programmatische Rahmen-Inschrift“ und meint, dass Protzen mit diesem Bild „1940 seiner Autobahnmalerei noch einmal [...] Geltung zu verschaffen sucht“. ⁹⁰ Dieser letzten Einschätzung kann ich folgen, gerade wenn man sich die finanziellen Möglichkeiten dieser Bildgattung anschaut, worauf ich noch zu sprechen kommen werde. Was Wienerts Aufsatz außerdem interessant macht, ist die Abbildung und kurze Besprechung von Protzens hier als *Industrie I* bezeichnetem Werk, mit dem sie als eine der wenigen Autoren über Protzen als reinen Autobahnmalers hinausdenkt. ⁹¹ Trotzdem reduziert auch sie Protzen auf einen angeblichen Industriemaler, was der fehlenden Werkkenntnis geschuldet ist.

In der Wikipedia, wenn man diese Website als Teil des Forschungsstands gelten lassen möchte, gilt Protzen als „zurecht vergessener Künstler“. ⁹² Die Seite zu seiner Person wurde erst 2017 angelegt; das Interesse an ihm kam also recht spät, vermutlich im Zuge der Ausstellung „Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ in Bochum (2016). Bereits in der ersten Versionsgeschichte findet sich das Zitat vom vergessenen Künstler. ⁹³ Zum Vergleich: Die Wikipedia-Seite zu Erich Mercker wurde bereits 2005, ⁹⁴ die zu Ernst Vollbehrr 2007 angelegt. ⁹⁵ Die Autoren der Wikipedia übernahmen die Einordnung Wienerts, indem sie Protzen die künstlerischen Schwerpunkte Industriethemen und Autobahnen unterstellten.

89 Wienert, Annika: „Artige, böartige Kunst“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2016/17, Kunsthalle Rostock 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2017*, Bonn 2016 (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 49–56, hier S. 52.

90 Wienert 2016, S. 53.

91 Ebd. Laut des NL-Albums heißt das Werk *Industrie III*. Die falsche Namensangabe stammt vermutlich aus dem *Lexikon der Münchner Künstler*, wo das Bild bereits 1994 mit diesem Titel abgebildet wurde, vgl. Ludwig 1994, S. 197.

92 https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Theodor_Protzen.

93 Vgl. die Versionsgeschichte unter https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Carl_Theodor_Protzen&action=history. Die Seite wurde am 16. Januar 2017 angelegt.

94 Vgl. die Versionsgeschichte unter https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Erich_Mercker&offset=&limit=500&action=history.

95 Vgl. die Versionsgeschichte unter https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernst_Vollbehrr&dir=prev&action=history.

Susanna Partsch schließlich ordnet Protzen in ihrem Beitrag zum *Allgemeinen Künstlerlexikon* (2018) folgendermaßen ein: „Nach Städtebildern, Bildern der Arbeit und Stillleben in einem kubistisch und expressionistisch beeinflussten Stil zu Beginn der 1920er-Jahre wendet sich P[rotzen] später der Neuen Sachlichkeit zu, die nach 1933 einer Art Monumentalität weicht, die sich v[or allem] in seinen Autobahnbildern manifestiert. Mit ihnen schaffen P[rotzen und andere] Maler eine neue Bildgattung, die dem Autobahnbau in der NS-Zeit Rechnung trägt und eine Entwicklung hin zu einer faschistischen Bildsprache zeigt.“⁹⁶ Wie eine „faschistische Bildsprache“ generell und speziell bei Protzen aussieht, erläutert Partsch nicht.⁹⁷ Hier findet sich aber erstmals die korrekte Anmerkung, dass Protzen auch kubistisch und expressionistisch gearbeitet hat, wobei ich seine kubistische Phase erst in die 1950er-Jahre verorte.

Partsch schreibt außerdem, dass die Aussage von Protzens Gemälden sich änderte und wiederholt damit Wienerts Einschätzung: Während die *Donaubrücke bei Leipheim* noch die „Konstruktionsweise und gigantischen Ausmaße“ betone, lege *Straßen des Führers* den Fokus auf die körperliche Arbeit, die auch durch die Inschrift auf dem Rahmen überhöht werde.⁹⁸ Damit liegt Partsch richtig, ohne es vermutlich zu wissen: Die Arbeit wird auf den Seitenflügeln deutlicher dargestellt als im Mittelteil des Triptychons, der Partsch sehr wahrscheinlich als einziger Bildteil bekannt war.

1.3 Methode und Zielsetzung dieser Arbeit

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Zeit des Nationalsozialismus und verbindet kunstwissenschaftliche mit historiografischen Fragestellungen. Die Werke von Carl Theodor Protzen werden in einen historischen Kontext gesetzt, um zu überprüfen, ob sich geschichtliche, politische sowie künstlerische Entwicklungen in ihrer Gestaltung niederschlagen. Die biografische Einordnung sowie ein Überblick über Protzens malerisches Gesamtwerk umfassen die Lebenszeit Protzens von 1887 bis 1956. Im letzten Teil der Arbeit wird die nicht stattgefundene Aufarbeitung seines Werks nachgezeichnet, hier bewegen wir uns in der Zeit bis 2020. Der Schwerpunkt der kunsthistorischen Betrachtungen – also Bildbeschreibungen,

⁹⁶ Partsch, Susanne: Art. „Carl Theodor Protzen“, in: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 97, Berlin/Boston 2018, S. 78.

⁹⁷ Joan L. Clinefelter schreibt, dass sich faschistische Kunst nicht durch bestimmte Motive oder einen einheitlichen Stil definiert, den es zudem nicht gegeben hat, sondern durch einen „interpretive gloss placed on the works.“ Sobald ein Werk in einem Kontext auftaucht, der durch Partei oder Staat als zugehörig oder offiziell definiert wird – Ausstellungen, Sammlungen, Publikationen –, ist es „NS-Kunst“. Vgl. Clinefelter, Joan: *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford/New York 2005, S. 4.

⁹⁸ Partsch 2018, S. 78.

Analyse und Einordnung – liegt auf den 29 Gemälden zur Reichsautobahn, die zwischen 1936 und Anfang 1941 entstanden.

Nach kurzen biografischen Notizen, die zu großen Teilen aus dem Nachlass erarbeitet wurden, folgt ein Überblick über Protzens malerisches Werk mit einem Exkurs, der sich mit seiner Gebrauchsgrafik beschäftigt. Anhand einiger ausgewählter Werke wird die stilistische und motivische Entwicklung des Malers nachgezeichnet; schon hier wird deutlich, dass Protzen eher als Landschafts- denn als Industriemaler gelten muss. Da die Werke, die von ihm zwischen 1933 und 1945 erstellt wurden, in den folgenden Kapiteln noch genauer analysiert werden, wird jene Zeit in diesem Abschnitt nur knapp angerissen.

Es folgt ein Kapitel, in dem Protzens Mitgliedschaften in diversen Künstlerverbänden belegt und erörtert werden. In örtlichen Kunstvereinen wurden die gleichen Diskussionen um eine angeblich neue deutsche Kunst geführt wie sie in der NS-Führung stattgefunden hatte: Sie bildeten also im Kleinen ab, was reichsweit an Anforderungen an Künstler herangetragen wurde. Hier geben zum Beispiel längere Auszüge aus Sitzungsprotokollen Aufschluss über die Situation in München. Kunstvereine waren zugleich Netzwerke, durch die sich Aufträge ergeben konnten. Protzen dient hier als Beispiel für die symbiotischen Strukturen, in die Künstler eingebunden waren und die sich das NS-System zunutze machen konnte, die aber gleichzeitig auch Vorteile für die Maler und Malerinnen mit sich brachten.

Kapitel 5 und 6 befassen sich mit der Reichsautobahn. Zunächst gebe ich einen Überblick über den Bau an sich, dessen ideologische Überhöhung im NS-Staat sowie seine Abbildung in Gemälden. Darauf folgt ein chronologischer Überblick über Protzens Werke zu diesem Thema; ihre Analyse ist eingebettet in die Nennung von diversen Ausstellungen, auf denen die Gemälde zu sehen waren. Vor allem in der Nachskizzierung der Ausstellungen „Die Straße“ (1934) sowie „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936) erweitert diese Arbeit den Wissensstand zu den vom NS-Staat gewünschten Abbildungen der neuen Bauwerke signifikant. Abschließend werden kurze biografische Skizzen von weiteren Malern und Malerinnen der RAB aufgeführt, um Vergleiche zu ermöglichen. Die hier genutzte bewusste Verknüpfung von Werken, Künstlern und Ausstellungen zeichnet ein dichtes Bild dieses Komplexes der Kunst des NS und belegt sowohl Netzwerke als auch die individuellen Vorteile Protzens, die er daraus ziehen konnte.

Die Großen Deutschen Kunstausstellungen waren die wichtigste Leistungsschau der angeblich neuen deutschen Kunst. Protzen war einer von 92 Künstlern, die an jeder GDK teilnahmen, und er zeigte von allen Malern die meisten Werke zu den Reichsautobahnen. Daher wird auch diese Ausstellung im Autobahnkapitel behandelt. Ein Überblick zu allen, gerade einmal 44 Werken zum Thema Reichsautobahn auf dieser Ausstellung belegt, dass die Kunst der RAB nicht die Wichtigkeit hatte, die ihr – auch durch die Ausstellung in Frankfurt 1974 – eingeschrieben wurde.

Kapitel 7 geht auf weitere erwähnenswerte Ausstellungen oder Aufträge ein, die das Bild von Protzen als Künstler während des „Dritten Reichs“ abrunden, bevor in Kapitel 8 ein weiteres ideologisch besetztes Bildfeld behandelt wird: Gemälde aus den eroberten Ostgebieten.

Nachdem Protzen 1941 die Arbeit an den Werken zur Reichsautobahn beendet hatte, wandte er sich diesem Thema zu. Anhand dieser beiden Motivgruppen wird die These belegt, dass Protzen bewusst Werke schuf, die finanziell einträglicher waren als andere Motive – und die im Einklang mit staatlichen Wünschen standen. Sein ebenfalls marktgerechtes, aber schlecht bezahltes Arbeiten in den 1920er-Jahren erhielt durch diese Werke eine neue Dimension: Mit ihnen war Protzen kein schlicht Auftragnehmer oder marktkonform produzierender Maler mehr, sondern ein wissentlicher Akteur im NS-System, wenn auch vermutlich ohne große innere Überzeugung. Wo man die Gemälde zur RAB unter Umständen noch als eine Verherrlichung Protzens von Architektur und Aufbauwillen verargumentieren könnte, dürfen die Gemälde aus den eroberten Gebieten nicht als unpolitisch gewertet werden. Spätestens hier zeigt sich in Protzens Kunst und schriftlichen Äußerungen mindestens eine gewisse Sympathie für das System bzw. dessen illegitime Handlungen.

Nach einer Zusammenfassung von Protzens Schaffen während der NS-Zeit in Kapitel 9 zeigt Kapitel 10, dass er zu den vielen Deutschen gehörte, bei denen eine angebliche Stunde Null kaum spürbar war: Er produzierte und verkaufte weiter, wenn auch in geringerem Umfang. In Kapitel 11 wird die sich verändernde Rezeption Protzens nach 1945 rekonstruiert und ein kritischer Blick auf die generell ungenügende Aufarbeitung von NS-Kunst geworfen. Das abschließende Kapitel 12 ordnet die Erkenntnisse dieser Arbeit ein und fasst sie zusammen. Im Anhang findet sich schließlich eine vermutlich annähernd vollständige Auflistung aller Ausstellungen, in denen Protzens Werke zwischen 1923 bis 2016 zu sehen waren. Für sie wurden Ausstellungskataloge sowie Presseberichte ausgewertet und mit dem Werkverzeichnis abgeglichen.

Durch alle Kapitel ziehen sich mehrere Forschungsfragen, die im Schlussteil der Arbeit zusammenfassend beantwortet werden.

1. An erster Stelle interessiert das Verhältnis zwischen dem freien Künstler und dem NS-System. Inwieweit begünstigte das neue Motiv der Reichsautobahn eine Art Interessengemeinschaft zwischen Maler und Staat? Diese drückt sich in unterschiedlichen Zielsetzungen aus: Um seine eigenen Leistungen bildlich glorifizieren zu können, brauchte der NS-Staat Künstler, die durch diese Werke ihrerseits Kontakte knüpfen, weitere Aufträge generieren und finanzielle Erfolge feiern konnten. Generell gewähren Motive, aber auch Käufer und Verkaufspreise von Protzens Werken, die sich größtenteils anhand des Werkverzeichnisses rekonstruieren lassen, einen schlaglichtartigen Einblick in die Beziehungen zwischen den NS-Machthabern und den sich ihnen anbietenden Künstlern und Künstlerinnen. Auch wenn Protzen zur Zeit des „Dritten Reichs“ kein Großverdiener wurde, lagen seine Einkünfte deutlich über denen zu Beginn seiner Karriere sowie über denen anderer Maler, die weniger eng mit staatlichen Stellen zusammenarbeiteten. Im Folgenden wird belegt, dass Protzen nicht nur Akteur im NS-System, sondern auch dessen Profiteur war – vor allem durch die Motive zu den Reichsautobahnen.

2. An zweiter Stelle steht die Analyse zu Protzen als Künstler vor, während und nach der NS-Zeit. Die von Berthold Hinz erkannte Kontinuität von Kunstproduktion aus Künstlervereinigungen hin zur Kunst des NS lässt sich anhand von Protzen und seiner direkten Umgebung detailliert und beispielhaft darlegen. Soweit es möglich ist, wird Protzens Tätigkeit mit der anderer Maler verglichen. Der Fokus liegt hier hauptsächlich auf Ernst Vollbehr, Erich Mercker und Constantin Gerhardinger (1888–1970), zu denen wenigstens ein gewisser Forschungsstand vorhanden ist. Vollbehr malte die RAB recht früh und stellte wie Protzen regelmäßig aus, wobei er eine engere Beziehung zu den Machthabern hatte als Protzen. Mercker lebte wie Protzen in München und bevorzugte industrielle Motive, so dass hier Parallelen oder Unterschiede in Werkentwicklung und der lokalen und überregionalen Wirkung aufgezeigt werden können.

Bei Protzen findet sich wie bei vielen Malern und Malerinnen, die zur Zeit des „Dritten Reichs“ erfolgreich waren, eine gewisse Kontinuität in Motivwahl und gesellschaftlicher Position über diese Zeit hinaus. Protzens Auseinandersetzung mit Gerhardinger nach 1945, der wie Protzen die Münchner Künstlergenossenschaft neu gründete, zeigt beispielhaft das Beschweigen der eigenen Mitschuld am NS-System bzw. die verzögerte oder gar nicht stattfindende Aufarbeitung derselben, gerade auf lokaler Ebene. Diese Arbeit belegt erneut, dass es weder einen vollständigen Bruch der künstlerischen Entwicklung nach 1933 sowie eine angebliche Stunde Null im Jahr 1945 gab. Sie stellt außerdem die Frage, ob Protzens Biografie paradigmatisch stehen kann für viele weitere systemkonform produzierende Künstler des Nationalsozialismus, die den Übergang von Weimarer Republik zum „Dritten Reich“ und zur Bundesrepublik erlebten. Da bisher eher die Großverdiener und „gottbegnadeten“ Künstler wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhren, erweitert diese Arbeit zu einem mittelmäßig erfolgreichen und vermutlich eher regional bekannten Künstler den Blick auf das Betriebssystem Kunst im NS um eine weitere Facette.

3. Die dritte Forschungsfrage beschäftigt sich mit der Rolle der deutschen Kunstgeschichte und ihrer Aufarbeitung von Kunst im NS. Da noch grundlegende Forschung zum Motiv der Reichsautobahn fehlt und auch kaum einer der sie abbildenden Künstler wissenschaftlich aufgearbeitet ist, stellt sich die Frage, wieso ausgerechnet Protzen auf den großen Schauen zur NS-Kunst in der Bundesrepublik gezeigt wurde. Ist Protzen erst durch die Ausstellungspolitik der Bundesrepublik zu *dem* Autobahnmaler gemacht worden? War es gerechtfertigt, ihn in einem der wichtigsten deutschen Museen zu moderner Kunst in der Dauerausstellung über Jahre als Negativbeispiel zu präsentieren? Diese Arbeit dokumentiert die Ausstellungen von Protzens Gemälden nach 1945 in Kurzform und damit auch den heutigen, möglicherweise verengten Blick auf sein Werk.