

# Adolf Lang

## NATUR UND PHANTASTIK – Leben und Werk von Waldemar Fritsch

### Bauernkind, Bürolehrling - und doch Porzellan

„In Waldemar Fritsch vereinigen sich auf glückliche Weise ungewöhnliche bildhauerische Begabung mit der besonderen Neigung gerade für diesen edlen Werkstoff Porzellan und noch das tiefe Verständnis für alle Feinheiten und Ausdrucksmöglichkeiten, die diesem Werkstoff eigentümlich sind. Dieser Eigenschaften war sich Waldemar Fritsch von allem Anfang an bewusst, und er hat darauf seine Existenz gegründet. Es ging ihm daher schon immer nicht allein darum, seine eigenen künstlerischen Leistungen ganz seiner besonderen Aufgabe zuzuwenden, sondern auch bei allen in Betracht kommenden Stellen und Einrichtungen das Verständnis für die künstlerischen Möglichkeiten des Porzellans zu wecken und zu erhalten, um damit einmal die sudetendeutsche Industrie zu Höchstleistungen anzuspornen. So galt sein Einsatz nicht nur seiner eigenen künstlerischen Vervollkommnung, sondern auch der Organisation und künstlerischen Hebung des gesamten Fachgebietes.“

„In dem vorliegenden Modell (dem „Karlsbader Tafelaufsatz“, Anm.), das nun unmittelbar vor seiner Vollendung stand, hat Waldemar Fritsch alle seine Bestrebungen und all sein Können in einem einzigen und auch einzigartigen Werk zusammengefasst. Der Reichtum an Erfindung dieses Kunstwerkes, die sprudelnde Fülle der Formen, die Anmut der Bewegungen, der Schwung der gesamten Anlage sind ebenso viele Merkmale der Meisterschaft und künstlerischen Reife, wie die ausgezeichnete Kenntnis der Tiere ... und schließlich der auserlesene und vorbildliche Geschmack, der in allem waltet. Der Sudetengau besitzt auf diesem Gebiete keinen zweiten Künstler, in dem sich reiche Fantasie und klares Wissen, künstlerische

Potenz und ausgebreitete Werkerfahrung so beisammen finden, wie bei Waldemar Fritsch.“

„Bleibt nun diesem Werk der Weg zur Vollendung und Verwirklichung versperrt, so ist das in vieler Hinsicht ein großer Verlust für die künstlerische Entwicklung des sudetendeutschen Porzellans. Der Sudetengau besitzt den Werkstoff Kaolin in bester Beschaffenheit. Der Künstler, der gerade diesen unseren Werkstoff zu gestalten vermag, ist Waldemar Fritsch.“

Dieses Gutachten aus dem November des Kriegsjahres 1942 markiert die bitterste und erniedrigendste Zeit im Leben von Waldemar Fritsch. Nationalsozialistische Haft war vorausgegangen, die Reichskulturkammer hatte ein Berufsverbot verhängt. Man versuchte, den missliebigen, gegen die Gleichschaltung der Kunst heftig opponierenden Porzellanplastiker psychisch und beruflich zu vernichten, ihn, den man noch wenige Jahre zuvor als „die große Hoffnung“, ja, als den „Meister des böhmischen Porzellans“ gefeiert hatte.

Der Karlsbader Studienrat M. Struppe gehörte zu den Getreuen, die dem Künstler zu einem neuen beruflichen Start verhelfen wollten. Er nutzte seine Stellung als Kunstpfleger des Regierungsbezirkes Eger, um mit Hilfe dieses, von ihm verfassten Gutachtens Waldemar Fritsch die Weiterarbeit zu ermöglichen. Dabei hatte er die Vollendung des bis dahin umfangreichsten und ehrgeizigsten Werkes des Künstlers im Auge: des Karlsbader Tafelaufsatzes.

Woher stammt nun Waldemar Fritsch, der schon in jungen Jahren internationalen Ruf als Porzellanplastiker besaß, der in der sudetendeutschen Turnbewegung tätig war, sich für das Porzellan-, Keramik- und Glasfachschulwesen eingesetzt hatte, der die Porzellanfabriken seiner Heimat von wertloser Massenproduktion zu handwerklich und künstlerisch gleichermaßen wertvollen Erzeugnissen führen wollte?

Eigentlich waren die Fritsch aus Bayern zugewandert, hatten zunächst in Putschirn neue Heimat

gefunden. Später gingen sie in die Porzellanmetropole Altrohlau, die zu Ende des 18. Jahrhunderts noch ein Nest mit 35 Häusern gewesen war. Seit 1811 produzierte man dort Porzellan – im Bannkreis von Karlsbad und Teplitz, die sich zu Mittelpunkten des Porzellans und der Keramik emporgeschwungen hatten. Von der Natur war nämlich dieses Gebiet reich bedacht worden: Kaolin, Ton und Braunkohle, Grundlage einer gedeihlichen Porzellan- und Keramikindustrie, waren im Überfluss vorhanden. Zettlitzer Kaolin war überregional sogar als Standard-Kaolin anerkannt, die Preschener Tone bei Dux galten als erstklassig. Außerdem sorgten zwei Fachschulen in Teplitz-Schönau (gegründet 1875) und Karlsbad (1925) für die technische und künstlerische Ausbildung von Keramikern und „Porzellanern“.

Mitten in diesem Land des Porzellans hatte sich Altrohlau zielstrebig entwickelt, seine Einwohnerzahl seit der galanten Zeit vervielfacht: 7000 Einwohner konnte es schließlich mit Stolz vorweisen. In diesem Altrohlau wurde Waldemar Fritsch am 23. März 1909 als k. u. k.-Untertan geboren. Er war das zehnte und letzte Kind einer bäuerlichen Familie, deren Vater noch im 75. Lebensjahr in Karlsbad Fiaker war. Der junge Fritsch wollte nach der Volks- und Bürgerschule zunächst Lehrer werden, den Eltern fehlte jedoch für eine solche Ausbildung das Geld. Für die Familie war es wichtiger, dass der Junge möglichst bald mitverdienen konnte. Deshalb vermittelte ihn ein Verwandter in das Büro einer Altrohlauer Porzellanfabrik. Waldemar Fritsch brach indessen aus diesem wenig geliebten Dasein bald aus. Er zog die - künstlerisch keinesfalls befriedigende - Arbeit des Porzellan-drehers und Formgießers vor, wurde Lehrling in der Porzellanfabrik „Viktoria“.

Eines hatte er damit jedenfalls erreicht: den ständigen Umgang mit dem formbaren Material. Er konnte sich umfassende Kenntnisse der technischen Prozesse aneignen, sich mit der Porzellanmasse, den Glasuren, den Farben vertraut machen. Die Lehrlingszeit war die Grundlage dafür, dass der Künstler Waldemar Fritsch später durch die Beherrschung der technischen Details unabhängig, ja souverän arbeiten konnte. In seinen Mußestunden ließ er sich dazu im Freimodellieren unterrichten - das Tor zur Laufbahn als Porzellanplastiker war aufgestoßen.

Karlsbad und Prag, Bustelli und Scheurich

Die Arbeitsbesessenheit, der Fleiß und die persönliche Energie beim Verfolgen des erstrebten Zieles brachten Waldemar Fritsch schließlich auf die Porzellanfachschule Karlsbad-Fischern. 1926 verließ der einstige Dreherlehrling das heimatliche Altrohlau, versehen mit einer fachlichen Erfahrung, die seine künftige Laufbahn entscheidend beeinflussen sollte. Er wusste aber auch bereits, dass die Massenfertigung primitiven Gebrauchs-porzellans kaum Platz für künstlerische Ambitionen ließ. Die daraus folgernden Konsequenzen sollte er wenige Jahre später ziehen, nötige Reformforderungen für die Manufakturen, Fabriken und das Fachschulwesen in Reden und Aufsätzen unermüdlich formulieren.

In Karlsbad wurden M. Mörtl und A. Hegenbarth die Lehrer von Waldemar Fritsch. Schon 1927 legte er mit dem Terrakotta-Relief „Jugend“ eine erste plastische Probe seines künstlerischen Wollens vor. Bald folgten Tierplastiken, Resultate sorgfältiger Naturbeobachtung, die zeitlebens Maxime blieb. Eine Kätzchengruppe übernahm die Porzellanfabrik Pirkenhammer zur Ausformung, eine Hühnergruppe die Porzellanfabrik Pfeifer & Löwenstein in Schlackenwerth - erste Stufen des Bekanntwerdens im heimatlichen Raum. Ein Faun, eine Schreibzeuggarnitur, ein liegender Wolfshund markieren gleichzeitig die schon jetzt erkennbare Vielseitigkeit des gestalterischen Interesses.

Die Karlsbader Leistungen von Waldemar Fritsch lagen derart über dem Durchschnitt, dass man ihm das weitere Studium auf der Prager Kunstgewerbeschule empfahl. 1929 begann er dort das Studium, mit 300 Kronen und knurrendem Magen. In der Ferienzeit wurden alle erdenklichen Arbeiten übernommen, um etwas Geld zu verdienen. In jenem Jahr entstand sein Vasenentwurf (siehe Seite 47), Zeugnis der vielgestaltigen schöpferischen Aktivitäten, die immer über die Welt der Kleinplastik hinausreichten.

Auch in Prag konnte der junge Künstler bald die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, vor allem der Schulbehörden, die seinen Lebensweg nachhaltig beeinflussen sollten. Hier ist als Förderer Sektionschef Dr. Pizl erwähnenswert, der auch um den Aufbau des sudetendeutschen Fachschulwesens entscheidende Verdienste hat. Waldemar Fritsch schuf in diesen Jahren seinen Hl. Sebastian, eine Loreley, einen Kakadu, Ballwerferinnen, eine Maria mit Kind und Schäfchen - Vorspiel zu einem Thema, das ihn Zeit seines Lebens beschäftigen sollte, und das in immer neuen Muttergottes-Gestalten Aus-

druck fand, so wie er auch noch die Madonna der Großmutter hütet, die sie einmal von der Wallfahrt zum „Heiligen Berg“ bei Pířbram mitgebracht hatte. Und dann gehört zu den Prager Arbeiten auch die Portalplastik eines Merkur, ein Steinguss, erstes Aufklingen seines Engagements nach dem Zweiten Weltkrieg, als er die Porzellankunst quantitativ für viele Jahre auf den zweiten Platz innerhalb seines Gesamtchaffens verwies. 1930 beteiligte sich Waldemar Fritsch maßgeblich an der Gründung des Fachverbandes der Absolventen der Fachschulen für Porzellan, Keramik und Glas. Mit diesem Jahr beginnt sein Einsatz für eine umfassende handwerkliche und künstlerische Ausbildung: „Dem böhmischen Porzellan fehlten die ausgesprochen künstlerischen Erziehungsstätten, die nicht nur akademisch aufgezogen sein wollen, sondern in denen sich künstlerischer Geist mit alter guter Handwerkstradition ehrfurchtsvoll paaren muss.“ Er forderte ein geschlossenes, organisches Erziehungskonzept von der Lehrzeit, über die Fortbildungsschule zur Fach- und schließlich Kunstschule. Das Folgejahr brachte ihm, der auf ständige Weiterbildung und das Gewinnen neuer Eindrücke bedacht war, eine der wichtigsten Stationen in seinem künstlerischen Werdeprozess: Die Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag verlieh ihm ein Stipendium, um im Rahmen einer Studienreise die Kunstabteilungen der führenden deutschen Porzellanmanufakturen kennen zu lernen. Die Fahrt entsprach genau den Zielvorstellungen des jungen Fritsch, die er für die Ausbildung der „Porzelliner“ entwickelte: „Wenn also der junge strebende Mensch am guten Vorbild alter Meisterleistung sich erbauen kann, und wenn er dazu weiß, dass diese Taten Leistungen seiner Väter und Vorfahren in unabreißbarer Folge sind, und wenn er sich bewusst wird, dass es eine Verpflichtung ist, in diesem Geiste fortzusetzen, nach heiligstem Gewissen seine ganze schöpferische Potenz dafür einzusetzen, dann werden keine Extreme entstehen.“ In klarer Konsequenz setzte er sich deshalb ein, Museen zu errichten, die „lebendige Schaustätten traditionellen Wertschaffens“ sein sollen. Auch dieses Engagement wurde in seinem Leben noch einmal artikuliert, als er rund 40 Jahre später dem Ansbacher Museum einen Teil seiner Werke anvertraute und seine Stimme für Neugestaltung und Ausbau dieser überregional bedeutenden Heimstätte Ansbacher Porzellans und Fayence des 18. Jahrhunderts erhob.

Die Deutschlandfahrt des Jahres 1931 brachte in Nymphenburg, an der einstigen Wirkungsstätte des Meisters, die Begegnung mit dem Werk Franz Anton Bustellis, des dynamischsten, des feuersprühendsten Porzellanplastikers des deutschen Rokoko. Der hinreißende Schwung, der unerreichbare Rhythmus der kostbaren Figuren Bustellis

sollte für Waldemar Fritsch Vorbild werden. Heute, am Abend seines Lebens, gehören späte Ausformungen von Bustelli-Plastiken zum unverzichtbaren Inventar seiner Künstlerwohnung.

Die Studienreise war aber nicht nur Verneigung vor der Vergangenheit, vor dem in ästhetischer und inventionsmäßiger Hinsicht schier erdrückenden 18. Jahrhundert. Der Besuch in Berlin brachte die unvergessliche Begegnung mit einem Künstler, der mit einer schöpferischen Begnadung ohnegleichen die Qualität der Rokoko-Epoche und das künstlerische Wollen des 20. Jahrhunderts vereinte, der Tempo und Glanz Bustellis neu belebte, ohne zum Klischee und Kopisten einer großen Vergangenheit zu denaturieren: Paul Scheurich. Sein Schaffen, wie es sich etwa im Russischen Ballett widerspiegelt, musste den jungen Waldemar Fritsch fesseln, intensiv beeinflussen und ihn lange führen. So wie er sich als reifer Mann eine Reihe der schönsten Figuren und Gruppen Scheurichs erwerben konnte, ist in sein Werk auch die Handschrift Scheurichs aufgesogen worden, man denke nur an den Stadtbaumeister und den Stadtphysikus des Karlsbader Tafelaufsatzes, oder den König der Dreikönigsgruppe (S. 50). Es ist Tragik und Vermächtnis zugleich, dass Waldemar Fritsch mit dem Besuch im Jahre 1931 Paul Scheurich nur kurz vor dessen Versinken in die irrlichternde Welt der Geisteskrankheit kennen lernte. Als der junge Künstler wieder vorsprach, waren die Schatten der Nacht über den Meister gefallen, blieb die Tür verschlossen.

Bustelli und Scheurich aber blieben Leitsterne für den jungen Porzellanplastiker. Die Respektierung der Eigengesetzlichkeit des Materials, in Waldemar Fritsch von Anfang an eingepflanzt, wurde durch das Werk der beiden Meister unvergleichlich bestärkt. Es gibt, in konsequenter Logik, keine Porzellanplastiken von Waldemar Fritsch, die in den Bereich des Experimentellen gehen. Absolute handwerkliche Treue und disziplinierte Expressivität, an den Gesetzmäßigkeiten der Natur gemessen, blieben seine Richtschnur.

Ein Beispiel dafür ist der atemberaubende Till Eulenspiegel (S. 21), gleichzeitig Porträt des einmaligen, Maßstäbe setzenden Harald Kreutzberg. Die Porzellanplastik des Till zeugt von höchstem handwerklichen Raffinement, mit ihrer winzigen Standfläche, über die die Bewegung des Körpers und das Gewand weit hinausreichen. Im Till steckt funkensprühende Spannung, unerhörter Elan – das Erbe der Vergangenheit ist verschmolzen mit dem Personalstil des reifen Waldemar Fritsch. Gleichzeitig ist der Till unerhört diszipliniert, fast spartanisch in den Einzelheiten. Die Virtuosität wird nicht Selbstzweck; jedes Detail der Gestaltung, jeder Bewegungsakzent – etwa der beiden Arme mit den spannungsvollen, aussage-

intensivierenden Händen - bleibt der Gesamtgestaltung integriert. Mit dieser Plastik hat Waldemar Fritsch klassische Ausgewogenheit erreicht.

Auch in der Frage weißes oder bemaltes Porzellan steht Waldemar Fritsch seinen großen Vorbildern nicht allzu fern. Selbst wenn bei Bustelli und Scheurich Wunderwerke bemalten Porzellans entstanden, sahen sie doch in der unbemalt bleibenden Ausformung die autonomste Selbstäußerung des Porzellanplastikers, so wie in der Ansbacher Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts die beim Brand vom Funkenflug verschonte, rissfrei gebliebene, eben makelloseste Figur nicht zur Bemalung kam.

Es war bei der Herkunft von Waldemar Fritsch, bei seiner Verpflichtung gegenüber dem Handwerklichen und den Leistungen der Vergangenheit klar, dass er sich mit revolutionären Haltungen in der Kunst (und darüber hinaus) aus Überzeugung und aus seinem Wesen nicht befreunden konnte. Seinen Standpunkt in dieser Frage vertrat er konsequent, betrachtete die Evolution als alleinige Möglichkeit sinnvoller, humanitärer Weiterentwicklung. Dies galt und gilt auch für seine Beurteilung zeitgenössischen Kunstschaffens, wobei es sich seine geistigen Gegner sicher zu leicht machen, wenn sie glauben, mit der Etikette „konservativ“ die gesamte Spannweite seines weltanschaulichen und künstlerischen Denkens sichtbar machen zu können.

Die Jahre nach der Studienreise brachten selbstredend eine Fülle von Arbeiten. So entstand mit den „Scalare“ eine ökonomisch und treffsicher gestaltete Fischgruppe. Das „Egerländer Bauernpaar“, das „Mädchen mit der Nelke“, ein Zeremonialleuchter, Kleinplastiken, die „Hl. Familie auf der Flucht“, ein Dromedar, die Eisbären - mit der Umsetzung des scheinbaren Widerspruchs, physische Masse in der Kleinplastik auszudrücken (S. 22), das grazile Prinzesschen, die souverän beherrschte „Schwebende“ (S. 57) - sie kennzeichnen die Themenfülle, die Vielfalt der Studien, aber auch die für einen 25jährigen frappierende Reife.

Eine äußere Anerkennung für Waldemar Fritsch war die Zuerkennung eines Stipendiums des Prager Kultusministeriums zum Studium slowakischer Kunstkeramik. Sein Weg führte ihn dazu nach Modra bei Pressburg, wo er die „Slovenska Keramika“ bei der Modernisierung ihrer Produktion unterstützen sollte. Dort entstand, neben anderen Werken, seine Madonna (eine Kopfkombi), die das Ministerium der Porzellanfabrik „Epiag“ in Pirkenhammer schenkte. Die Ausformung des Modells durch diese bewährte Fabrik machte Waldemar Fritsch über die Landesgrenzen hinaus bekannt.

Assistent, Professor - und Berufsverbot

Das Jahr 1934 brachte Waldemar Fritsch die Stelle eines Assistenten an der Staatsfachschule für Keramik und verwandte Kunstgewerbe in Teplitz-Schönau. Die Fülle seiner Werke wird nun schier unübersehbar. Seinen „Segnenden Christus“ übernimmt wieder die „Epiag“ Pirkenhammer, den „Sinnenden Jüngling“ formt die Porzellanmanufaktur Fürstenberg aus, der „Fechtmeister“ sollte u. a. nach dem Zweiten Weltkrieg bei Krause & Co. in Ansbach in Steingut umgesetzt werden. Es entstehen Modelle für Böttger-Steinzeug, so ein Mädchenköpfchen. Die „Venus in der Laube“, der „Liegende Jüngling“ und das „Liegende Mädchen“, ein gotisch-barocker Weihnachtsengel, Falke und Waschbär, Hasen und Eichhörnchen, zwei vom französischen Keramik-Nationalmuseum Sèvres angekaufte Engel für einen Hausaltar, das von der Neurohauer „Bohemia“ in Produktion übernommene Kinderporträt „Mirko“ - sie alle belegen die Fruchtbarkeit dieser Jahre, in denen sich Waldemar Fritsch auch als Theoretiker engagierte, in denen er die Vollendung seines Berufsweges vorbereitete, aber auch durch seinen Einsatz nichts ahnend die spätere Kollision mit der nationalsozialistischen Staatsmacht vorprogrammierte, die zur Katastrophe und zum tiefen Einschnitt von 1939 führte. 1934 wandelte sich der alte Fachverband der Fachschulabsolventen für Porzellan, Keramik und Glas in die „Bauhütte“ um. Waldemar Fritsch wurde ihr Großsenior. Man diskutierte Reorganisationspläne für die Fachschulen, wollte direkten Einfluss auf die Industrie gewinnen. Programmatische Aufsätze des Assistenten Fritsch forderten die bereits angedeutete „organische Entwicklung“ in der Kunsterziehung. Nicht zuletzt seine führende Mitgliedschaft in der leicht freimaurerisch strukturierten „Bauhütte“, die zudem christlich-ständestaatliche Ideen wälzte, barg den Keim der bald aufziehenden Probleme, die den Weg des im Grunde apolitischen Fritsch verdunkelten. Noch war es aber nicht so weit. Der Teplitzer Assistent, im Einflussbereich des Bildhauers Johann Watzal, schuf trotz vielschichtiger, außerhalb des künstlerischen Bereiches liegender Aktivitäten ständig neue Modelle, etwa seine Dreikönigsgruppe, oder, die im besten Sinn manieriertesoterische „Eitelkeit“ (S. 51), die in ihrer gemäßigten Stilisierung eindeutig jenseits naturalistischer Auffassungen steht, wie sie auch Paul Scheurich mit seiner „Entführung“ (oder „Türke und Türkin“), einem Paar auf einem märchenhaft anmutenden Pferd, demonstrierte.

In der Mitte der dreißiger Jahre ist Waldemar Fritsch zunehmend auf Ausstellungen zu finden, so im Kunstgewerbemuseum Prag, aber auch in Stockholm, in Philadelphia. Paris sieht eine Kollektivausstellung des jungen Künstlers, der endgültig über den Bereich des deutschen Sprachraumes hinaus bekannt wird.

Dabei bleibt er aber den gestellten Aufgaben in der Heimat treu. Der Jahresbericht der Keramfachschnle Teplitz-Schönau meldet etwa für 1936, dass der Künstler auch Entwürfe von Reliefs und Gravuren für Pressglas geliefert habe. Hier zeigt sich der grundsätzliche Standpunkt von Waldemar Fritsch, den die Künstler des Jugendstils bereits eindringlich vertreten hatten, dass nur die persönliche, handwerkliche und künstlerische Leistung geeignet sei, die Produktion von Porzellan, Keramik und Glas aus ihrer Degenerierung durch die Massenfertigung wieder herauszureißen.

1936 entstehen auch die „Lauschende“, die Rehkitze, der Christuskopf (S. 55). Daneben hält er Vorträge bei der Turnerbewegung, betätigt sich sogar in der Verbandsführung und ist an der Gründung des Sozialamtes in der Turnerschaft beteiligt.

Einen neuen Abschnitt des Aufstiegs markiert die Ernennung zum Inspektor der Keram-, Porzellan- und Glasfachschnlen im Rahmen der Vorbereitung der sudetendeutschen Autonomie. In einer Denkschrift setzt sich Waldemar Fritsch für die Exponate der sudetendeutschen Fachschnlen in Paris ein. Die „Sudetendeutschen Monatshefte“ drucken einen Aufsatz, in dem er für die Belange der Fachschnlen und ihrer Schüler eintritt. In Berlin werden Werke von ihm gezeigt und finden nachhaltige Resonanz.

Ein erster Schatten des Kommenden wird geworfen, als man seinen „Jungen Männerkopf“ aus der Ausstellung im „Haus der Deutschen Kunst“ in München entfernt, weil er als „jüdisch verdächtig“ gilt. Noch aber streben Leben und Berufsweg von Waldemar Fritsch einem äußeren Höhepunkt zu. Im Herbst 1938 übernimmt er, der nur wenige Jahre zuvor noch als Lernender gekommen war, die Schulleitung in Teplitz-Schönau. Die „Allegorie auf Karlsbad“ wird bei ihm bestellt, einer der umfangreichsten künstlerischen Porzellanaufträge, die in diesem Jahrhundert vergeben wurden. Der Tafelaufsatz sollte, obwohl unvollendet, ein Höhepunkt im Schaffen von Waldemar Fritsch werden. Er wurde aber auch Symbol einer Wende seines Lebens. Zuvor aber steht noch einmal persönlicher Triumph. Als Dreißigjähriger wird Waldemar Fritsch an die Staatliche Fachschnle für Porzellanindustrie in Karlsbad berufen. Er übernimmt die Professur für angewandte Plastik. Bildhauerei, Stilkunde, Fachzeichnen gehören in sein Lehrgebiet. In Berlin plant man sogar die Berufung in das Kultusministerium, wo er in der Abteilung Kunst-

schulen das Ressort angewandte Künste betreuen sollte.

Inzwischen war aber unausweichlich ein Konflikt aufgezogen, der zum Zusammenprall mit der Staatsmacht und der staatstragenden Ideologie führen musste. So wie Waldemar Fritsch früher gegen Modeerscheinungen in der Kunst polemisiert hatte, trat er nun gegen die Gleichschaltung auf. Missbrauch der Kunst war für ihn eine Todsünde. Eines Tages erklärte er, dass „Mythus und Kampfgeist die jungen Seelen versklaven und nicht freierwerden lassen zu innerer Entfaltung“. Die Reaktion der Nationalsozialisten war zu erwarten. Freunde boten ihm deshalb eine Arbeitsstätte in Rom an. Im Mai 1939 war es nach Verwarnungen und Intrigen soweit: Verhaftung durch die Gestapo in der Schule, Haft in Dresden und Berlin. Schule und Angehörigen musste er mitteilen, dass er in Dresden „an der Kunstgewerbeschule zu tun“ habe.

1940 wurde Waldemar Fritsch endlich, wenngleich schwerkrank, entlassen. Der Hoffnung, wenigstens in Stille arbeiten zu können, wurde jedoch keine Erfüllung zuteil. Dafür sorgte die Ungeheuerlichkeit des Berufsverbotes durch die Reichskulturkammer. Ein kleiner Freundeskreis bewahrte die psychische und physische Existenz des Künstlers, voran der erwähnte Karlsbader Studienrat Struppe, Prof. Fichtner, Dr. Kopka und der Altrohlauer Fabrikant Franz Manka. Heimlich nahm er seine künstlerische Arbeit wieder auf und schuf, in Monaten schwerster Bedrängnis, immer wieder von der Gestapo unter Druck gesetzt, den Karlsbader Tafelaufsatz. 1943 kam die Einberufung zur Wehrmacht. Einige Plaketten, etwa für das Winterhilfswerk, ein bei Schneider & Co. in Altrohlau ausgeformter afrikanischer Elefant sind unter der künstlerischen Ausbeute der Kriegsjahre. Die Unlogik der Nationalsozialisten hatte noch einen merkwürdigen Höhepunkt erreicht, als sie Modelle von Waldemar Fritsch in dessen Wohnung abholten und der Neurohlauer Porzellanfabrik „Bohemia“ zur Verwendung übergaben – trotz Berufsverbotes des Künstlers. Diese Modelle kamen schließlich in ein Kellerdepot, 1945 dann nach Burg Elbogen, wo sie zugrunde gingen.

## Verzweiflung, Hoffnung und Ernüchterung

Die Jahre 1945/46 erlebte Waldemar Fritsch wieder in der alten Heimat, in Altrohlau. Inmitten des Grauens der zwangsweisen Aussiedlung der meisten Deutschen war er damit beschäftigt, die Reproduktion seiner Modelle zu überwachen. Im Herbst 1946 aber traf das Schicksal auch die Familie Fritsch. Zusammen mit seinen 80jährigen Eltern siedelte der Künstler um. Seine Vergünstigung bestand darin, dass er einen Teil seines persönlichen Besitzes mitnehmen konnte. Manche Arbeit wurde so gerettet und für die Nachwelt bewahrt. In Deutschland aber wartete auf die Familie Fritsch das Flüchtlingslager; Stuttgart-Wendlingen wurde zur einstweiligen Bleibe. Trotz der Trostlosigkeit der allgemeinen und persönlichen Lage begann Waldemar Fritsch künstlerisch zu arbeiten. „Tag, Nacht und Morgen“ entstanden, dazu ein Weihnachtsengel. Erste Hoffnung keimte auf, als sich eine Berufung an die Stuttgarter Akademie abzeichnete. Aus Selb kam die Kunde, dass er dort die Schulleitung übernehmen könne. 1948 wurde eine Professur für angewandte Plastik an der Nürnberger Kunstakademie in Ellingen in Aussicht gestellt, durch den Oberbürgermeister der Noris sogar bestätigt. Die Währungsreform brachte eine Zurückstellung dieses Projekts. - Alle Pläne aber schlugen fehl, die Versprechen wurden zunichte, nicht zuletzt durch die schwere Erkrankung von Waldemar Fritsch im Jahre 1949, die einen Sanatoriumsaufenthalt erforderte.

Eine andere Hoffnung war durch die Übersiedlung nach Ansbach 1947 aufgekeimt, schien doch der Künstler wieder im Bannkreis des geliebten Porzellans, auch wenn diese Tradition in der einstigen Markgrafenstadt seit dem 19. Jahrhundert verschüttet war. Dafür hatten die keramischen Manufakturen Ansbachs im 18. Jahrhundert überregionale Bedeutung besessen. Die Fayencemanufaktur, deren Produktion schon seit 1710 im Gange war, zählte zu den ältesten deutschen Manufakturen. Mit den Stücken der „Grünen Familie“ erreichte sie einen Höhepunkt europäischer Fayencekunst. Daneben konnte Ansbach unter den Hohenzollern einige kleine Braunporzellan-Betriebe nachweisen. 1758 schließlich hatte der letzte Ansbacher Markgraf eine Porzellanfabrik ins Leben gerufen, die für ungefähr ein Jahrhundert produzierte. Ihre Erzeugnisse nehmen einen guten Platz im Reigen der deutschen Manufakturen ein.

Ohne Zweifel musste eine Stadt dieser Tradition für Waldemar Fritsch von Interesse sein, zumal die einstige Metropole ein wertvolles bauliches Bild

vorweisen konnte, in ihren Dimensionen überschaubar und von der modernen Industrialisierung kaum beeinträchtigt war. Und so schälte sich bald als ernsthaftes Ziel heraus, die lokale keramische Tradition unter maßgeblicher Unterstützung von Waldemar Fritsch neu zu beleben. Es wurde die „Keramia“ Ansbach gegründet; in den Räumen des Gasthofes „Fantasie“ wurde emsig gearbeitet. Mit der Steingutfabrik Krause & Co. stand für den Künstler ein Betrieb zur Verfügung, der Entwürfe und Modelle umsetzen konnte. Waldemar Fritsch machte sich an neue Arbeiten, vor allem Kleinplastiken: Fabeltiere, ein Mädchen mit Fisch, ein badendes Mädchen, Masken (Chinesen, Neger, Indianer), „Stehaufmännchen“ (Seelöwe, Pavian, Türke) – einer der gar nicht so seltenen Beiträge des Künstlers mit humorigem Akzent, man denke auch an jene originelle Figur, die er sprödsittsam mit dem Titel „Chinesischer Goldmacher“ versah. Aus dieser Zeit des Neubeginns verwahrt das Ansbacher Kreis- und Stadtmuseum als Leihgabe von Waldemar Fritsch auch Entwürfe für Gebrauchsgeschirr, bei dem der charakteristische „Vögelesdekor“ aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts wieder zu Ehren kommen sollte.

Schließlich lehrte Waldemar Fritsch auch an der „Freien Kunstschule“, die nicht zuletzt darauf ausgerichtet war, für dieses neue Ziel geeignete Talente im Ansbacher Raum zu finden und auszubilden. Der Künstler musste freilich im Laufe der Jahre erkennen, dass die Anfangsbegeisterung der 47er Jahre allmählich nachließ. Zudem stellten sich zunehmende finanzielle Schwierigkeiten ein. Und letztlich folgten der Ermunterung von öffentlicher Seite keine entscheidenden Taten. Die Währungsreform brachte den Todesstoß: der Gedanke, Ansbachs keramische Tradition neu zu beleben, zerstoß vor den Realitäten. Waldemar Fritsch war um eine Enttäuschung reicher, blieb aber trotzdem Lehrer in der von ihm eingerichteten Fachklasse für Stukkateure, Steinmetze, Glasbläser an der Ansbacher Berufsschule.

## Ansbach wird Heimat

Das letztlich vergebliche Bemühen dieser Nachkriegsjahre vermochte aber nicht zu verhindern, dass Waldemar Fritsch in dem stark protestantisch akzentuierten Ansbach Kontakt fand und schließlich Wurzeln schlug. Zudem hatten viele Egerländer Landsleute in der Rezatstadt Zuflucht gefunden, darunter Teile der eigenen Verwandtschaft. Überdies entwickelte der Künstler eine geradezu vorbildliche Liebe zum historischen Ansbach, zu seinem markgräflichen Hofgarten, zum Stadtbild des Rokoko, wofür die mittelfränkische Metropole noch heute gerühmt wird. Waldemar Fritsch begann wieder kontinuierlich zu arbeiten. Neue Kontakte zu den oberfränkischen Porzellanfirmen gaben ihm Mut. Und was ihm die jetzige Heimatstadt Ansbach an überregionalen Beziehungen, an Internationalität kaum geben konnte, das schuf er sich selbst, indem er Künstler von Weltgeltung nach Ansbach holte, ihre Freundschaft suchte, sie porträtierte: Harald Kreuzberg, Elly Ney oder den unvergessenen Grock. Unversehens brach ein neuer Waldemar Fritsch auf: der Bildhauer und Porträtist.

Trotzdem artikulierte der Künstler in den frühen fünfziger Jahren, fernab von den Zentren der Porzellanherstellung, auch sein einzigartiges Wissen um den geliebten Werkstoff Porzellan mit einer Serie von Plastiken, die allein seinen internationalen Ruf hätten weiter tragen können. Da ist die in alter Meisterschaft modellierte Europa (S. 19) zu nennen, in der die Eva aus der alten Heimat weiter zu klingen scheint. Es entstand der berückende Till Eulenspiegel, Frucht der Begegnung mit Harald Kreuzberg und Porträt zugleich. Einen weiteren Kreuzberg-Tanz verewigte Waldemar Fritsch mit dem „Gesang der Nacht“, einer meditativen Figur hoher Eindringlichkeit. Seine Kreuzberg-Plastiken vollendete er schließlich mit den beiden Luzifer-Tänzen (S. 20), die mit spartanischer Einfachheit gestaltet sind. Sie alle wurden in die Produktion von Rosenthal übernommen.

Von hoher Bedeutung für den Künstler war die Freundschaft mit Norbert Hochsieder, dem greisen Graphiker und Maler aus Marienbad, den es gleichfalls nach Ansbach verschlagen hatte. Beide verband die Freude an böhmischer Phantastik. Sie schätzten sich und porträtierten einander, jeder mit den ihm gemäßen Mitteln. Das Hochsieder-Porträt von Waldemar Fritsch aus dem Jahre 1951 gehört zu seinen ersten überragenden Leistungen auf dem Gebiet der Porträtplastik und bestätigt die instinktsichere Fähigkeit, materialgerecht zu gestalten, oder, reziprok, je nach gestellter Aufgabe

das Material zu wählen, das ihm die höchste Expressivität gestattet, ihn das Wesen des Menschen sichtbar machen lässt.

In diese Schaffensepoche gehört das feinsinnige und lyrische Porträt des Cellisten und Gambisten Lessing, die liebevolle Plastik Grocks mit der kleinen Geige, oder das in seiner ausstrahlenden Güte tief berührende Kopfporträt des großen Clowns, der mit bürgerlichem Namen Dr. Adrian Wettach hieß. Mit der liebreizenden „Kuni“ begann er eine Serie von Kinderporträts, die in ihrer Qualität an den bewunderten „Mirko“ in der alten Heimat erinnern.

Wesentlichen Raum nahmen auch Themen der christlichen Glaubenswelt ein, vom zerquälten „Ecce homo“ (S. 54) - ein Thema, das er in erschütternder Weise weiterführen sollte - bis zum sieghaften St. Georg, einer 80 Zentimeter hohen Porzellanfigur, deren Ausformung wiederum Rosenthal anvertraut wurde. Daneben schuf Waldemar Fritsch Madonnen - eine Aufgabe, die er sich mit geradezu jährlicher Regelmäßigkeit stellte -, eine Pietà, einen Crucifixus für die Aussegnungshalle des Ansbacher Krankenhauses.

In den Jahren bis 1958 steigert sich die Arbeitsintensität des Künstlers. Die Porträts Schindler (S. 25), Schregle, Luigi Malipiero, Jean Verd folgen einander, um nur eine Auswahl zu nennen, alle treffsicher und doch jederzeit mehr als naturalistisches Konterfei. Eine besondere Saite schlagen die „erdachten“ Gesichter an, die Stille erreichende „Vision“ (S. 35), vor allem aber die Inkaprinzessin „Xuchitl“ (S. 52) und der Inkaprinz „Ixcauatzin“ (S. 53), die „Blume“ und der „Ungeliebte“, beide Geschöpfe der Phantastik, deren Geschichte Waldemar Fritsch tief rührte: Ixcauatzin, der mexikanische Königssohn, wurde dem Gott Quetzalcoatl zum Opfer bestimmt. Vor dem Tod führt man ihn in seiner abgrundtiefen Traurigkeit durch das Land. Eine aber liebt ihn: Xuchitl, die Blume, Prinzessin und Königskind wie er selbst. Auch Aufgaben der Bauplastik wendet sich Waldemar Fritsch in diesen Jahren zu. Er übernimmt den delikaten Auftrag, das Kriegerdenkmal an der Ansbacher Johanniskirche, den Toten des Ersten Weltkriegs bestimmt, für den Zweiten Weltkrieg zu ergänzen. In Windsbach gestaltet er das Portal der Sparkasse; die Ansbacher Hauptpost schmückt er mit einem Brunnen (S. 32), der sich nahtlos der modernen Architektur einfügt. Und 1956 sind einige seiner Porträts im Münchener Haus der Kunst zu sehen, wo fast zwei Jahrzehnte zuvor der schmerzlichste Einschnitt seines Lebens begonnen hatte. Auch die Tierplastik, bei der er sich einstmals von Max Esser hatte anregen lassen, sollte in sein Werk zurückkehren. Freilich ging Waldemar Fritsch nunmehr auf die größeren Formate des Bildhauers: Stier (S. 27), Rehe, Katzen,

Pudel, Hermelin, Murmeltier, Seelöwe, Eulen, alle beschäftigten ihn, aus verschiedenen Aspekten. Einmal fesselte ihn die Masse des Körpers, dann die Eleganz der Bewegung, schließlich die Geschlossenheit und Vollkommenheit der Körperform, wie bei der sitzenden Katze (S. 26). Mit seiner Orang-Utan-Maske streifte er sogar die Zone des Drastisch-Skurrielen.

Am 24. Mai 1958 stand Waldemar Fritsch erstmals wieder im Lichte allgemeiner Anerkennung. Die Sudetendeutsche Landsmannschaft verlieh ihm einen Förderpreis mit der, etwas trockenamtsmäßigen, Begründung: „für Leistungen auf dem Gebiet der Porzellanplastik“. Dem Künstler war diese Auszeichnung Anlass zu tiefer Befriedigung, Nachhall der Zustimmung in der alten Heimat, für einen Moment Brücke zurück, aber auch Bestätigung bestandener Neubewährung.

Einen immer größeren Platz nehmen nun die kirchlichen Wandplastiken ein, bei denen sich Waldemar Fritsch mit Leben und Attributen der Heiligen auseinandersetzen musste, um zu differenzieren, um bei aller Neuheit in der Auffassung doch den herkömmlichen ikonographischen Gesetzmäßigkeiten entsprechende Lösungen zu finden. Hier ein Ausschnitt aus seinem Heiligenhimmel, der zu einem Teil in den Kirchen in und um Ansbach Platz gefunden hat: Hl. Alfons, Hl. Barbara (einer der fränkischen Lieblinge), Hl. Wladimir (der Namenspatron des Künstlers), Hl. Antonius (in der Ansbacher Ludwigskirche) (S. 58), Hl. Nepomuk, Hl. Cosmas und Hl. Damian (in einer Ansbacher Apotheke) (S. 64), Hl. Gerhard, Hl. Apollonia (S. 73), in ihrer Kostbarkeit, ihren Manierismen geradezu an die „Eitelkeit“ erinnernd. Als vorläufig letztes in dieser Fülle von Werken entstand der Hl. Ludwig für das neue katholische Altenwohnheim in Ansbach. Beeindruckend an vielen dieser Plastiken ist der unverhüllte Einbruch der Farbe, die Steigerung der Ausdruckskraft durch Gold und Edelsteine. Waldemar Fritsch intensiviert hier seine Eindringlichkeit als Erzähler, lässt die Farbigekeit der Barockkirchen des Sudetenlandes aufrauschen. Nicht viel anders verhält er sich bei seinem, mit größter Regelmäßigkeit immer wieder aufgegriffenen Lieblingsthema: der Madonnendarstellung. Fast scheinen die Namen nicht mehr zu reichen, um sie alle unterscheiden zu können: die Rote Madonna mit Mitra, die Madonna Watzlik, die Madonna Seebohm, die Thronende Madonna (im Stadtmuseum Goslar), die Eurasische Madonna, die Schutzmantelmadonna (in der Heilsbronner Pfarrkirche), die Goldmantelmadonna, die Madonna Irblich, die Grüne Madonna, die Trauernde Madonna (S. 72), die Krippenmadonna (in Monstranzform), die Kerzenmadonna (S. 60), die Wickelkindmadonna (S. 70), die „Mutter des Egerlandes“...

Wer glaubt, dass diese Fülle Abgleiten in die Routine, Abschaffen des künstlerischen Impulses bedeuten könnte, unterschätzt Waldemar Fritsch. Er variiert seine Aufgabenstellung unaufhörlich, wie er auch in den Porträts seine Ausdrucksmittel wechselt, gelegentlich, etwa bei den Porträts Roloff und vor allem Kucher, zu einer bis dahin bei ihm kaum gekannten scharfkantigen Strenge vorstößt. Und dann gibt es wieder das Erstaunen, die Phantastik, wie beim Porträt Angel Aybar (S. 48). 1961 wird Waldemar Fritsch, der sich in Aufsätzen für Franz Metzner und Norbert Hochsieder eingesetzt hatte, erstmals in einem selbständigen Werk gewürdigt. Xaver Schaffer schreibt den begleitenden Text. Ausstellungen in Frankfurt, Erlangen und Stockholm folgen bald darauf. Als das Ansbacher Museum 1963 einen hauptamtlichen Leiter bekommt, widmet es seine erste Sonderausstellung Waldemar Fritsch.

Mehr und mehr engagiert sich der Künstler auch für das kulturelle Leben in Ansbach, setzt sich für die Erhaltung der „Stadt des fränkischen Rokoko“ ein. Gegen den, wenig Einfühlungsvermögen veratenden, Generalverkehrsplan tritt er offen an. Während ihm die Stadt Viernheim 1968 ihre Goldmedaille verleiht, kämpft er in Ansbach mit der von ihm geschaffenen Kulturpreisplakette für die Erhaltung des bedrohten Neuen Tores. Restaurierung der Hohenzollerngruft, Erweiterung und Verbesserung des Ansbacher Museums, vor allem aber Erhaltung des Stadtbildes sind seine Themen, für die er streitbar eintritt.

Zu Ende der sechziger Jahre fand ein Teil der Werke von Waldemar Fritsch feste Heimat im Kreis- und Stadtmuseum Ansbach, zusammen mit einigen Blättern des graphischen Werkes von Norbert Hochsieder, des alten Weggefährten. Unter dem Motto „Ein Fenster zum Osten“ repräsentiert diese Dauerausstellung stellvertretend die Kunst und Kultur der Heimatvertriebenen. Waldemar Fritsch war damit der erste Künstler Ansbachs, dem zu Lebzeiten eine feste Ausstellungsmöglichkeit im Museum eingeräumt wurde.

1969 erschien ein zweites Buch über Waldemar Fritsch, das unter dem Titel „Das Gesicht“ einen wesentlichen Teilaspekt des Gesamtwerkes in den Mittelpunkt stellte, eben das Porträt. Georg Lengl schrieb diesmal die Einführung, in der er die relative Abstinenz des Künstlers vom Porzellan begründet, die weite Strecken der letzten beiden Jahrzehnte kennzeichnet. Zufall oder Absicht, dass gerade das Jahr 1969 eine fulminante Wiederaufnahme des Werkstoffes Porzellan brachte, mit den beiden Blumenkindern, den Hippies (S. 66 - 69) und den Jahreszeiten (S. 74-77), beides Aufträge von Hutschenreuther?

Vielleicht brauchte Waldemar Fritsch diese Atempausen, um mit umso größerer Konsequenz und

Souveränität wieder auf das Porzellan zurückzugreifen? Man möchte diese Frage bejahen, wenn man die Folgejahre betrachtet, in denen so charakteristische Werke wie die Eurasische Vision (S. 62), das dekorative Porträt von Angel Aybar oder die Kerzenmadonna entstanden, bis dann plötzlich 1972 mit dem Erotikon „Afrika und Asien“ (S. 63) wieder ein Porzellangeschöpf alter Virtuosität geboren wird.

1974 ist ein ähnliches eruptives Ereignis zu beobachten. Nach der Hl. Apollonia, dem Porträt Graf Coudenhove-Kalergis (S. 37), der „Kleinen Judoplakette“, entsteht das Niedersachsenross (S. 29), eine Porzellanplastik von selbstverständlicher Souveränität, technischer Sicherheit und unverbrauchter Eindruckskraft - als hätte Waldemar Fritsch zu keinem Moment den Bannkreis des Porzellans verlassen. - Er hat ihn auch nie verlassen, im Sinne eines Unterbrechens der schöpferischen Weiterentwicklung. Auch die Abstinenz vom Porzellan über Jahre zeitigte keinen Bruch, allenfalls weitere Abklärung, Schärfung der Klarsichtigkeit.

Welchen Weg Waldemar Fritsch dabei in den letzten Jahren zurückgelegt hat, zeigt die Plastik „Ecce homo“ von 1974 (S. 59), entstanden angesichts des furchtbaren Leidens eines an Krebs sterbenden Veters. Mit diesem Bild höchster Eindringlichkeit suchte der Künstler, selbst in seinem Leben mehrfach vom Schatten schwerer Krankheit gestreift, Befreiung von Trauma und Realität. Der jugendliche Evangelist Johannes war dann die nächste, offensive Antwort (S. 61).

Wer mag angesichts dieser Werke der letzten Jahre noch zweifeln, dass der Bildhauer und der Porzellanplastiker Fritsch eins sind, dass die äußere Dialektik seines Schaffens in Wirklichkeit Ausdruck eines kontinuierlich kreisenden, in sich geschlossenen Prozesses ist? Wer mag etwa den Standort des Hippemädchens zwischen Porzellan und Porträtplastik genau zu bestimmen, im kreativen Diagramm des Künstlers, der 1934 das gar nicht so fern stehende Prinzesschen geschaffen hatte? Die Werke von Waldemar Fritsch sind von außerordentlicher Wahrhaftigkeit, von innerer und äußerer, wobei die äußere schon durch die überzeugende Werkstoffwahl geradezu vorgestanzte wird. Wer vermag es, sich das zerklüftete Altersgesicht von Phleps (S. 43) anders als vermittels jener klumpigen Terrakotta vorzustellen, die Waldemar Fritsch suggestiv verwendete, und deren Umsetzung in Bronze wiederum zwingend und materialgerecht wirken muss?

Das Schaffen von Waldemar Fritsch vereint Natur und Phantastik, respektiert vorgegebene Gesetzmäßigkeiten und lebt durch äußerste schöpferische Intensität. Er selbst hat wiederholt geäußert, dass er die „Ismen“ der Gegenwartskunst nicht schätze und sich ihnen nicht verpflichtet fühle – ein Leitmo-

tiv seines gesamten Künstlerlebens, das immer die Spontaneität und Unmittelbarkeit des Kreativen mit dem als wertvoll anerkannten Vermächtnis früherer Generationen zu verbinden suchte. Im November 1977 verlieh die Stadt Ansbach Waldemar Fritsch ihren Kulturpreis, in einer Epoche unablässiger schöpferischer Auseinandersetzung, mit dem Porträt Graf Seckendorff (S. 24), mit der Schaffung neuer Service-Gefäßformen, mit zwei Kaspar-Hauser-Figuren (S. 39), einem gerade in Ansbach, wo der Findling von 1831 bis 1833 lebte, stets gegenwärtigen Thema, das Waldemar Fritsch mit dem Problem der Heimatlosigkeit immer besonders ergriff.

Waldemar Fritsch starb am 13. Juli 1978 in Ansbach. Sein Grab befindet sich auf dem Friedhof bei der Kirche St. Lambertus in Ansbach-Eyb.



[Werkverzeichnis](#)