

Alf Mintzel

# Fundsache StillLeben

Zum bildnerischen Schaffen  
Jürgen Krengels

Ein surrealer Realist der anderen Moderne

(Gestaltung des Covers mit kleiner Abbildung)

Passau 2015

Abbildung auf dem Einband:  
Tuschzeichnung (verkleinert) von Jürgen Krengel in  
seinem Geburtstagsbrief an den Verfasser vom 17. April  
2009

## Impressum

Copyright für die Textteile beim Autor, für die  
Abbildungen beim Künstler

ISBN Nr.

Verlag

Herstellung

Auflage: 100

Alf Mintzel

## Fundsache StillLeben

Zum bildnerischen Schaffen  
Jürgen Krengels

Ein surrealer Realist der anderen Moderne

### **I. Ein vorläufiger Überblick**

Mein Essay zum bildnerischen Schaffen des Hannoveraner Malers und Grafikers Jürgen Krengel (geb. 1935) kann nicht sehr viel mehr sein als eine vorläufige Annäherung und erste Einführung. Ich versuche dabei mit dem Künstler in einen Dialog zu treten und lasse ihn bei meinen Betrachtungen selbst zu Wort kommen, um mögliche Fehlinterpretationen auszumachen.

Krengels Werk umfasst viele Hundert Bilder. Es besteht aus Zeichnungen, Aquarellen, Radierungen, Lithografien und Ölbildern. Er bedient sich fast ausschließlich klassischer bildnerischer Techniken und Mittel, die er virtuos beherrscht. Handwerkliche Könnerschaft und Sicherheit gehören zu seinem künstlerischen Anspruch. In den letzten Jahren hat er sich auch an digitalen Techniken erprobt und, wie eine kleine Publikation (2006/2007) von sieben aquarellierten Zeichnungen als Digitalprints zeigt, interessante Ergebnisse erzielt. Ein in Jahrzehnten gewachsenes, bisher wenig bekanntes und unerschlossenes Oeuvre verlangt für eine interpretierende Beschreibung zunächst einen Gesamtüberblick. Bevor ich also auf einzelne Werkgruppen zu sprechen komme und diese an Beispielen abhandle, will ich sie erst einmal benennen und vorstellen. Unter Gesichtspunkten der Entstehungsgeschichte, der Bildideen, der Themen und der Machart lässt sich das Werk in vier große Gruppen und in jeweilige Untergruppen gliedern:

I.: Frühe Arbeiten aus der Studienzeit an der Werkkunstschule Hannover (1954 – 1957) und an der Akademie der bildenden Künste Hamburg (1958/59).

II.: Stillleben als Bühne – Die Bühne der Dinge. Radierungen und Ölbilder seit 1974.

III.: Landschaften und Orte als Stillleben. Radierungen und Ölbilder aus fünf Jahrzehnten.

IV.: Zeichnungen und Aquarelle als Studien und Vorarbeiten zu den Werkgruppen II und III aus der Zeit von 1955 bis heute.

Viele Motive kehren mehrfach variiert wieder: als Bleistiftzeichnung, als Tuschzeichnung, als Kreide-

zeichnung in Schwarzweiß und auch mit Farbkreiden oder Aquarellstiften koloriert, als Radierung meist mit Strichätzung, selten als Farbradierung. Die Formate reichen von der Miniatur bis zum Großformat. Am Ende der grafischen Variationen steht vielfach die Ausführung in Öl (Abb. II, 9). So gut wie jedes Motiv durchläuft diesen Prozess zum fertigen Bild. Diese fast durchgängigen bildnerischen Werdegänge erschweren eine scharfe und stimmige Abgrenzung der Werkgruppen II, III und IV, und dies auch nach einer chronologischen Ordnung. Ältere Motive werden wieder aufgenommen und variiert, manchmal auch übermalt und mit neuen kompositorischen Elementen versehen. Eine weitere Schwierigkeit ist damit gegeben, dass Krengel seine Werke selten betitelt. Man muss, um sie beschreiben zu können, sich vorläufig mit Behelfstiteln begnügen und sie nach Motiven gruppieren, wie es in diesem Überblick und im Bildteil geschieht. Später müsste wenigstens ein numerisches Ordnungsprinzip eingeführt werden. Es gäbe wohl zu einzelnen Werken und vielleicht auch zu einzelnen Gruppen von Arbeiten Fragen an den Künstler vorzutragen. Doch wer sachverständig kritisieren will, muss Krengels Werk erst sehen und verstehen lernen.

Der Verfasser teilt mit Jürgen Krengel zwei höchst kreative Studienjahre an der Werkkunstschule Hannover (1955/57). Daraus ist eine über sechs Jahrzehnte währende Freundschaft entstanden und in vielen Gesprächen gewachsen.

## **II. Frühe Arbeiten aus der Studienzeit**

Die frühen Arbeiten stammen, wie eingangs herausgestellt, aus der Zeit des Studiums an der Werkkunstschule in Hannover, der späteren Fachhochschule für

visuelle Kommunikation und Design, und an der Hamburger Akademie der bildenden Künste. Kregel nutzte an der Werkkunstschule vor allem die von einem hervorragenden Drucker und Lithografen geleitete Druckwerkstatt. Bei Meister Erich Jaeckel, der von Worpsswede gekommen war, lernte er die druckgrafischen Techniken der Radierung und der Lithografie und brachte es dabei schon damals zu einer erstaunlichen Fertigkeit. Der junge Kunststudent schuf großformatige Lithografien von hoher technischer und bildnerischer Qualität: Akte, Stillleben, menschliche Figurengruppen, Porträts, darunter das seiner Großmutter, und ruhende Rinder auf imaginärem Weidgrund. Er setzte sich mit dem grafischen und malerischen Schaffen von Pablo Picasso und Max Beckmann auseinander. In der gut ausgestatteten Druckwerkstatt entstanden stark ansprechende, an die Genres und lithografischen Techniken dieser Großen der klassischen Moderne angelehnte Bilder, so das Gruppenbild mit elf Personen auf einem Gelage, oder der Maler vor seiner Staffelei und einem Harlekin, der ihm Modell sitzt, oder der Halb-Akt vor dem Spiegel und andere Motive (Abb. I, 1 - I, 5). Schon mit diesen frühen Blättern ließ Kregel das Mittelmaß hinter sich. Im Januar 2005 schrieb er an den Verfasser über diese Zeit und seine Arbeit bei Jaeckel: *„Das war eine schöne Zeit. Ich habe ja damals alles ignoriert und nur noch bei dem alten Drucker gearbeitet“*. Immer orientierte er sich auch an Bildern alter Meister, bezeichnender Weise an den großen Stillen, an Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Jan Vermeer. Und er war von Anfang an ein unermüdlicher Zeichner.

Im Jahre 1958 bewarb sich Kregel an der 1950 gegründeten Freien Akademie der Künste Hamburg, wurde aufgenommen und trat in die Malklasse von Professor Karl Kluth ein. Er hoffte auf dem gewählten

Weg gegenständlicher Malerei weiterzukommen, was sich nicht erfüllen sollte. Über seine Hamburger Studienzeit berichtete er später:

*„Bestimmend war damals die École de Paris. Die großen Alten wie Picasso, Braque und Matisse arbeiteten zwar noch, aber es kam eine neue Generation junger gegenstandsloser Maler. Diese Welle schwappte nach Deutschland und die beiden Großideologen Grohmann und Haftmann übernahmen die Regie. [...]. Alle kleinen Talente wurden plötzlich ungeheuer produktiv und lächelten nur noch über diejenigen, die noch gegenständlich arbeiteten. Willem Grimm und [Karl] Kluth hatten damals Malklassen in Hamburg. Ich war bei Kluth. Auch er war verunsichert und versuchte Gegenstand und Abstraktion zu verbinden. [...]. Ich hätte zu [Paul] Wunderlich wechseln können. [Alfred] Mahlau war nicht mehr da und Horst Janssen hatte man bereits von der Schule relegiert. Hundertwasser war bereits als Gastdozent angekündigt. Als erstes zog er die endlose Linie. Damit begann auch an der Hamburger Hochschule der Unfug. Das war nicht mehr mein Ding und ich packte meine Koffer.“* (Brief vom 12. September 2006 an den Verfasser).

*„Der Wechsel nach Hamburg sollte eigentlich ein Aufbruch sein, aber es war wohl nur ein Ausflug“* (Brief vom 28. August 2012 an den Verfasser).

Enttäuscht vom akademischen Kunstbetrieb und dessen kunsttheoretischen Streitereien kehrte Kregel der Hamburger Akademie schon nach einem Jahr den Rücken. Er ging nach Hannover zurück und arbeitete dort im erlernten Beruf als Werbegrafiker und Retuscheur weiter. Der Malerei und Druckgrafik widmete er sich bis in die Mitte der 1970er Jahre nebenher und nur noch sporadisch. Sein Brotberuf, in dem er sehr

erfolgreich an großen Aufträgen aus der Wirtschaft mitarbeitete, nahm ihn voll in Anspruch. Doch drängte ihn eines Tages sein Künstler-Ich wieder zurück in die Existenz eines Malers und Grafikers. Er schaffte 1974 eine Druckpresse an und wechselte nun für immer ins künstlerische Metier über. In den Jahren 1974/75 begann erneut ein reicher bildnerischer Schaffensprozess, der bis heute anhält. Er schuf zahlreiche Radierungen unterschiedlichen Formats, von der Miniatur (z. B. Abb. II, 11; III, 2 u. III, 3) bis zum großen Blatt (z. B. Abb. II, 2; II, 5) Landschaft und Stillleben machte er zu seinen Sujets, die er bis heute fast ausschließlich thematisiert. Und generell ist hinzuzufügen: Kregel blieb in der Wahl der Farbmittel konsequent bei Aquarellfarben und bei der Ölmalerei. Es gibt von ihm kein einziges mit Acrylfarben gemaltes Bild.

### **III. Ein Morandi des Nordens Stillleben als Bühne – Die Bühne der Dinge**

Viele Kompositionen Jürgen Kregels sind kleine „Bühnenstücke“. Sie bilden an Zahl wohl die größte Werkgruppe. Weil sie noch nicht ausgezählt sind, können nur ungefähre Angaben gemacht werden. Nicht im Großen Welttheater wird gespielt, auch nicht auf das Große Welttheater verwiesen, sondern auf Kleinbühnen spielt sich das grafische und malerische Geschehen ab. Dinge werden ins künstliche bzw. ins künstlerische Rampenlicht gerückt und Stücke inszeniert. Wir haben es mit Vorführungen gefundener Dinge zu tun. Dinge, objets trouvés, werden zu Requisiten gemacht, Dinge werden zu Ensembles zusammengestellt. Fundstücke und Bruchstücke erhalten durch die unsichtbare Hand des Bühnenmalers und Regisseurs einen festen Platz auf den nach vorne geklappten Böden der Bühne. Der Künstler stellt die Dinge nach



kompositorischen Regeln in seine kleinen Schaubühnen hinein und gruppiert sie vor gestaffelten Bühnenwänden. Sie erwecken den Eindruck, als hätten sie schon immer zusammengehört. Jedes Ding hat seinen Text, seine Formsprache und seinen Platz. Alles ist auf Balance und Ausgleich hin angelegt. Die Fundstücke stehen da, als wollten sie niemals mehr vereinzelt und an ihre Ursprungsorte zurückgebracht werden. Es sind Anordnungen polymorpher Schaustücke aus verschiedenen Sphären. Jede dieser Kleinbühnen könnte zu einer Großbühne erweitert, auf große Formate transportiert werden. Aber Krenzel will nicht das spektakuläre Großereignis, nicht die Dramatik der Weltbühnen. Er stiftet im kleinen Kreis seiner Dinge Balance, Intimität, Harmonie und Stille. Ähnlich wie Giorgio Morandi erschafft er eine eigene Stilleben-Welt, nur sind es meistens andere, nämlich nutzlose und vergessene Dinge, nicht die vertrauten Tassen, Flaschen, Karaffen, Kannen und kleinen Schüsseln Morandis. Aber auch solche kommen im Werk Krenzels vor. Wie sehr Krenzel diesen stillen Maler schätzt, geht aus seinem Zitat hervor, das er dem Verfasser Ende 2012 mitteilte, um seine eigene Malerei zu verdeutlichen. Es stammt aus den Erinnerungen von Oskar Kokoschka:

*[Oskar Kokoschka:] „Auf der Biennale hatte ich einen Maler getroffen, Giorgio Morandi, der nur Becher, Vasen, Töpfe und Flaschen in seinen Stilleben darstellte, schon der Anblick eines Kindergesichtes brachte ihn aus der Fassung, wie er mir einmal gestanden hat, so daß er es nicht malen konnte. Ich habe ihn bereits 1922 für den ersten Preis der Biennale vorgeschlagen, welchen er erst ein Vierteljahrhundert später erhielt, als eine solche Auszeichnung für ihn nichts mehr bedeutete. Den Objekten seiner Stilleben hatte er eine eignen Bedeutung gegeben, die fern von einer Versachlichung und Zweckmäßigkeit der Dinge des Gebrauchs war. Seine*

*kleinen Bilder haben eine Leuchtkraft, die an Vermeer denken läßt; das geistige Licht inspirierte Morandi und ließ seine schlichten Objekte lebendig werden wie nur die edelsten Erzeugnisse aus den Händen japanischer Handwerker.“*

Ich will mit dem Zitat meinen indirekten Vergleich nicht überstrapazieren. Doch könnte man in Kregel einen Morandi des Nordens sehen. Diese Etikettierung trafe nicht zuletzt auch auf Kregels stille und zurückgezogene Lebens- und Arbeitsweise zu. Der Vergleich könnte vor allem, wie Beispiele zeigen, auf seine kleinen Bühnenstücke gemünzt werden. Auf seine Beziehung zu Morandi weist Kregel wiederholt selbst hin:

*„Ich habe einen kleinen, viele Jahre alten Katalog von Morandi wieder gefunden. Er hat seine alltäglichen Dinge, die er zum Teil gemalt hat, mit italienischer Genialität in Malerei verwandelt. Bei mir sind es die Fundsachen, die zu Stilleben arrangiert werden. Die Komposition wird in einer Zeichnung überlegt und dann eventuell verändert mit Kohle auf die Leinwand übertragen, dann folgt die Umsetzung in Malerei“ (Brief vom 28. August 2012 an den Verfasser).*

Mit Kohlevorzeichnungen baut Kregel also seine Bühnen auf. Er legt die Komposition der Dinge in Umrissen fest, bestimmt ihre Standorte, mit Schraffuren verleiht er ihnen Volumen und Gewicht. Er stellt Dinge nach vorne ins Helle, andere in den Halbschatten, manche ins Dunkle des Hintergrundes, wo sie ein unauffälliges Dasein führen. Er bestimmt den Lichteinfall, der mal von rechts oben, mal seitlich von rechts unten kommt. Das ist zwar keine feste Regel, aber es bleibt meistens dabei, wie die Schatten bezeugen. Die Farben der Schatten, Rembrandtblau, Veroneser grüne Erde, Preußischblau und Ultramarin, haben großes male-

risches und kompositorisches Gewicht. Die Bühne wird zum Stillleben polymorpher Gebilde. Die Form der Dinge und ihre materiale Beschaffenheit sind ihre Sprache. Die Bilder zeigen Nature morte im wörtlichen Sinne. Es fehlt ihnen mitunter, so könnte man es kritisch sehen, das Luftige, der Windhauch zum Atmen.

Was sind das für Dinge? Aus welchen Wirklichkeitswelten stammen sie? Nach welchen Gesichtspunkten hat Krengel sie für wert befunden, in sein Ensemble der Dinge aufgenommen zu werden? Bevor ich etwas zu ihrer Herkunft und zu ihrer realen Gegenständlichkeit sage, sei allgemein festgehalten: Krengel interessiert ein Ding nicht an sich in seiner realen Gestalt. Er stellt deshalb die Dinge nicht realistisch, oder sagen wir, nicht naturalistisch dar. Er wählt sie vielmehr unter Gesichtspunkten ihrer malerischen oder grafischen Verwertbarkeit aus, sie müssen ins Ensemble seiner Bühnen passen. Die Heterogenität der Dinge muss sich einpassen lassen in die vielgestaltigen Anordnungen, muss ästhetischen Forderungen genügen. Nicht jedes Ding wäre hierfür geeignet. Geräte verschiedener Art zum Beispiel taugen nicht dazu. Auch vieles aus der Plastikwelt des Konsums würde nicht dazu passen. Doch manchmal treffen wir auch auf ihre Reste, zumal wenn sie im Stadium des Verfalls eine eigene melancholische Poesie hervorbringen. Dann nimmt sie der Künstler in sein Ensemble auf.

Aber zurück zu den Fragen: Was sind das für Dinge? Und aus welchen Wirklichkeitswelten hat sie der Künstler genommen? Es sind anorganische Gegenstände wie Baumaterialien, Ziegelbruchstücke, Metallteile, Schrauben und ihre Muttern, Rohrstücke und Drähte. Es sind organische Materialien wie Artischocken, Magnolienfrüchte, Knoblauchzwiebeln, Kastanien und ihre Fruchtkörbchen, Auberginen, Blattwerkreste und kleine

Kürbisse, pflanzliche Dinge also. Es tauchen maritime Fundstücke auf, angeschwemmte Materialien wie Netzwerkreste, Styroporstücke, Seile, Bojen, verblichene Krebs skelette und Muschelschalen (Abb. II, 11; III, 3) Wir sehen Fundstücke aus der Fauna, Federn zum Beispiel, schwarzweiße von einer Elster, schwarze von einer Rabenkrähe, braungestreifte von einem Raubvogel. Die Heterogenität der Dinge ist folglich groß. Die materielle Beschaffenheit und die Geschichte der Fundstücke haben höchst unterschiedliche Oberflächenstrukturen hervorgerufen. Sie sind zylindrisch, kubisch, flach, bauchig, verschliffen, gefurcht, zerdrückt, eingedellt, kantig, gerundet, gerippt und geriffelt. Organische Relikte sind vertrocknet, verhutzelt, ausgebleichen und verdorrt. Es sind aber immer, worauf ich schon aufmerksam gemacht habe, rein ästhetische Gesichtspunkte und Anforderungen, die die Auswahl und Aufnahme ins Ensemble bestimmen. Bei manchen Blättern kann man eine künstlerische Verwandtschaft mit dem Zeichner Horst Janssen entdecken.

Die Vielfalt der Formen und Oberflächenstrukturen wird durch die Wahl der Valeurs und des Kolorits, die Art des Farbauftrages und durch die Polyphonie der Farbtöne harmonisiert. Krenzel vermeidet grundsätzlich das Grelle der Primärfarben, ein ungemischtes Rot oder Gelb ebenso wie ein ungebrochenes Blau, wie überhaupt die rote Farbe wenig eingesetzt wird. Der Künstler bevorzugt Erdfarben, er dämpft und tönt ab, wobei Bühnenbeleuchtung und Lichteinfall jene Intimität und Beschaulichkeit hervorrufen, von der oben die Rede war. Die Dinge werden in ein mattes, manchmal fast fahles Licht getaucht, wodurch sie ihre Kanten, ihre Härte, ihre mitgebrachte primäre Farbigekeit verlieren. Das eine oder andere Stück verliert seine ursprüngliche Hässlichkeit. Der Maler benutzt Oberflächen-Strukturen heterogener und polymorpher Dinge

für ästhetische Zwecke, für harmonische Abstufungen von Farbwerten und für besondere Farbwirkungen. So entsteht eine Poesie der Dinge. Auch das kleinste unscheinbare Ding erhält hierdurch seinen ästhetischen Platz und Reiz. Alle versammelten Dinge scheinen gleich wichtig zu sein, im Ensemble ist keines ästhetisch bedeutungslos oder gar nichtig. Es gibt keine Hierarchie der Dinge.

Stillleben als Bühne – Die Bühne der Dinge: Krengel hat sich dieser Bildidee etwa seit 1974 zugewandt, sie ist zu seinem Programm geworden, um nicht zu sagen zu seinem Markenzeichen. In immer neuen Folgen, mal malerisch, mal grafisch, hat er seine kleinen Bühnenbilder hervorgebracht. Die Bühnen der Dinge haben sich in vier Jahrzehnten wenig gewandelt. Der kompositorische Aufbau variiert, bestimmte Requisiten werden immer wieder verwendet, sie ähneln sich. Verändert wird die Zahl der Dinge, die ins Ensemble aufgenommen werden, sie wird auf etwa ein halbes Dutzend verringert. Kulissen werden sparsamer eingesetzt, die kleinen Bühnen auf geringere Bildformate reduziert. Die Ensembles werden umbesetzt, die nach vorne geklappten Bühnenböden leicht anders gedreht, aber es bleibt doch alles bei dem einmal entwickelten Bildkonzept. Die Bildidee wird bis heute in Dutzenden Serien und Sequenzen durchgehalten, wobei die Jahre 1978, 1997/98, 2007/08 und 2011/12 besonders fruchtbare Jahre waren. Obschon es keine Hierarchie der Dinge zu geben scheint, fällt in den Folgen die Dominanz einiger „Lieblinge“ auf: ein vogelartiges Gebilde (Abb. II, 11; II, 12)), ein weißgrauer Baustein mit seinen maskenhaften Höhlungen (Abb. II, 5 – II, 8), Artischocken (Abb. II, 5 – II, 8), anthropomorphe Gebilde, aufgeplatzte Granatäpfel (Abb. II, 13) kleine vom Wasser gerundete Steine und kegelförmige Gegenstände. Sie erscheinen immer wieder und

wechseln in der Komposition nur ihre Position. Was bleibt ist die melancholische Poesie der Dinge. Die Kompositionen und ihre gedämpften Farbtöne geben innere Stimmungen des Malers wieder, verraten etwas von seiner Bedächtigkeit und Schwermut. Was sich auf Krenfels Bühnen der Dinge“ der Seele mitteilt, ist die Melancholie eines Klausners, der das Weltgetriebe und den Kunstbetrieb meidet. Der Künstler hat unter dem Datum des 17. April 1995 an den Verfasser geschrieben:

*„Bei Montesquieu habe ich einen sehr schönen Satz gefunden: >Gegenstände zu einer ingeniösen und manchmal überraschenden Assoziation, ja fast Konversation zu gruppieren, die den Appetit der Augen anregt und sich der Seele mitteilt<, das sei es, was er anstrebe. Vielleicht gelingt es mir ja gelegentlich dies auf Malerei zu übertragen. Leider ist das mit Arbeit verbunden und meine Arbeitsweisen werden immer zeitraubender“.*

Nicht von ungefähr weist Krenzel in Gesprächen wiederholt auf Nicolas Poussin hin. Sein Vorbild war mit äußerster Sorgfalt und genauer Wirklichkeitsbeobachtung ans Werk gegangen (Badt 1969,133ff). Seine Figuren hatte Poussin nach dem Muster antiker Skulpturen in Wachs modelliert und dann in verschiedenen Kombinationen auf seine kleinen Bildbühnen – es sind Landschaften - gestellt. Auf seinen Bildkulissen hatte er Beleuchtungseffekte erprobt und die erreichten Ergebnisse zunächst mit Kohle und Tusche festgehalten. Erst dann hatte er die kompositorisch erdachten „Bühnenszenen“ mit Pinsel und Farbe auf die Leinwand übertragen. Mit sanften Übergängen hatte Poussin Stimmungen hervorgerufen, heitere, aber auch unheimliche. Ohne Zweifel stellt sich Krenzel in die Tradition dieser Machart. Auch er baut auf seinem

Arbeitstisch in einem ersten Schritt kleine Bühnen auf. In der Regel sind es Wellpappenschachteln verschiedener Größe, in die er seine Fundstücke stellt und so Dinge zu Stillleben macht. Die Figuren in Poussins Bildern sind bei Krengel vielgestaltige, mehr oder weniger erkennbare Dinge, die erdachte Ensembles bilden.

Veränderungen in der Farb- und damit in der Bildwirkung ruft Krengel durch den Gebrauch unterschiedlich grundierter Leinwände hervor. Die von ihm früher selbst grundierten Leinwände saugen die Ölfarben mehr auf als die industriell gefertigten, auf die der Maler in den letzten zwei Jahrzehnten zurückgreift. Grundiert Krengel selbst, was er mit Schlemmkreide, Titanweiß und Knochenleim vornimmt, dann erzielt er beim Farbauftrag eine andere Wirkung als bei den weniger saugenden industriellen Grundierungen. Letztere lassen mehr Farbe an der Oberfläche stehen, so dass der Farbauftrag ölig und seidiger erscheint. Krengel vermeidet jedoch fette Aufdringlichkeit, nicht einmal da, wo ein kräftiger Tupfer vielleicht erwartet werden könnte.

#### **IV. Landschaften und Orte als Stillleben**

In der dritten Werkgruppe finden wir unter dem Hauptthema „Landschaften und Orte als Stillleben“ zwei grundverschiedene Landschaftstypen ins Bild gesetzt, italienische Landschaften und Landschaften und Topografien der Ostsee. Sie bilden auch zeitlich zwei Untergruppen. Die italienischen sind die viel älteren Landschaftsbilder, die Ostsee-Bilder entstanden nach 1989/90, also nach der Vereinigung der zwei deutschen Teilstaaten. Die malerischen Ostsee-Topografien stellen insofern ein „Politikum“ dar, als die Strände und deren eigenartiger nostalgischer Reiz für den Hannoveraner Künstler erst nach der Vereinigung zugänglich wurden.

Doch wehrt der Künstler im Gespräch darüber eine politische Sichtweise ab: Diese Bilder hätten nichts mit Politik zu tun, „*eher mit einer etwas poetisch melancholischen Form von Anarchie, die man in Malerei umsetzen kann*“ (J. K. am 05. 08. 2012). Die große Werkgruppe besteht im Vergleich mit den „Bühnenstücken“ meist aus großformatigen Landschaftsbildern. Bevor ich auf diese Bilder zu sprechen komme, möchte ich ein paar allgemeine Überlegungen voranstellen.

Landschaftsdarstellungen haben auch im 20. Jahrhundert einen bedeutenden und eindrucksvollen Platz in der Malerei eingenommen und behalten. Die Suggestivkraft der Landschaft wird auch im 21. Jahrhundert ungebrochen bleiben. Todeslandschaften der Kriegs- und Katastrophengebiete, metropolitane Stadtlandschaften, Mülllandschaften der Industrietechnik, flurbereinigte Agrarlandschaften oder grüne Rückzugslandschaften fordern zu neuen künstlerischen Antworten auf. Der Mensch und „seine“ Landschaften stehen in einer existenziellen, artifiziellen, innerlichen und äußerlichen Wechselbeziehung, deren bildnerische Veranschaulichung gleichzeitig verschiedene Macharten zulässt. Neben spektakulären techno-medial geprägten Landschaftsdarstellungen werden sich auch im 21. Jahrhundert imaginäre Landschaften mit lyrischen oder erzählenden Ausdrucksformen behaupten, ohne romantischen Rückzug in arkadische Beschaulichkeit zu bedeuten. Erlebte und geschaute „Landschaft“ mit klassischen und neuen Techniken in ästhetische Formen, Strukturen und materiale Konstrukte zu übersetzen, wird ein bildnerisches Grundbedürfnis bleiben.

Krengels Landschaftsbilder sind keine Pleinair-Malerei, sondern „erinnerte Landschaften“. Er will keine konkreten Topografien anfertigen, nicht in heimatliche und



„heimelige“ Idyllen hineinführen. Er meidet, was als neoromantische Verklärung verstanden werden könnte. Im Gegenteil: In seinen Motiven ist auch etwas Beklemmendes oder etwas Dräuendes zu spüren. Seine „erinnerten Landschaften“ veranschaulichen innere und äußere Wanderungen und Wegstrecken des Auges. Sie repräsentieren auch ein Stück Lebensgeschichte und hellwacher, scharfsichtiger Zeitgenossenschaft.

Zwei Landschaftstypen und Topografien sind es, die Krenzel in zahlreichen Zeichnungen und Ölbildern „ins Bild setzt“: im Süden mediterrane Ansichten und Ausblicke und im Norden „Orte“ an Ostseestränden. Beide Motivgruppen sind auf Reisen entstanden. Sie sind Ergebnisse von Seherlebnissen in Norditalien und an der Ostsee, am „mare baltico“, wie es die Italiener nennen. Es sind nach Skizzen und Fotografien landschaftstypisch und topografisch komponierte Stillleben. Ausblicke und Ausschnitte werden nach ästhetischen Kompositionsregeln in Bildideen um- und zusammengesetzt (Abb. III, 4) Jeder Landschaftstyp mit seinen Topografien hat seine Attribute, sein eigenartiges Ensemble von Dingen. Landschaften werden zu Schauplätzen von Gegenständen. Sind es bei der großen Werkgruppe II Kleinbühnen, in die Dinge hineingestellt und zu Ensembles vereint werden, so sind es in der Werkgruppe III die Landschaften, die zur Bühne werden und als Schauplatz dienen. Insofern besteht eine enge Verwandtschaft der Bildideen. Die Landschaft ermöglicht es, die Dinge anders zu verteilen, sie auf größeren Freiflächen, seien es Sandstrände, seien es Uferzonen, seien es hügelige Ortsbeschreibungen, zu gruppieren (Abb. II, 5). Die gegenständlichen Inszenierungen ergeben sich aus den typischen Attributen einer Gegend. Die Attribute werden nach ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt. Die skizzierten

Naturräume werden in dingliche Vorstellungsräume übersetzt. Ihre Farbigkeit, ihre Valeurs und ihr Kolorit, erhalten sie nach den Grundregeln von kalt und warm, von hell und dunkel, wobei Krenzel zumindest für seine Ostsee-Bilder kühle Farbwerte vorzieht. Keine der vielen Landschaftsinszenierungen gibt folglich eine geographisch genaue Topografie wieder. Es sind wie bei Altmeistern der Landschaftsmalerei, wie bei Claude Lorrain im 17. Jahrhundert oder bei den Deutschitalianern im 18. und 19. Jahrhundert, komponierte Kunstlandschaften, die im Atelier „gebaut“ werden. Dazu dienen ihm seine mit Zeichnungen ausgefüllten Skizzenbücher, die als ein besonderer Bestandteil seines Gesamtwerkes zu betrachten sind (Werkgruppe IV).

In der Vielzahl der großformatigen Sandstrände des Nordens entdecken wir bildnerisch drei klar hervortretende Untergruppen: die Gruppe mit der hochgelegten Horizontlinie des Meeres, die der breiten unteren Bildfläche viel Raum für Staffage bietet (Abb. III, 10), die Gruppe, in der die Linie des Meereshorizontes auch eine eigene unabhängige weit nach unten verlegt wird, unterhalb der parallelen Sehlinie also, wodurch viel Fläche für einen hohen, weiten Himmel geschaffen wird, und eine dritte Untergruppe, in der das Meer, Strände und andere Uferzonen von der gewählten Staffage völlig verdeckt werden (Abb. III, 4). Landschaftstypische und topografisch charakteristische Attribute der Staffagen weisen lediglich auf das Meer hin.

Landschaften und Orte als Stilleben, so könnte man die kompositorischen Arrangements bezeichnen. Die Motive variieren sehr viel breiter als in der Werkgruppe der Bühnenstücke. Der Fundus an Ausstattungsstücken für die Sandstrände, Uferzonen und Badegelände ist größer und farbenreicher. Dies gilt auch für die vielen

aquarellierten Zeichnungen der vierten Werkgruppe. Wir sehen eine Vielzahl angeschwemmter maritimer Materialien: Tang, Netzwerkreste, Halterungen für Fischernetze, rotfarbige Styroporstücke, Seilstücke, Krabbenskelette, Muscheln, Bojen, Holzbretter von Schiffsrümpfen, vom Meerwasser blank gewaschene Baumstämme. Am Rande von Abbrüchen wachsen zwischen Geröll vom Wind zerzauste Binsen. Fischer haben dem Zeichner und Maler zugearbeitet, Gerümpel hinterlassen und aufgehäuft, abgebrochene Schiffsteile, Bretter, Holzpflocke, Balken und unbrauchbar gewordene Rettungsringe im Sand liegen gelassen. Viele Ostseestrände sind nach dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik noch nicht für Touristen gereinigt und herausgeputzt. Noch herrscht das Bild einer verlassenen Landschaft vor, in der allerlei vielfarbige Dinge dem streunenden Maler ins Auge fallen. Er nutzt sie später im Atelier für seine Staffagen. Doch gibt es auch die dritte Gruppe von Bildern, in denen hinter Positionsfahnen, Bretterbuden, Holzzäunen und Strandkörben das Meer nur vermutet werden kann. In manchen dieser Ostsee-Ansichten, die Verlassenes, Verlorenes, Vergessenes, Liegengelassenes, Entsorgtes und Nutzloses zeigen, kehrt jene melancholische Poesie wieder, die einem beim Betrachten überkommt. Diese seelische Stimmung wird, obschon die Farbgebung des Malers reicher ausfällt, durch das insgesamt gedämpfte Kolorit der Bilder verstärkt. Nur in wenigen Bildern treten Menschen direkt auf, zum Beispiel als eine Gruppe von Fischern. Menschen werden meistens nur mit ihren materiellen Hinterlassenschaften sichtbar gemacht. Krenkel, der sich mit Kommentaren zu seiner Malerei und zu einzelnen Bildern sehr zurückhält, sagte zu dieser Werkgruppe einmal mit knappen Worten:

*„>Les choses oubliées< nannte sie Degas, die vergessenen Dinge. Zeit und Witterung verleihen den*

*Dingen eine Patina, die ihnen den Anschein gibt, die Natur hole sie zurück. Fast beiläufig finden sie sich zu Stilleben und treten in einen stummen Dialog. Landschaft dringt ins Bild, die Dinge verstellen den Raum, der Horizont nur eine Linie, die das Bild in der Fläche hält, Farben und Formen korrespondieren im Bildraum. Landschaft als Stilleben, Stilleben als Landschaft.“*

## **V. Zeichnungen und Aquarelle als Studien und Vorarbeiten**

Bei den vorangegangenen Hinweisen auf das reiche zeichnerische und grafische Schaffen ist eigentlich schon deutlich geworden, dass es fragwürdig ist, Skizzenblätter und kleine Studien in einer eigenen Werkgruppe zusammenzufassen. Die willkürliche Unterscheidung und Abgrenzung von den Werkgruppen II und III als Studien und Vorarbeiten dient zunächst lediglich der Absicht, das umfangreiche Material zu strukturieren und Schritt für Schritt zu erschließen. Gewiss hatten in früheren Jahren Krengels Zeichnungen vornehmlich eine dienende Aufgabe, nämlich festzuhalten, was später mit Pinsel und Farbe in großformatige Bildkompositionen umgesetzt werden könnte. In einem Brief vom 17. April 1995 an den Autor vermerkte er dazu:

*„Zwar gehe ich immer von schnell skizzierten Bildideen aus, aber auf der Leinwand baue ich dann das Bild langsam auf, und muss mich dann immer etwas selber treten, schneller zu arbeiten. Mein Skizzenbuch ist gerade voll, das sind einige 100 Bildideen, und es kommen ja immer neue hinzu.“*

Jürgen Krengel wandte jedoch seit spätestens Mitte der siebziger Jahre die verschiedenen bildnerischen

Techniken gleichzeitig an, Zeichnungen konnten dabei auch eine eigene, unabhängige Qualität gewinnen. In späteren Jahren begannen sich gezeichnete „Bühnenstücke“, Landschaftsbilder und Naturstudien, deren Motive ich in meinen Ausführungen zu den Werkgruppen II und III beschrieben habe, mitunter zu verselbständigen. Manche verloren eine der Malerei vorangehende, begleitende und vorantreibende Funktion, das gilt besonders auch im Hinblick auf die großartigen Radierungen. Spätere, mit Aquarellstiften kolorierten Bleistift- und Tuschzeichnungen könnten auch unabhängig von seiner Malerei als Illustrationen für Romane, Gedichtbände und literarische Landschaftsschilderungen verwendet werden. Es sind zeichnerische Erzählungen von Streifzügen durch Küstenwälder, über einsame Gestade, zu Rastplätzen irgendwo im Gestrüpp der Randzonen zwischen Land und Wasser und zu ausgeschwemmten und von Stürmen zerzausten Wurzelgebilden (Abb. III, 5; IV, 2). Viele entstanden in den Jahren von 2009 bis 2012. Die zeichnerisch-narrativen Naturbeobachtungen sind in den großen vier Skizzenblöcken aus den Jahren 1996/97, 1998/99, 1999/00/01 und 2001/02/05 festgehalten. Kregels Respekt vor den Zeichnern Tomi Ungerer und Horst Janssen ist in seinen skizzierten „Naturräumen“ spürbar. Ich werde darauf noch einmal zurückkommen.

Bei der Durchsicht der zahlreichen handkolorierten Zeichnungen fällt eine kleine aus dem Jahr 2003 ganz besonders auf. Kregel hat, was seine Bescheidenheit unterstreicht, nie ein Selbstporträt gezeichnet oder gemalt und sich keinmal „ins Bild gesetzt“. Nur einmal tritt er selbst auf einer Zeichnung auf (Abb. IV, 2). Er hockt mitten im Bild an einem Sandstrand der Ostsee in gebeugter Körperhaltung auf einem Stein, neben ihm zu seinen Füßen sein Hund, ein Spaniel. Hinter Kregel

ragt direkt über seinem Körper wie der Rest eines antiken Grabmals ein hoher Stein- oder Sand-Turm auf, ein Relikt der Erosionskräfte. Das von Sturmwinden geformte phallusartige Erdgebilde scheint schwer auf dem Rücken des Künstlers zu lasten, es drückt ihn förmlich nieder. Er schaut grübelnd auf das Gestade, als frage er sich, wie lange er noch diese Last tragen könne. Eine Metapher? Er tritt in dieser Skizze nicht, wie wir es aus der Kunstgeschichte kennen, als Zeichner auf, der sich mit Skizzenblock und Stift in freier Natur bei der Arbeit zeigt, sondern als einsamer Wanderer, der selbst zu einem Relikt geworden ist.

## VI. Kunstkritik und (Selbst-)Einordnung

Die Kunstkritik hat sich in Eröffnungsreden zu Vernissagen bei der Einordnung des Kregelschen Kunstschaffens etwas schwer getan. Er stehe „in bester akademischer Tradition“ (Michael Wolfson, 2007), ohne diese Tradition näher zu benennen. Kregels Kunst sei „eine veritable künstlerische Entdeckung“ (Michael Stoeber, 2000). Kregel gehöre, so sagte es Michael Stoeber im Jahr 2000 auf einer Vernissage,

*„klar in eine Genealogie altmeisterlich verfahrenender und sich verstehender Künstler, oft unzeitgemäß in ihrer Zeit und doch zeitgemäß zu allen Zeiten. Kregels Gefühl, in einer künstlerischen Tradition zu stehen, der er sich verpflichtet fühlt und an der er weiter arbeitet, diesem Gefühl für Tradition entspricht im Werk auch die Konzentration auf klassische Genres“.* Gemeint sind die Landschaftsmalerei und das Stillleben.

Kregel habe im Gegensatz zur abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts immer am „figurativen Credo“, an der gegenständlichen Position, festgehalten. Diese gene-

relle Einordnung ist zwar richtig, sie bedarf jedoch einer Konkretisierung und Erläuterung, sonst bliebe sie unverbindlich im allzu Ungefähren hängen.

Fragt man Jürgen Krengel, welche zeitgenössischen Zeichner und Radierer ihm einfielen, die Maßstäbe gesetzt und an deren Zeichnungen und Radierungen er sich orientiert habe, dann nennt er spontan Horst Janssen, Tomi Ungerer und Günter Grass. In Bezug auf die Kunst des Radierens zollt er Friedrich Meckseper Bewunderung. Und einmal mehr nennt er den Namen Giorgio Morandi, den Radierer Morandi. An diesen Künstlern habe er sein eigenes Können und Wollen gemessen. Auch die Namen Pablo Picasso und Max Beckmann fallen wieder, jedoch nicht mehr als wirklich zeitgenössische Vorbilder, sondern als Bahnbrecher und Vertreter der klassischen Moderne. Mit Letzteren sich zu messen, hält Krengel für arrogant. *„Mit Giganten wie Picasso oder Beckmann darf man sich nicht einlassen“* (Brief an den Verfasser vom 22.12.2011). Nach seiner Studienzeit entfernte er sich von diesen „Giganten“ als Vorbilder und strebte später, nach der erwähnten Schaffenspause, eine eigene Bildwirklichkeit an. Über den Zeichner Joseph Beuys kann er nur lachen und spotten. Diesem spirituellen Guru postmoderner Kunstauffassung attestiert er im Zeichnen bestenfalls Mittelmäßigkeit. Als einen hervorragenden Zeichner und Radierer nennt Krengel noch seinen im Jahre 2004 verstorbenen Hannoveraner Künstlerkollegen WP Eberhard Eggers, ohne dessen extrem manieristischen Surrealismus und Aktionismus folgen zu wollen. Krengel hält es im Grunde mit Aretino:

*„Die beste Lehrmeisterin ist die Praxis, die bei wiederholter Übung zum Können führt. Der erfinderische Kopf lernt auf diese Weise mehr als von Vorbildern.“*

*Besser aus dem eigenen Becher trinken, als aus dem Goldpokal anderer Leute.“ (zit. n. Prezolini 1960, 147)*

Krengel will seine Malerei und Grafik keiner der Ismen und Richtungen der Kunst nach 1945 zugeordnet wissen. Im noch schwelenden, aber längst obsolet gewordenen Streit zwischen der „Weltsprache der Abstraktion“ (Werner Haftmann) und der gegenständlichen Malerei hat Krengel immer entschieden und konsequent auf der Seite der Letzteren gestanden. Es mag wie eine Ironie der Kunstgeschichte erscheinen, dass eben jener Werner Haftmann, der Mitte des 20. Jahrhunderts den Siegeszug der „Weltsprache der Abstraktion“ gefeiert hatte, schon Mitte der 1960er Jahre und später der gegenständlichen und figurativen Malerei wieder einen honorigen Platz im bildnerischen Kunstschaffen zuschreiben musste. Der Kunsttheoretiker Haftmann gab seine Parteilichkeit und Vereinseitigung auf und räumte in bipolarer Perspektive der gegenständlichen Malerei wieder einen gleichgewichtigen Platz ein, und dies gerade im Blick auf Morandis bildnerische Welt der Dinge. Bezeichnender Weise gewann die gegenständliche Moderne, „die andere Moderne“, ihren Respekt vor allem über die Ästhetik der „Dinge“ mit ihren bildnerischen Metamorphosen. So schreibt Haftmann 1964 über Morandis Bilder:

*„Morandi baut oft über lange Zeit hin seine Stilleben aus ärmlichen Gegenständen wörtlich auf, rückt sie zusammen, ordnet sie um, streicht sie wohl auch gar in den Farben an, die seine liebevolle Versenkung für sie verlangt. Dann erst malt er diese schon vorgefertigte Welt, oft über lange Zeit und hebt sie in die letzte Klarheit des bildnerischen Bewußtseins (...) Inhaltlich erhalten diese ärmlichen Gegenstände in ihrem stummen Beieinander eine außerordentliche lyrische Aussagekraft“.*



Und später:

*Gerade hier [im Raum der Künste] erhielt die Befragung des Dinges eine derart dringliche Bedeutung, dass die Auseinandersetzung mit dem Ding geradezu als die wirksamste Triebkraft in den Bewegungen der modernen bildenden Phantasie angesehen werden kann.“ (Haftmann, 1971)*

Die amerikanische Schriftstellerin Siri Hustvedt bringt in ihrem Essay über die Stillleben von Giorgio Morandi dessen Sicht auf den Punkt:

*„Morandi versucht die Dinge von ihren kulturell und vor allem sprachlich determinierten Bedeutungsgehalten zu befreien. Morandis Standpunkt war, dass nichts abstrakter und unwirklicher als das ist, was wir sehen.“*

Krengel hat durchgehalten und im Kosmos der Moderne seine stille Bahn gezogen. Er hat eine späte Bestätigung erlebt. Doch auch auf dieser Seite gab und gibt es Ismen und Richtungen, die ihrerseits auf Traditionen der bildenden Kunst zurückverweisen. Auf keinen Fall will sich Krengel stilistisch auf postmoderne Grelle, Zerrissenheit und Antiästhetik einlassen. Er will sich auch nicht mit provokativen Bildthemen vordrängen. Kraftstrotzende Pinselgestik liegt ihm nicht. Kompositorische Ausgewogenheit, Intimität, melancholische Poesie und Stille bleiben seine Leitmotive. In einem Brief vom 27. Januar 2005 an den Verfasser schreibt der Künstler:

*„Bei der letzten Laudatio, der ich lauschen musste, endete der Vortragende mit einem Zitat Edward Hoppers: >Wenn man es mit Worten sagen könnte, brauchte man keine Bilder zu malen“< das hat mir gefallen. Einen Rest Geheimnis sollte man den Bildern*

*lassen. In den letzten Jahrzehnten hat die Erklärungswut der Großideologen des Kunstbetriebes solche Formen angenommen, dass sie uns nicht nur unsere Arbeit erklären, sondern uns auch vorschreiben, was wir zu tun haben. Damit kann und will ich nichts zu tun haben. Darum muss man immer versuchen Abstand zu gewinnen und sie reden lassen in einer pseudosakralen Sprache. Es geht ihnen ja nur um Macht, Pfründe und ihre eigene Profilierung. Andererseits schleimen sich die Künstler an, weil sie ihre Angelegenheiten nicht selber vertreten können.“*

Er hat ja recht, wenn er sich über bedeutungstiefes Geraune und eloquente Wortzauberei mokiert, die uns in Einführungstexten zu Katalogen und in Eröffnungsreden zu Vernissagen davon überzeugen wollen, dass ein bestimmter Narrativ als Substrat über die abstrakte Malerei eines bestimmten Künstlers hinausweise und ihr Gemachtes, ihren Charakter als Artefakt, hinter sich ließe. Das Beispiel ist nicht aus der Luft gegriffen. Es ließen sich viele anführen. Ich erspare mir den Beleg. Krengel ist solches Gerede der „Kunsterklärer“ zuwider. Dennoch bleibt auch mir als Betrachter nichts anderes übrig, als eine Einordnung zu wagen oder zumindest verwandtschaftliche Nähen zu markieren. Ich muss es mir hier allerdings versagen, zu ausführlichen kunstwissenschaftlichen Bildanalysen und Vergleichen anzusetzen. Das ist nicht mein Metier. Ich gehe bei meinen Betrachtungen und Interpretationen den Weg über kunstgeschichtliche Assoziationsfelder. Es mag sein, dass ich dabei Elemente und Schwerpunkte des bildnerischen Schaffens von Krengel überbetone und gegenüber anderen Tendenzen im Werk mehr Gewicht verleihe, als es vielleicht von der Sache her gerechtfertigt erscheint. Aber der Blick des sich einfühlenden Betrachters bleibt nun einmal subjektiv und selektiv.

## VII. Die Welt der einfachen Dinge und ihrer Verwandlungen

Krengel würde es vehement verneinen, fände ein Betrachter in seiner Malerei auch nur ein entferntes Verwandtschaftsverhältnis mit Bildwirklichkeiten des Surrealismus vor, und träfe dies auch nur auf einige Bilder zu. Doch lassen, so scheint es mir zunächst, insbesondere Krengels Bühnen der Dinge solche ikonografischen Assoziationen und visuellen Erinnerungen zu. Es sind zwar nur wenige Bilder René Magritte's, die in Betracht kommen, aber „Die Martern der Vestalin“ (1926) und „Fenster und Kegel“ (1925/30) fallen mir dazu ein. Die Bildidee der bühnenhaften Arrangements der Dinge weist zumindest eine gewisse konzeptuelle Ähnlichkeit auf. Krengel stellt wie der Belgier, und dies ohne epigonale Anlehnung, rätselhafte Dinge in einen imaginären Raum. Bilder der Werkgruppen II und III wirken in ihrer Verfremdung durchaus surreal. Auch zur Pittura Metafisica lassen sich, so meine ich, zumindest weitläufige genealogische Beziehungen entdecken, mögen sie auf den ersten Blick auch nicht gleich erkennbar sein. In Ölbildern de Chiricos, in „Melancholie eines Nachmittags“ (1913) und in „Die Eroberung des Philosophen“ (1914), spielen stilisierte Artischocken eine verschlüsselte Rolle. Bei Krengel sind es vogelartige Gestalten, verschleierte, geisterhafte Gebilde und Steinklötze – oder sind es Plastikwürfel? - mit maskenhaften Gesichtern - und ebenfalls Artischocken. Krengel konstruiert, wie ich oben an Bildbeispielen aufgezeigt habe, eine ästhetische Bildwirklichkeit, in der Dinge rätselhaft beieinander stehen. Das scheint das „Geheimnis“ dieser Bilder zu sein, das ihre unverkennbare Eigenart und magische Schönheit ausmacht. Darin liegt wohl, überblickt man das Gesamtwerk, eine große Stärke dieses Künstlers. Krengel vermeidet allerdings mit

Bedacht, was die Vertreter der Pittura Metafisica tun, seinen Bildern mit Titeln eine literarische Legende zu unterlegen, die separat eine geistige Tiefendimension andeuten soll. Er will Betrachter nicht in eine „Metaphysik der einfachen Dinge“ (Giorgio de Chirico, 1964) einführen. Treten wir einmal mehr in einen Dialog mit ihm. Er sagt dazu:

*„Mit dem Surrealismus habe ich ein Problem (...) Ich habe mir alte Kataloge von de Chirico, Dali, Max Ernst, Magritte und Morandi aus den sechziger Jahren angesehen. Das waren wichtige Ausstellungen, aber für mich geblieben ist nur Morandi. Interessant bei den anderen ist, dass die Bildtitel für die Betrachter mit den Bildern nichts zu tun haben. Sie sollen wohl Bedeutung und Geheimnis vortäuschen. Das ist bei Morandi nicht der Fall.“* (J. K., Brief vom 15. Dezember 2013 an den Verfasser).

Wie also will Kregel seine Bildwelt verstanden wissen? Ganz selten entschlüsselt Kregel im Gespräch selbst das in seinem Werk präsente Ding und dessen ästhetisches Eigenleben in seiner Malerei. Er entzieht sich damit gleichzeitig, indem er prosaisch auf die reale Existenz und Herkunft seiner Gegenstände verweist, fraglichen kunstgeschichtlichen Zuschreibungen. Ich zitiere eine seiner „Enthüllungen“ (siehe hierzu Abb. II, 11):

*„Ein gutes Beispiel sind die Würfel mit den dunklen Löchern. Man hat schon vermutet, ich würde sie anstelle des Vanitassymbols verwenden. Dabei ist es ganz einfach. Es sind ja keine Steine. Sie sind aus Kunststoff oder sehr leichtem Kunststein. Die Fischer stoßen die Stäbe ihrer Positionsfahnen da durch, mit denen sie die Lage ihrer Netze im flachen Wasser markieren. Irgendwann machen sie sich selbständig*

*und werden am Strand angeschwemmt. Der Einfluss des Salzwassers hat sie für den Maler interessant gemacht“ (J. K., Brief vom 15. Dezember 2013 an den Verfasser).*

Und wiederum bezieht sich Kregel selbst auf Morandi. Ja, *„einen Rest Geheimnis sollte man den Bildern lassen“*, so schrieb Kregel an den Verfasser. Und dieser Rest sollte auch in seinen Bildern im stummen Beieinander und Miteinander der Dinge zum Ausdruck kommen und den Betrachter *„wortlos“* ansprechen. Mit diesem bildnerischen Umgang mit den einfachen Dingen, mit Fundsachen, kommt er Morandi ein Stück näher, der sich um 1919 von der Pittura Metafisica abwandte und in seinen Stillleben zu einer eigenen Bildsprache fand, die auf *„metaphysische“* Andeutungen und Verschlüsselungen völlig verzichtet. Morandi übersetzt die Beschaffenheit und das Beieinander der ins Bild gesetzten realen Gegenständen *in ein Beziehungsgeflecht von Formen, Farben, Räumlichkeit und Licht* und schafft kompositorisch und stilistisch ein *Balanceverhältnis zwischen „realen“ und wiedererkennbaren* Gegenständen, ihren Formen und *„abstrakten“* Farb-Formwerten. (Renate Müller 1998, 197). Kregel folgt ein Stück weit diesem Gestaltungsprinzip und repräsentiert so in seinen Stillleben mit hohen handwerklichen Ansprüchen und originell *„die andere Moderne“*. Während aber Morandi in seiner Malerei die auf eine kleine Zahl reduzierten *„realen“* plastischen Gegenstände in flächige Farb-Formwerte übersetzt und damit ihre erfahrungsgemäße materielle Beschaffenheit zugunsten eines rein lyrischen Farb-Formklanges aufgibt, erinnern die von Kregel dargestellten Dinge noch deutlich an ihre *„reale“*, von der Natur oder von ihrem Gebrauch geformte und patinierte Materialität. Kregel hat am Beispiel des Würfels mit den dunklen Löchern selbst darauf hingewiesen. Wir erkennen also eine Nähe

zu Morandis Bildsprache, aber zugleich seine Distanz. Kregel folgt in der Darstellung seiner Gegenstände nicht so weit in der Entmaterialisierung und farblichen Ausdünnung, schätzt jedoch die „*bewunderungswürdige Schlichtheit*“ der malerischen Verfahrensweise Morandis hoch ein (J. K., Brief vom 25. August 2007 an den Verfasser).

Ich habe versucht, auf Wegen über kunstgeschichtliche Assoziationsfelder in den Bildern, die Kregel seit Mitte der 1970er Jahre geschaffen hat, bildnerische Einflüsse sichtbar zu machen und zugleich aufzuzeigen, wie eigenwillig und eigenartig er sich in der Tradition europäischer Malerei und Grafik bewegt. Darüber ließe sich gewiss noch mehr sagen und der eine oder andere Aspekt tiefer ausleuchten. Die Werkgruppen II und III sind zwar als Genre unter dem Titel „Fundsache Stillleben“ zusammengefasst, sie weisen aber zum Teil stilistisch unterschiedliche Macharten auf. Darauf näher einzugehen, muss jedoch weiteren Betrachtungen vorbehalten bleiben. Ich will es bei dieser vorläufigen Annäherung und ersten Einführung bewenden lassen.

Meine Betrachtungen fasse ich mit wenigen Worten zusammen: Kregel als einen surrealen Realisten der anderen Moderne zu bezeichnen, ist keine *contradictio in adjecto*. „*Für mich gibt es nichts Abstraktes; im Übrigen glaube ich, dass es nichts Surrealeres, nichts Abstrakteres gibt als die Realität*“, diese These Morandis gilt wort- und sinngetreu auch für Kregels bildnerisches Schaffen.

**Literatur zum Essay**  
(eine zweckdienliche Auswahl)

Badt, Kurt, 1969: Die Kunst des Nicolas Poussin. Text. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Der Surrealismus 1922 – 1942. Haus der Kunst, München. 11. März bis 7. Mai 1972. Musee des Arts Decoratifs, Paris, 9. Juni bis 6. August 1972.

Die andere Moderne - De Chirico/Savino. Katalog, herausgegeben von Paolo Baldacci und Wieland Schmied unter Mitarbeit von Magdalena Holzhey und Gerd Roos. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.

Eggers bei Quensen, 1989: Herausgegeben von Ernst August Quensen mit einem Vorwort des Herausgebers „Abenteuer Glaube“. Bei Quensen. Lamspringe/Hannover 1989.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 1982: De Chirico in Paris 1911 – 1915, in: Giorgio de. Chirico der Metaphysiker. Herausgegeben von William Rubin, Wieland Schmid und Jean Clair. Haus der Kunst, München 17. November 1982 bis 30. Januar 1983 Centre Georges Pompidou, Paris 24. Februar bis 25. April 1982. München; Prestel Verlag, S. 17 - 46.

Gemäldegalerie Berlin-Dahlem. Ehemals Kaiser-Friedrich-Museum. Eingeleitet und erläutert von Erwin Redslob. Wiesbaden: Holle Verlag: Baden-Baden  
Grohmann, Will (Hrsg.), 1958: Neue Kunst nach 1945. Malerei. Köln.

Haftmann, Werner, 1965; Deutsche abstrakte Malerei. Baden-Baden.

Haftmann, Werner, 1965: Malerei im 20. Jahrhundert. München.

Haftmann, Werner, 1971: Das Ding und seine Verwandlung. Zur Vorgeschichte des zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand, in: Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1010 – 1070. Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berliner Festwochen, S. 9 – 32.

Hofmann, Werner, 2002: Ein Realismus, offen und hermetisch zugleich, in: Werner Spies (Hrsg.); Die surrealistische Revolution. Hatje Cantz Verlag, S. 375 – 379.

Hustvedt, Siri: Essay über die Stilleben von Giorgio  
Hustvedt, Siri: „Schockierend, finden Sie nicht?“  
Siri Hustvedt ist eine der erfolgreichsten Schriftstellerinnen Amerikas. Jetzt hat sie einen Roman über Sexismus der Kunstwelt geschrieben. Ein Gespräch in Brooklyn, in: Welt am Sonntag Nr. 17 vom 27.04.2014, S. 49.

Lorch, Catrin: Wie das Licht die Welt berührt. Die Dramatik der verschobenen Perspektive: Giorgio Morandis Stilleben in Wuppertal, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 35 vom 11.02.2004, S. 33.

Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910 – 1970. Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berliner Festwochen 1971.

Morandi, in: DIE WELT digital lesen, Feuilleton, 26.04.14.

Müller, Renate, 1998: Das Frühwerk von Giorgio Morandi 1910 – 1921. München: Akademischer Verlag.



Passeron. Rene,1985; Rene Magritte. Köln: Taschen Comics Verlag.

Prezzolini, Giuseppe, 1960: Das Erbe der italienischen Kultur. Mit 13 Abbildungen. Bremen: Carl Schünemann Verlag (Sammlung Dieterich Bd. 238).

Quinn, Edward,1977: Max Ernst. Beiträge von Max Ernst, U. M. Schneede, Patrick Waldberg, Diane Waldman. Zürich und Freiburg i. B.: Atlantis.

Raynal, Maurice, 1953: Peinture Moderne. Geneve: Editions d'Art albert Skira.

Russoli, Franco, 1971: Der Gegenstand in der Poetik des Futurismus und der Pittura Metafisica, in: Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910 - 1970. Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berliner Festwochen, S. 46 - 63.

Steinhauser, Monika, 2002: Prolegomena zur surrealistischen Programmatik der Bildwelt, in: Werner Spies (Hrsg.): Die surrealistische Revolution. Hatje Cantz Verlag, S. 381 - 386.

Thomas, Karin, 2002: Kunst in Deutschland seit 1945. DuMont Literatur und Kunst Verlag. Köln.

Waldberg, Patrick, 1972: Vor fünfzig Jahren..., in: Der Surrealismus 1922 - 1942, S. 10 - 16.

### **Literatur zu Jürgen Krengel**

Mintzel, Alf: Khao Lak. Ein Requiem in Bildern. Collagen, Handzeichnungen, Lithografien. Passau: Hoermann

Verlag 2005. (Darin im Textteil Auszüge aus der Korrespondenz des Verfassers mit Jürgen Krengel).

Overesch, Hans: Bilder aus Ligurien. Ausstellung mit Werken des Künstlers Jürgen Krengel, in: expoplazadrei. Zeitung für Multi-Media Berufsbildenden Schulen am Kronsberg, Nr. 5 vom 20. 01. 2006, S. 2.

Stoeber, Michael: Landschaft als Stillleben, Stillleben als Landschaft. Laudatio „Zum Werk von Jürgen Krengel“ in der Ausstellung der Volksbank Hannover-Linden (unveröffentlichtes Skript).

Wolfson, Michael: Hinter dem Schleier. „Fundsache Stillleben“ in der Galerie Katharina Seifert, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung (HAS) vom 02. 05. 2007.

## **Ausstellungen**

1991

Galerie im Winkel, Gittelde bei Harzburg; Einführung: Hans-Jürgen Giesecke (Besprechung in: Harzkurier vom 17.06.1991)

2000

„Landschaft als Stillleben, Stillleben als Landschaft“, Hannover, Veranstalter: Kulturforum Lindener Volksbank & Netzwerk Lindener KulturWerkstatt e.V. (Besprechung: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 16.09.2009)

2004

Stillleben als Landschaft – Landschaft als Stillleben, Galerie Katharina Seifert, Hannover, Bothfelder Anger 8, (24.10.- 21.11.2004)

2005

Kunst im Lehrerzimmer, Berufsbildende Schule der  
Region Hannover ([http://www.bbs11.de/kunst\\_2.htm](http://www.bbs11.de/kunst_2.htm))

2006

Bilder aus Ligurien. Multi-Media Berufsbildende Schulen  
am Kronsberg, Hannover (Besprechung in:  
expoplazadrei Nr. 5, 20. 01.2006, S. 2)

2007

Fundsache Stilleben, Galerie Katharina Seifert,  
Hannover, Bothfelder Anger 8, (22. 04. -27.05. 2007)

Auf Seite 38 großes Atelierbild (Foto)

Jürgen Krengel in seinem Atelier in Hannover-Linden,  
Beethovenstraße 4

Foto: Hans-Jürgen Giesecke, Hannover

# Bildteil

## Generelle Hinweise

Alle Maße sind in Zentimetern angegeben, Höhe vor Breite.

Jürgen Krengel gibt seinen Bildwerken – abgesehen von wenigen Ausnahmen – grundsätzlich keine Titel, so dass Bilder nur über Machart, Größenangaben, Motivbeschreibungen und über die Jahresangaben des Künstlers identifiziert und dokumentiert werden können. Der Künstler signiert in der Regel mit Bleistift und den letzten beiden Ziffern des Entstehungsjahres (Beispiel: J. Krengel 96).

Der Künstler macht selten auch Angaben zur Auflage seiner grafischen Arbeiten, und wenn überhaupt, dann nur zum *épreuve d'artiste* (e. a.). Deshalb fehlen bei den grafischen Werken meisten Angaben zur Auflage.

Die Motivbeschreibungen stammen vom Autor, der auch die Auswahl der Abbildungen im Einvernehmen mit dem Künstler getroffen hat.

Die Bildbeispiele sind nach den vier Werkgruppen und jeweils chronologisch geordnet.

Copyright für die Textteile beim Autor, für die Abbildungen beim Künstler.

## Zu I: Frühe Arbeiten aus der Studienzeit

(I,1) Gruppenbild mit elf Personen, junge Frauen und Männer bei einem Gelage, Lithografie, undatiert (etwa 1956/57), vom Künstler nachträglich handsigniert ;  
(Sammlung Mintzel)

Druckplatte H 39,4 x B 64,3

Blattgröße H 51,0 x B 73,0

Abbildung I,1

(I,2) Frauenakt vor einem Spiegel, mit Blumenvase und einem an die Vase angelehnten kleinen Elefanten, Lithografie, undatiert (etwa 1956/57), vom Künstler nachträglich handsigniert; (Sammlung Mintzel).

Druckplatte H 60,2 x B 39,5

Blattgröße H 76,0 x B 53,5

Abbildung I, 2

(I, 3) Maler vor der Staffelei und sitzender Harlekin, Lithografie, undatiert (etwa 1956/57), vom Künstler nachträglich handsigniert; (Sammlung Mintzel).

Druckplatte H 60,0 x B 43,0

Blattgröße H 76,0 x B 54,0

Abbildung I, 3

(I,4) Stillleben mit Hahn (Skulptur), kleine Wasserschüssel und Glas mit eingesteckten Pinseln auf einer Anrichte,

Lithografie, undatiert (etwa 1956/57), vom Künstler nachträglich handsigniert; (Sammlung Mintzel).

Druckplatte H 40,5 x B 63,5

Blattgröße H 53,5 x B 76,0

Abbildung I, 4

(I, 5) Frauenbüste, junge Frau mit doppelter Perlenkette und hochaufgeschlagenem Kragen der Bluse. Radierung 1957. Aussprengtechnik mit Aquatinta, handsigniert: J. Kregel 57. (Auf der Rückseite handschriftliche Widmung vom Künstler: „Für Alf Mintzel Weihnachten 1957“; Sammlung Mintzel).

Druckplatte: H 30,0 x B 21,3

Blattgröße: H 52,5 x B 39,7

Abbildung I, 5

## **Zu II: Stilleben als Bühne – Die Bühne der Dinge**

(II, 1)) Stilleben, 1978, Radierung (Strichätzung), schwarzweiß auf chamoisfarbenen Bütten, handsigniert: 1. Zust. VII/X, J. Kregel 78; (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“), mehrere scheibenförmige Fundstücke bühnenartig arrangiert, vorne r. u. bauchig-knubbeliger Rest einer Puppe.

Druckplatte: H 14,5 x B 18,8

Blattgröße: H 26,5 x B 39,2

Abbildung II, 1

(II, 2) Stilleben, 1978, Radierung (Strichätzung), schwarzweiß, kräftiger Probedruck, 1978, handsigniert: J. Kregel 78.

Motiv: „Bühnenstück“, rechts außen flaches Objekt (Baumschwamm), Pappkarton, im und vor dem Karton Kunststoff-Formen, rechts außen ein Steinstück; (Sammlung Mintzel).

Druckplatte: H 33,7 x B 44,5

Blattgröße: H 50,0 x B 70,0

### Abbildung II, 2

(II, 3) Radierung (Strichätzung), auf chamoisfarbenen Bütten, 1982, handsigniert e. a. J. Kregel 82. Hochformat. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“) mit verschiedenen von hinten nach vorne nach Größe gestaffelten Objekten/ Dingen, links zaunähnlich gruppierte Latten.

Druckplatte: H 14,7 x B 14,7

Blattgröße: H 38,7 x B 26,5

### Abbildung II, 3

(II,4) Radierung (Strichätzung), schwarzweiß auf chamoisfarbenen Bütten, 1985, handsigniert: e. a., J. Kregel 85; (Sammlung Mintzel)

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“); fünf verschiedene, nach vorne gestaffelte Objekte, am rechten Bildrand zwei übereinander gesetzte, vom Bildrand abgeschnittene Landschaftsdarstellungen (italienische Motive).



Druckplatte: H 25,0 x B 21,7  
Blattgröße: H 40,0 x B 30,0

#### Abbildung II, 4

(II, 5) Radierung (Strichätzung), 1990, auf chamoisfarbenen Bütten, handsigniert: J. Kregel 90. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“), Artischocke, Stein, Glas rechts neben aufgestelltem Karton, vor dem geöffneten Karton Objekt mit seltsamer „zerknüllter“ Form (Stein); Bildvariante 1.

Druckplatte: H 28,6 x B 37,7  
Blattgröße: H 37,8 x B 53,5

#### Abbildung II, 5

(II, 6) Radierung ( Strichätzung) handkoloriert (Unikat), 1990, auf chamoisfarbenen Bütten, handsigniert: J. Kregel 90. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“), Artischocke, hinten weiß gehöhtes Objekt, Glas rechts (heller Graubraunton) neben aufgestelltem Karton, vor dem geöffneten Karton zweites weiß gehöhtes Objekt; Bildvariante 2.

Druckplatte: H 37,0 x B 38,8  
Blattgröße: H 37,2 x B 52,4

#### Abbildung II, 6

(II, 7) Radierung (Strichätzung), mit Aquarellfarben koloriert (Unikat), 1990, auf chamoisfarbenen Bütten, handsigniert: J. Kregel 90. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“), Artischocke, hinten links weiß gehöhntes Objekt, Glas (blau) rechts neben aufgestelltem Karton, vor dem geöffnet Karton mehrteiliges Gebilde; Bildvariante 3.

Druckplatte: H 28,7 x B 37,0

Blattgröße: H 38,7 x B 52,0

Abbildung II, 7

(II, 8) Stilleben. Tuschzeichnung, 1990, aquarelliert (Unikat), handsigniert: J. Kregel 90.

Motiv: „Bühnenstück“, Große Artischocke im Vordergrund unten mittig, zwei Objekte links und rechts hinter der Artischocke; Gegenstände in einen bühnenhaften Raum gestellt. (Sammlung Mintzel).

Bildgröße: H 37,5 x B 52,0

Blattgröße: H 38,0 x B 53,5

Abbildung II, 8

(II, 9) Stilleben, o. T., Öl auf Leinwand, 1991 (?). Motiv: Acht verschiedene Objekte („Fundstücke“) vor einem horizontalen zweigestaffelten Hintergrund; oben eine Durchsicht auf eine tiefere Bildfläche. (Sammlung Mintzel). Signiert.

Bildgröße: H 34,5 x B 40,0

Abbildung II, 9

(II, 10) Radierung (Strichätzung, Bister), 1994, auf chamoisfarbigen Bütten, e. a., handsigniert: J. Kregel 94. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“). Vor drei unterschiedlich schraffierten Hintergrundflächen ein Arrangement von fünf Objekten/Dingen, darunter zwei vegetative Objekte.

Druckplatte; H 14,8 x B 14,8

Blattgröße: H 26,5 x B 17,1

#### Abbildung II, 10

(II, 11) Radierung, Probedruck, 1996, koloriert, handsigniert: J. Kregel 96.

Motiv: Stilleben („Bühnenstück“), Sechs Objekte (Fischereiutensilien), verschiedenfarbig handkoloriert, stehen auf einem flachen brettartigen Untergrund zu einer Gruppe arrangiert. (Sammlung Mintzel).

Druckplatte; H 9,4 x B 14,3

Blattgröße: H 17,1 x B 21,0

#### Abbildung II, 11

(II, 12) Stilleben, o. T., Öl auf Leinwand, 2003, handsigniert r. u.: J. Kregel 03. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Acht verschiedene Objekte („Fundstücke“), darunter im Vordergrund eine vogelartig gestaltetes Objekt und ein Objekt mit einem krummen Nagel.

Bildgröße: H 70,0 x B 65,0

#### Abbildung II, 12

(II, 13) Stilleben, Öl auf Leinwand, Signatur r. u.: J. Krengel 07.

Motiv: Blauer, aufgerissener Pappkarton mit gerippten Fensterdurchblick, mehrere, auf einer ockerfarbenen Querfläche (Tischplatte) platzierte vertrocknete und aufgeplatzte Früchte (Granatäpfel); unterhalb des Fensterdurchblickes eine plastische (Stein-)Figur.

Bildgröße: H 70 x B 50

Abbildung II, 13

### **Zu III: Landschaften und Orte als Stilleben**

(III, 1) Öl auf Leinwand, 1973, o. T. (Landschaft als Stilleben); Signatur: unten mittig: J. Krengel 73.

Motiv: Blick auf Aufbauten an einem Sandstrand in Richtung Meer; im Zentrum der Komposition surreales Gebilde; im rechten Bildteil hoher, senkrechter, dicker ockerfarbener Holzpfeiler (Pfeiler einer Schiffsanlegestelle), an dem eine Duschanlage montiert ist. Auf der rechten Seite eine hohe, blaue, angeschnittene Badekabine. (Sammlung Mintzel).

Bildgröße: H 102 x B 62

Abbildung III, 1

(III, 2) Radierung, auf chamoisfarbenen Bütten, 1977, handkoloriert (rot, blau, ockerfarben/bräunlich, weiß (Unikat); handsigniert: e. a., J. Krengel 77. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Mehrere verschiedene Objekte (Steine und Ruchstücke) vor Bretterwänden (ockerfarben) nach vorne mehrmals gestaffelt am Meeresstrand aufgestellt. Querformat.

Druckplatte: H 8,2 x B 11,3

Blattgröße: H 17,3 x B 24,0

#### Abbildung III, 2

(III, 3) Radierung (Strichätzung), schwarzweiß auf Bütten, 1980, handsigniert: e. a., J. Krengel 80. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Seestück mit Strandgut, vorne kleiner Seestern, kräftige schwarze Horizontlinie, in die rechts außen ein weißes mehreckiges Objekt (Plastikteil) mit seiner Spitze ragt.

Druckplatte H 9,5 x B 14,8

Blattgröße: H 19,8 x B 26,8

#### Abbildung III, 3

(III, 4) Öl auf Leinwand, handsigniert J. Krengel 98. Motiv: Blick auf eine Fischerhütte und Fischereierutensilien, darunter schräg hoch gestellte Positionsfahnen.

Bildgröße: H 105 x B 70

#### Abbildung III, 4

(III, 5) Radierung (Strichätzung), 2003, handsigniert: e. a.,  
J. Kregel 03. (Sammlung Mintzel).

Motiv: Düstere, sturmgepeitschte Ostsee –  
Landschaft/Gestade/Uferzone mit erodiertem  
„Steinturm“.

Druckplatte: H 14,5 x B 19,6

Blattgröße: 22,2 x B 31,0

Abbildung III, 5

(III, 6) Öl auf Leinwand, sign. J. Kregel 06.; Motiv: Bojen  
auf sandigem Ostseeufer.

Bildgröße: H 80 x B 105

Abbildung III, 6

#### **Zu IV: Zeichnungen und Aquarelle als Studien**

(IV, 1) „Waldrand“, Tuschzeichnung, 1997, aquarelliert,  
auf Bütten, 1997, Tuschsignatur: J. Kregel 97. Auf der  
Rückseite Bleistift Eintrag des Künstlers: „Waldrand“ 97,  
30,5 x 15, Zeichnung und Aquarell Euro 220,- (Sammlung  
Mintzel).

Zeichnung: H 15,0 x B 30,5

Blattgröße: H 36,8 x B 53,3

Abbildung IV, 1

(IV, 2) Handkolorierte Tuschzeichnung, 2013, handsigniert: J. Krengel 013; Der Künstler (J. K.) mit Hund zu seinen Füßen am Gestade der Ostsee vor einem stark erodierten „Steinturm“. (Sammlung Mintzel).

Zeichnung: H 26,0 x B 20,0

Blattgröße: H 30,0 x B 40,0

Abbildung IV, 2

(IV, 3) Strichzeichnung (Stabilo Pen) und Aquarell auf Büttenpapier; Signatur: J. Krengel 012. Motiv: Mediterraner Hain mit Mauerwerk I.

Zeichnung: H 21,0 x B 30,0

Blattgröße: H 21,2 x B 30,2

Abbildung IV, 3

(IV, 4) Strichzeichnung (Stabilo Pen) und Aquarell auf Büttenpapier, 2012; Signatur: J. Krengel 12. Motiv: Mediterraner Hain mit Mauerwerk II.

Zeichnung: H 20,2 x B 30,0

Blattgröße: H 21,0 x B 30,2

Abbildung IV, 4

(IV, 5) Strichzeichnung (Stabilo Pen) und Aquarell auf Büttenpapier, 2007r; Signatur: J. Krengel 07.

Motiv: Bäuerliche Hauswand mit horizontal aufgehängter Holzleiter und Objekt. Handkolorierte Tuschezeichnung.

Zeichnung: H 20,0 x B 25,0

Blattgröße: H 30,0 x B 40,0

#### Abbildung IV, 5

(IV, 6) Handkolorierte Federzeichnung auf chamoisfarbenen Büttenpapier, „Bühnenstück“, im Brief Jürgen Kregels vom April 1990 (?) zum Geburtstag des Autors (18. 04. 1935).

Skizze: H 15,0 x B 18,0

Blattgröße: H 28,0 x B 18,8

#### Abbildung IV, 6

Jürgen Kregel, 1960, in seinem Arbeitszimmer in Hannover-Linden, Erichstraße 2, vierter Stock.

Foto: Alf Mintzel



## Curriculum vitae

- 1935 15. 02., geboren in Hannover-Linden
- 1941 – 1951 Volksschule und Oberschule
- 1951 – 1954 Lehre im grafischen Gewerbe; Ausbildung zum Positivretuscheur; Abendkurse an der Werkkunstschule Hannover (Freihandzeichnen, Aktzeichnen, Schrift und Typografie)
- 1954 – 1957 Studium der Freien Malerei und Grafik an der Werkkunstschule Hannover (heute Fachhochschule für visuelle Kommunikation und Design) bei Prof. Erich Rhein und dem Maler Gerhard Wendland
- 1958 – 1959 Studium der Freien Malerei und Grafik an der Freien Akademie der Künste Hamburg; Schüler von Prof. Karl Kluth
- 1960 Rückkehr nach Hannover in seinen Beruf als Werbegrafiker und Retuscheur
- 1960 – 1974 Arbeit als freier Grafiker für Industrie, Werbeagentur und Verlage
- 1965 Eheschließung mit Renate, geb. Brügge

1974           Anschaffung einer Druckpresse für  
                  Radierungen,  
seit 1975       freischaffender Grafiker und Maler  
2010           Tod der Ehefrau

Lebt und arbeitet in Hannover-Linden

Adressen und zugleich Bezugsquellen für die Schrift:

Jürgen Krengel  
Beethovenstraße 4  
D – 30449 Hannover

Univ. Prof. Dr. Alf Mintzel  
Adalbert-Stifter - Straße 8  
D - Passau 94032  
E-Mail: [profdrmintzel@t-online.de](mailto:profdrmintzel@t-online.de)  
Homepage: [www.prof-dr-alf-mintzel.de](http://www.prof-dr-alf-mintzel.de)