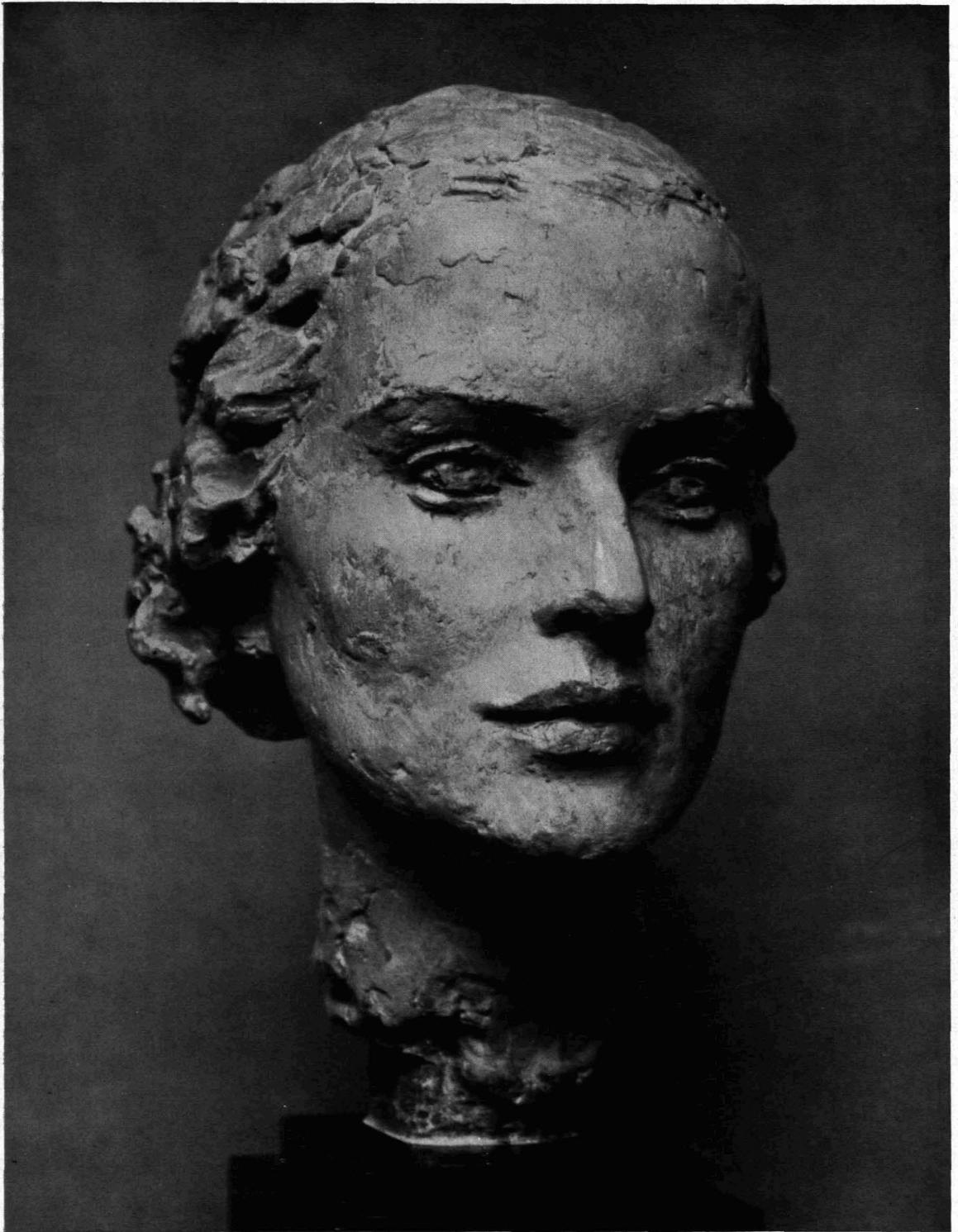


Eindruck und Ausdruck

Ernesto de Fiori (geb. 1884), Sohn eines Italieners und einer deutschen Mutter, entschied sich schon vor dem ersten Krieg für Deutschland, für das er auch im Felde stand. Die Blutmischung mag seinem Werk etwas von der spröden Anmut einer hochgezüchteten Rasse und zugleich jenen nervösen flackernden Zug gegeben haben, der zwischen maßvoller Selbstbeschränkung und dem unruhigen Suchen innerer Un- genügsamkeit hin und her schwankt (Abb. S. 54—56). Das Nordische, das auch in der menschlichen Erscheinung dieses Künstlers zum Ausdruck kommt, führte ihn zunächst zu Rodin und von dort zu einem eigenen Schaffen, das sich stark dem Reiz des Augenblickes, der raschen Erfassung des flüchtigen Moments zuwendet. Das menschliche Sein, das das Thema seiner Bronzen, Terrakotten, Tonskulpturen und seiner vorzüglichen Porträtköpfe ist, wird hier nicht ruhend abgeschlossen erfaßt, sondern als etwas Vorübergehendes zwischen gestern und morgen, und so haben seine Gestalten und Köpfe meist etwas Flutendes, Unbestimmtes, als rausche die Zeit durch sie hindurch. Das Suchende, das ihn gewissermaßen eine gefundene Form immer wieder zerstören läßt, das ihn gelegentlich veranlaßte, Terrakotten zu bemalen, das die Oberfläche seiner Bronzen in den Arbeiten der 30er Jahre wieder aufreißt und öfters zu skizzenhaften fragmentarischen Arbeiten führt, ist für Fiori charakteristisch. Ein nobler Zug der Zurückhaltung ist seinem Werk eigen und auch hier ist die leise Schwermut unverkennbar.

Der Bremer Kurt Edzard (geb. 1890) ist in unmittelbarer Nähe von ihm zu nennen (Abb. S. 58—59). Die Gestaltungsprinzipien, die überraschend leichte Hand, die leicht nervöse Einfühlungskraft, die ihn zu Porträts führte, scheinen auch hier von einer Weltoffenheit getragen zu sein, die aus seinen Bronzen als verhaltenes, sprühendes Leben wie als kühle Vornehmheit spricht.

Robert Bednorz (geb. 1882) hat aus seiner oberschlesischen Heimat jenen stark realistischen Sinn des Ostens mitgebracht, der seinen Bildnisköpfen eine lebendige Aufgeschlossenheit gibt und die künstlerische Wagschale zwischen Natur und Form mehr zur ersteren hin senken läßt (Abb. S. 60—61). Diese Porträtköpfe in Bronze oder Terrakotta (sie sind gelegentlich, wie auch einzelne Arbeiten de Fioris, bemalt) vereinen einen scharf charakterisierenden Naturalismus mit Formen von plastischer Geschlossenheit. Deutlicher als an dem 1924 in Rom entstandenen Mussolinikopf mit seiner sichtlich durch die Person des Dargestellten bestimmten, strenger vereinfachenden Form ist diese Eigenart von Bednorz an seinen übrigen Köpfen zu erkennen.



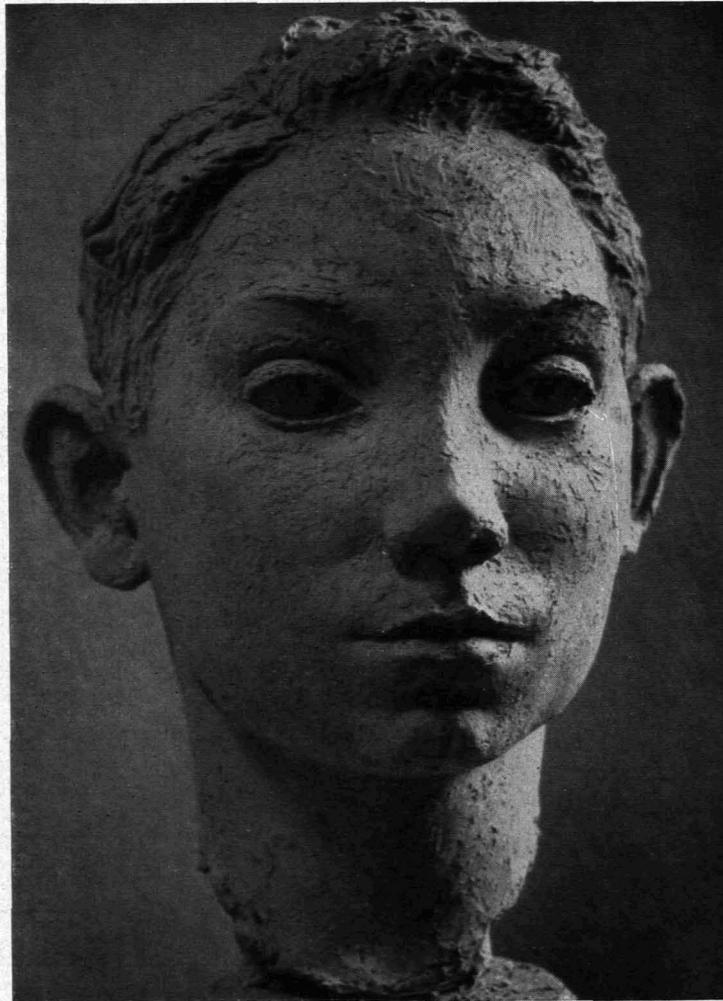
Kurt Edzard: Frauenkopf, Ton, 1939



Kurt Edzard: Liegender Jüngling, Bronze, 1925

Das Flüchtige, den Reiz des Augenblicks, versuchen auch die kleinen Tierbronzen festzuhalten, mit denen Renée Sintenis (geb. 1888), eine Bildhauerin von ausgesprochener Eigenart, bekannt geworden ist. Ein weibliches Empfinden für das rührende Ungelenke, wie es etwa aus jungen Fohlen mit ihren schweren Köpfen und den überlangen Beinen spricht, führt hier mit einer männlich sicheren Hand, die das Material der Bronze höchst lebensvoll plastisch zu gestalten weiß, oft zu Kleinplastiken von ungewöhnlichem, skurrilem Zauber (Abb. S. 62—63). Neben Bildnisköpfen hat Renée Sintenis auch Figuren von Boxern, Polospielern, Läufern gebildet. Sie alle zeigen den Sinn für den flüchtigen Augenblick wie auch jene Daphne für das Behnhaus in Lübeck, wo ein fließender Moment erfaßt ist, wenn der überschmale Frauenkörper der Daphne mit hochgerissenen Armen und Händen, die eben Äste werden wollen, sich in einen Baum verwandelt.

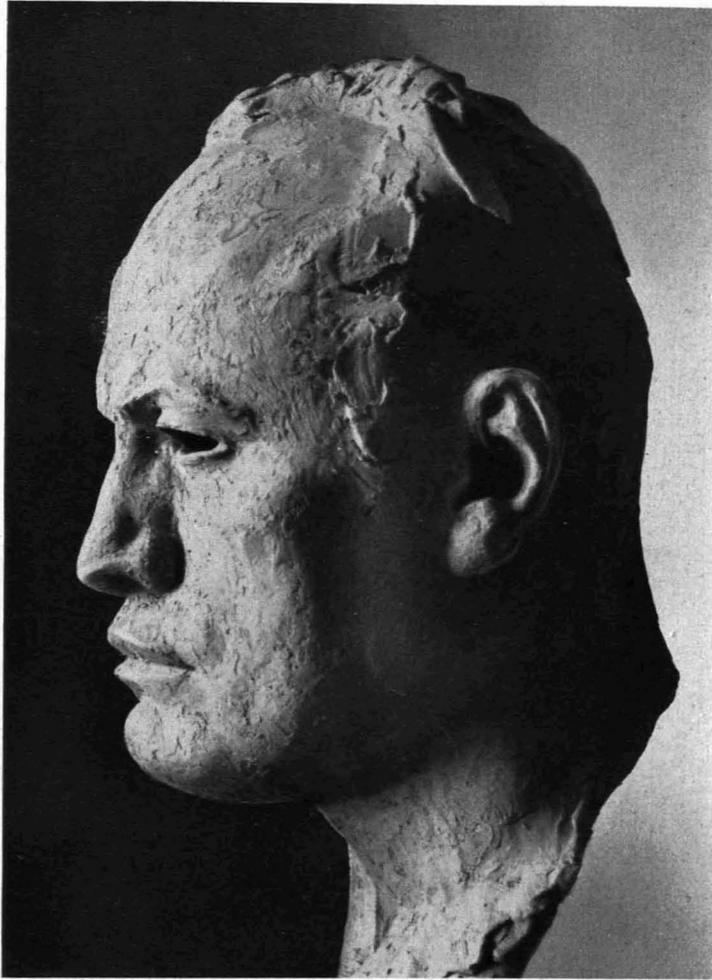
Unter den Bildhauerinnen tritt auch die Rheinländerin Milly Steger (geb. 1881) hervor. Sie fand nach dem Krieg, nicht zuletzt unter dem Einfluß Kolbes, bei dem sie gearbeitet hatte, den Weg zum eigenen plastischen Schaffen (Abb. S. 64—65). Das Weibliche spricht aus diesen Arbeiten mit Innerlichkeit, Wärme und zuweilen mit ursprünglicher Kraft. Der Gefühlsausdruck ist dabei häufig bestimmend. Er verbindet sich jedoch mit einer plastischen Vitalität, wie sie selbst unter den männlichen Bildhauern heute nicht häufig ist, und gibt ihren besten Arbeiten neben



Robert Bednorz: Knabekopf, Terrakotta, 1940

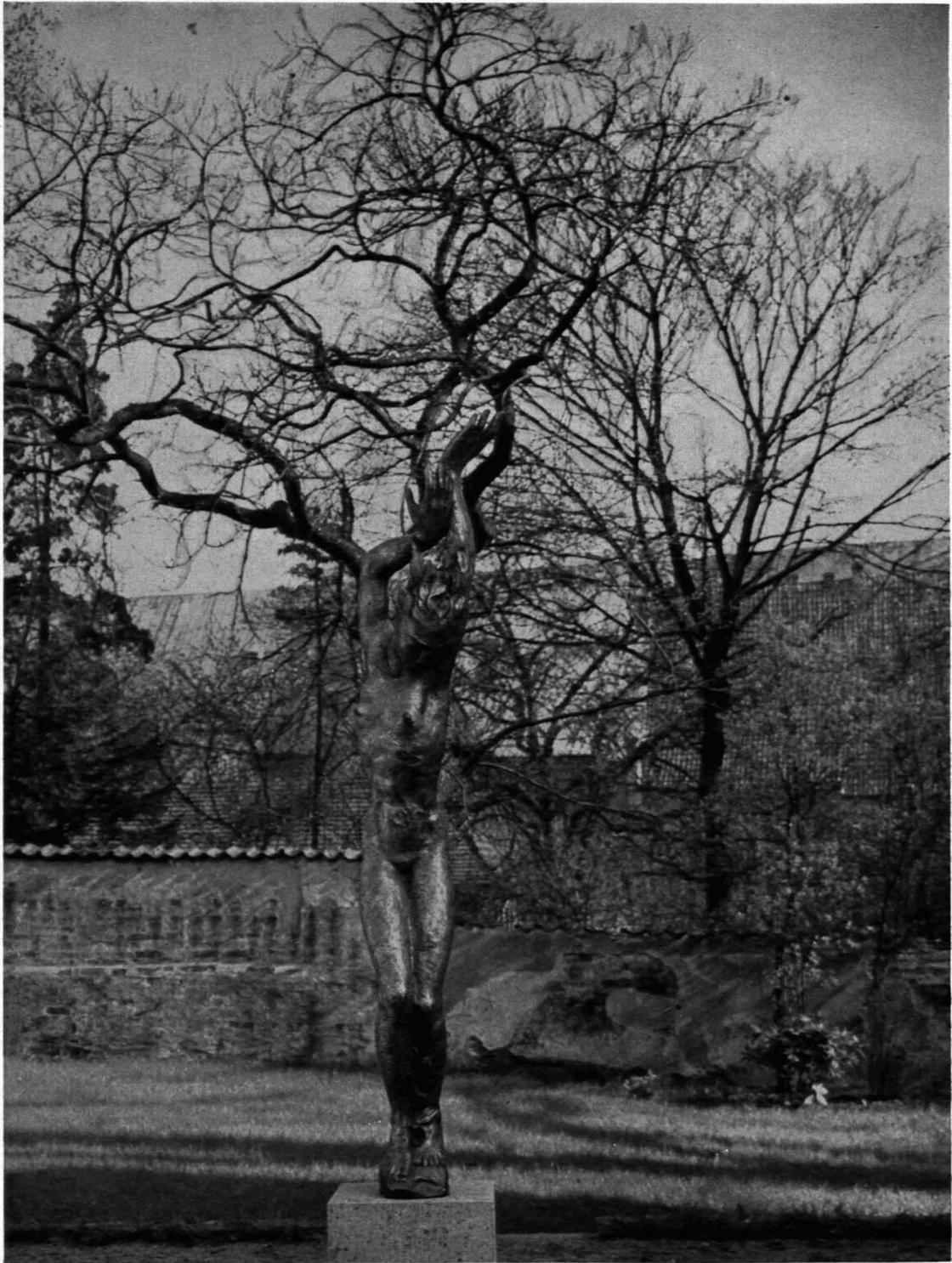
der Anmut auch die starke innere Spannung mit, die nicht zuletzt dem zu danken ist, daß Milly Steger selbst aus dem Stein arbeitet.

Edwin Scharff (geb. 1887) ist vor allem Steinbildhauer. Er brachte von der Schule eine ausgesprochene mathematische Begabung mit, begann als Maler, wurde wie viele seiner Altersgenossen angezogen von Greco und Cézanne, und gehörte zu jenen Bildhauern, die auf der Suche nach der Form diese mathematischen abstrakten Prinzipien der Malerei zunächst auf die Plastik zu übertragen versuchten. Die gesunde Wirklichkeitsbeziehung seiner alemannischen Herkunft überwand jedoch diese Station und führte ihn aufs neue zur Naturform hin. Die Vertikale der



Robert Bednorz: Mussolini, Bronze, 1924

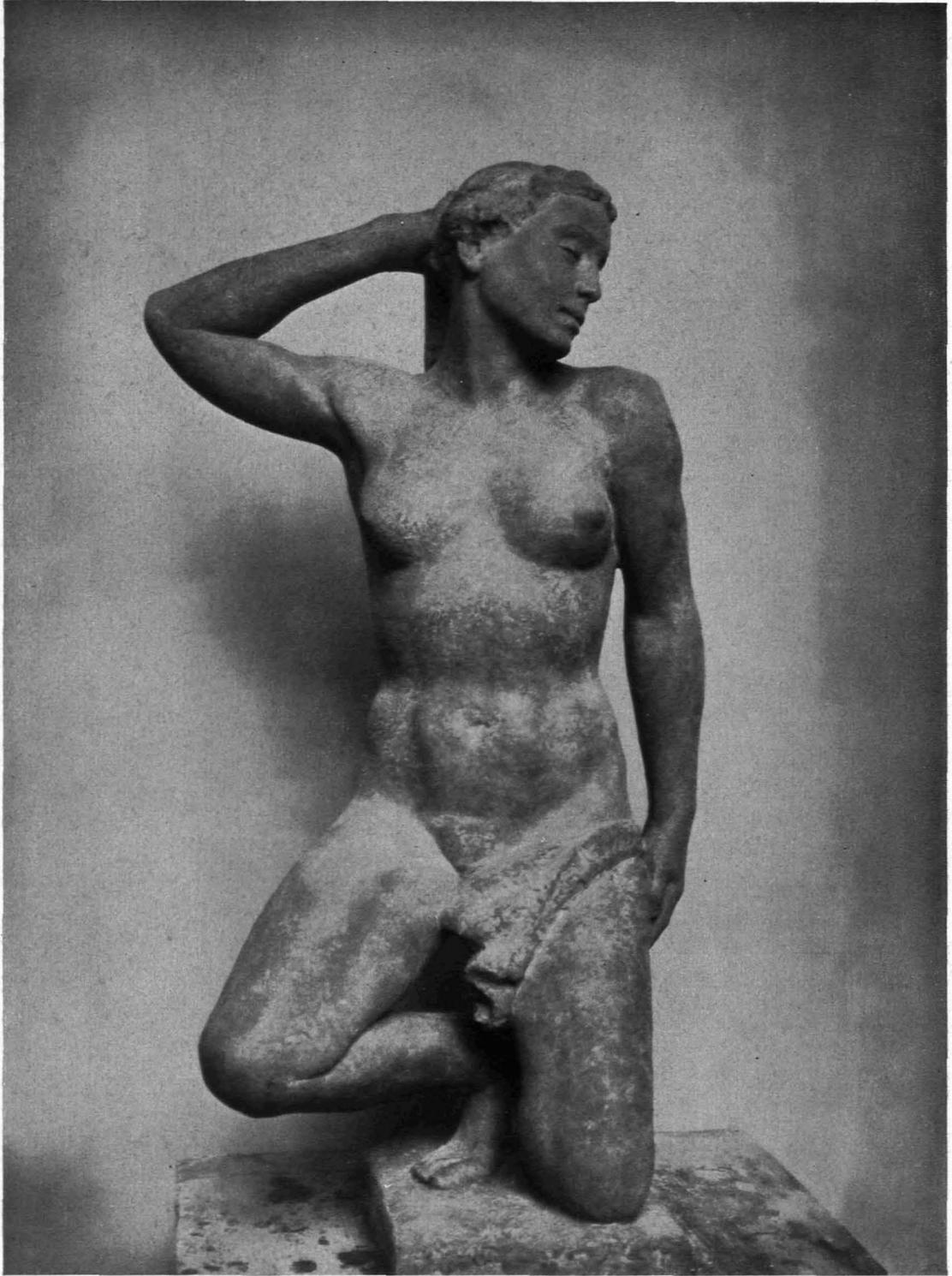
langgestreckten menschlichen Körper ist für Scharff charakteristisch. Sein Werk steht zwischen Rodin, von dem er sich angezogen fühlt, und der Sehnsucht nach der arkadischen Anmut Griechenlands (Abb. S. 66—68). Von der tektonischen Strenge der Steinbildhauerei ist jedoch Scharff trotz der künstlerischen Zwischenstation, die er überwand, stark entfernt, wenn auch sein Düsseldorfer „Rossebändiger“ durch das Material des Granits zu straffen, monumentalen Vereinfachungen kommt. Der Marmor wird von ihm malerisch behandelt, wie es in aufgelösterer Form Rodin tat, und die Mitwirkung des Lichtes, unterstützt von einer leicht verschleierte Oberflächenbehandlung, gibt seinen Köpfen und Reliefs meist einen weichen, unbestimmten Reiz von starker persönlicher Eigenart.



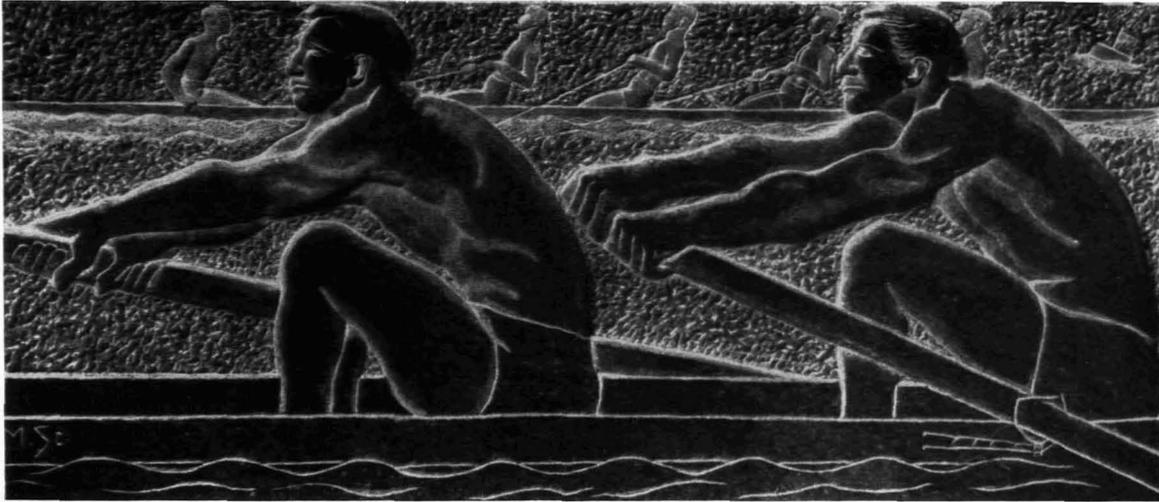
Renée Sintenis: Daphne, Bronze, 1930



Renée Sintenis: Fohlen, Bronze, 1939



Milly Steger: Kniende, Bronze, 1940



Milly Steger: Ruderer, Relief, Stein, 1939

Das Erlebnis Rodin und die Begegnung mit Kolbe sind auch bestimmend für Walther Wolff (geb. 1887) geworden, der sich längere Zeit in Paris aufhielt und die letzten Jahre vor dem Weltkrieg Meisterschüler von Tuillon war. Wolff, ein geborener Rheinländer, ist vor allem durch seine Porträtplastiken bekannt geworden (Abb. S. 69). Seine Köpfe von Alfred Cortot und von Max Planck zeigen die starke Einfühlungskraft des Künstlers, der das seelisch-geistige Moment im Dargestellten mit feiner Innerlichkeit sichtbar werden läßt.

Hermann Scheuernstuhl (geb. 1894) ist, wie mancher andere der jüngeren Bildhauer, aus der Lehre von Gerstel hervorgegangen. Er hat auch bei Bleeker studiert und in Paris und Rom die verschiedensten Eindrücke verarbeitet. Neben Bildnisköpfen in Bronze sind am eindrucksvollsten seine Steinskulpturen, aus denen ein aufgeschlossenes Empfinden für die Möglichkeiten und den Charakter des Materials spricht. Trotz ihrer abgeschliffenen Oberfläche ziehen sie bewußt das Spiel von Licht und Schatten in ihre plastische Wirkung ein (Abb. S. 70—71).

Anton Grauel (geb. 1897) hat, aus dem Felde heimgekehrt, bei Richard Scheibe in Frankfurt gelernt, was man bei seinen früheren Arbeiten deutlich spürt. Grauel hat eine leichte und sichere Hand, wie seine Bronzen, jene anmutigen knienden und sitzenden Mädchenfiguren und auch das 1939 entstandene kniende Paar „Zuneigung“, erkennen lassen (Abb. S. 72—73). Die neuen Arbeiten des Bildhauers zeigen eine eigene Betonung des Willenhaften, und die Gebärde ist häufig in den Dienst erzählerischer Aussage gestellt. Unter Grauels Werken der letzten Zeit befinden



Edwin Scharff: Badende, Marmor, 1930



Edwin Scharff: Frauenbüste, Bronze, 1932

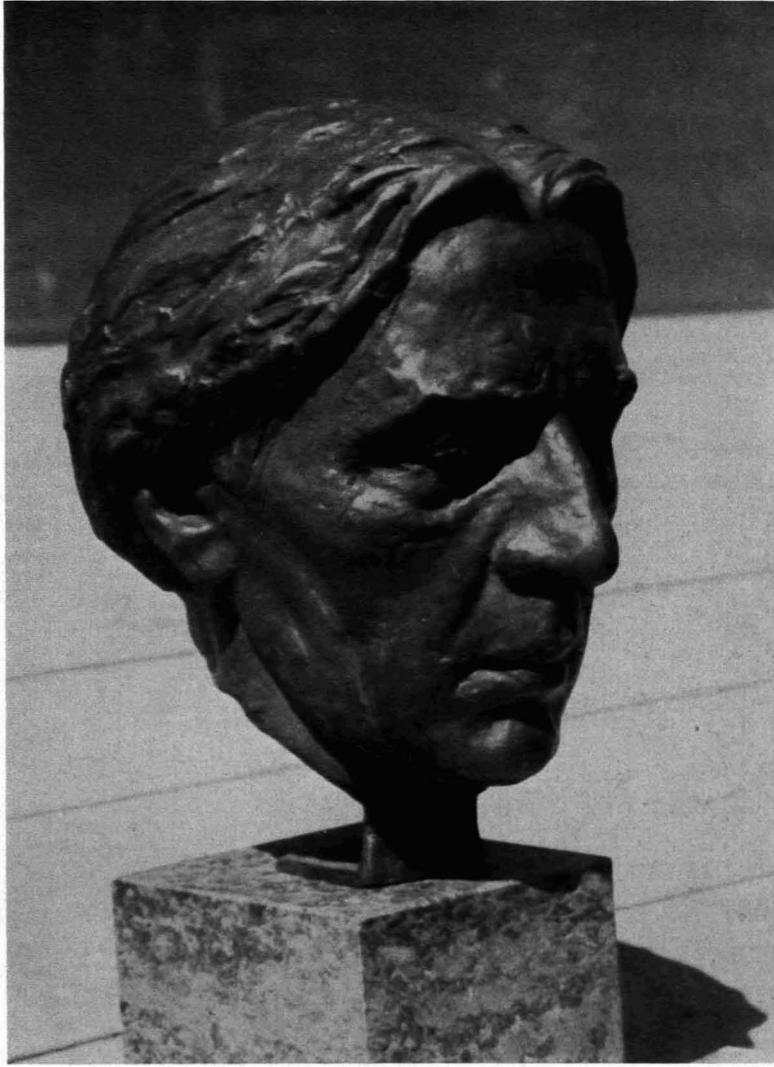
sich auch Monumentaldarstellungen, die in Stein übertragen sind wie ein Flachrelief mit Speer und Bogen tragenden Jünglingen für einen Standort der Luftwaffe.

Es würde eine unzutreffende Festlegung des Schaffens Lebender bedeuten, wolle man die genannten Künstler auf eine Formel festzulegen versuchen. In ihrem bisher vorliegenden Werk jedoch sind im Entwicklungsgang wie in der Art manche verwandte Züge feststellbar. Der Weg vom malerischen zum plastischen Sehen ist deutlich abzulesen wie das Bemühen dieser Künstler, auch in der Plastik die Zeit in

ihrer Flüchtigkeit festzuhalten, sei es als gebannter Augenblick, sei es als Formung von etwas Flutendem, das vom Gestern ins Morgen hinübergleitet. Wenn wir nachfolgend wiederum einige Bildhauer zusammenfassen, die etwa um 1930 das 40. Lebensjahr und damit die Zeit der eigensten Entfaltung erreichten, so ist auch diese Gliederung nur eine Behelfsbrücke zum Verständnis des Gegenwartschaffens. Gemeinsam ist diesen Künstlern ein spiritueller Zug, dem es weniger um den sinnlichen Reiz als vor allem um die seelische Aussage geht. Eine leise verhaltene Gebärdensprache, ein lyrisch-musikalischer Zug äußert sich hier aus einer romantischen Haltung, wie sie vornehmlich im Norden zu finden ist. Es geht von diesen Skulpturen und



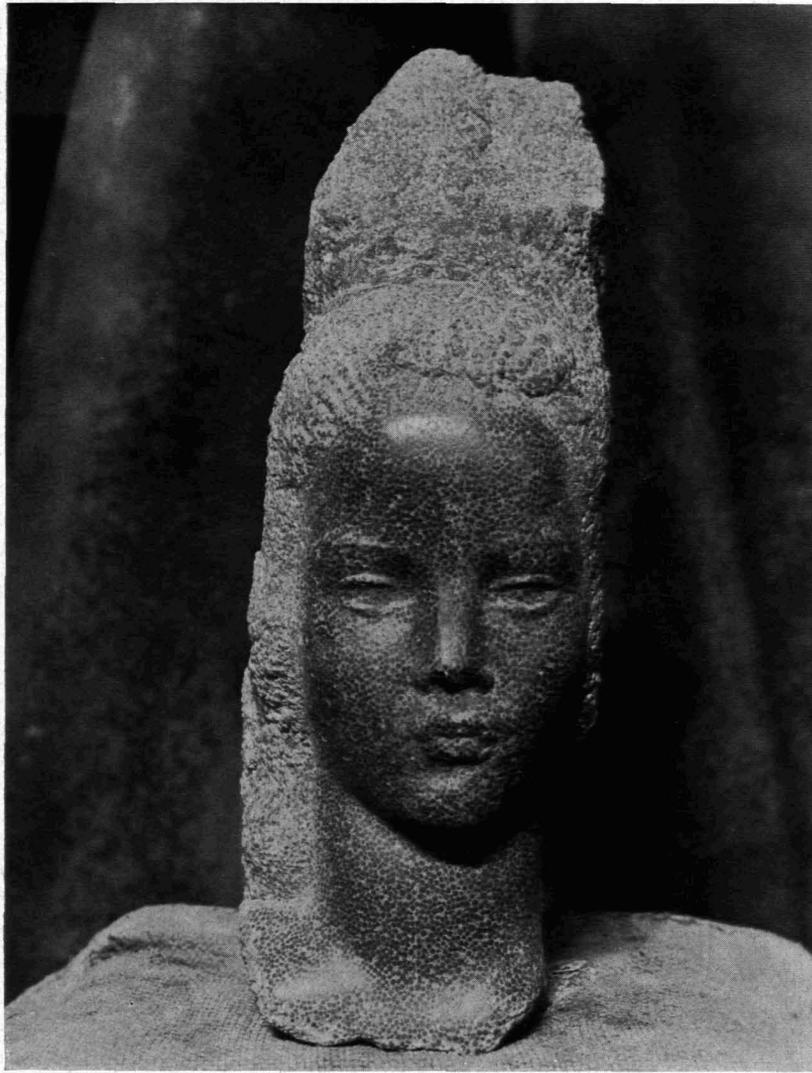
Edwin Scharff: Rossebändiger, Granit, 1936—1939



Walther Wolff: Alfred Cortot, Bronze, 1937

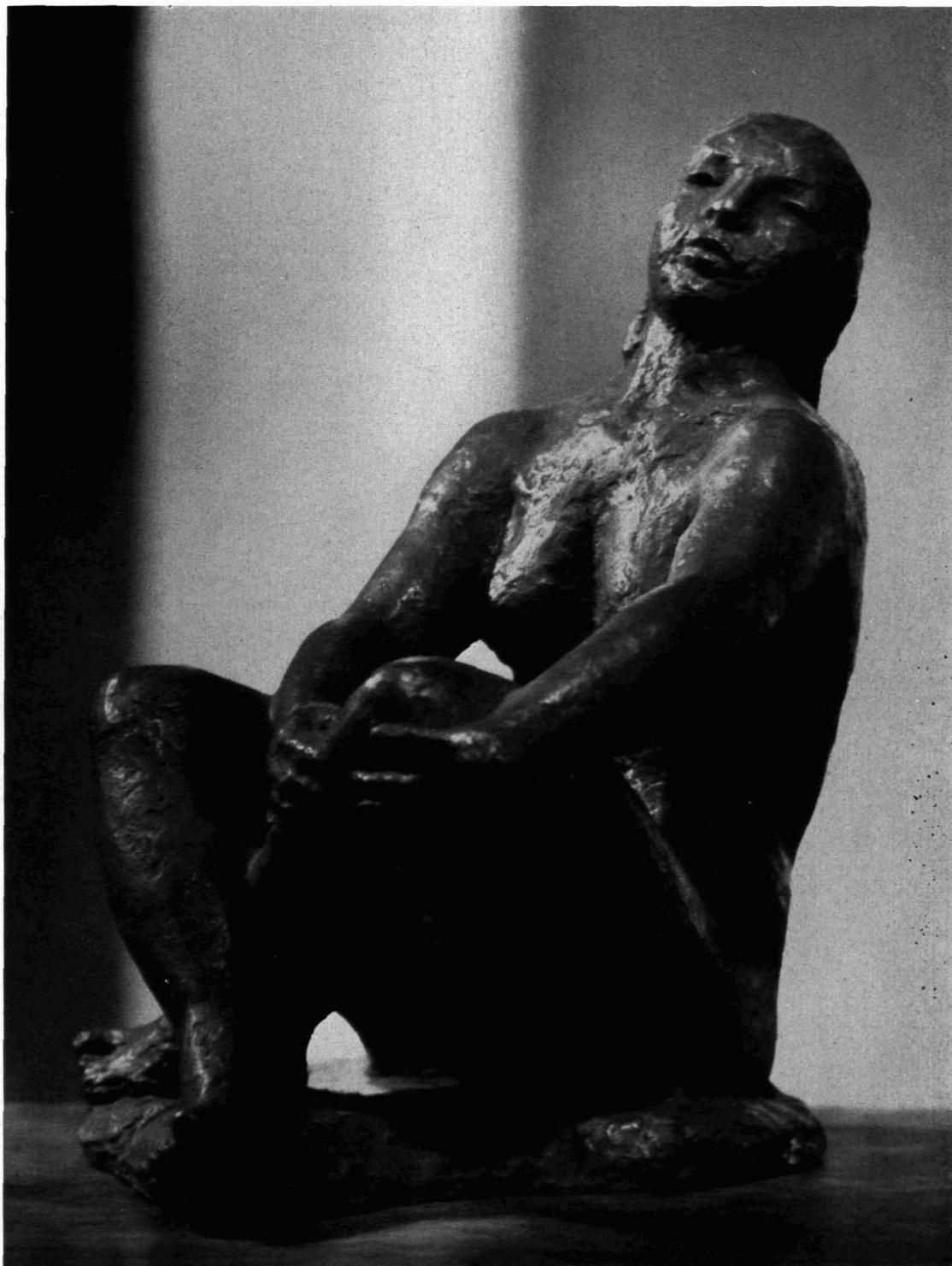
Plastiken, mögen sie noch so in sich ruhen, eine leise Bewegung aus, eine geheime Dramatik, die selbst eine so statuarische Bildhauerarbeit wie Herbert Garbes „Orpheus“ noch zeigt. Das Gewand ist häufig Ausdrucksträger wie in der mittelalterlichen deutschen Plastik, und die seelische Sprache ist hier deutlicher als je vernehmbar. In den Werken dieser Bildhauer wird oft die Spannung zwischen dem religiös Christlichen und der Diesseitsfreudigkeit der Antike sichtbar.

Herbert Garbe (geb. 1888) gehört zu jenen Künstlern, die das Bildhauerhandwerk auf das Gründlichste erlernt haben. Aus dem Krieg heimgekehrt, war er

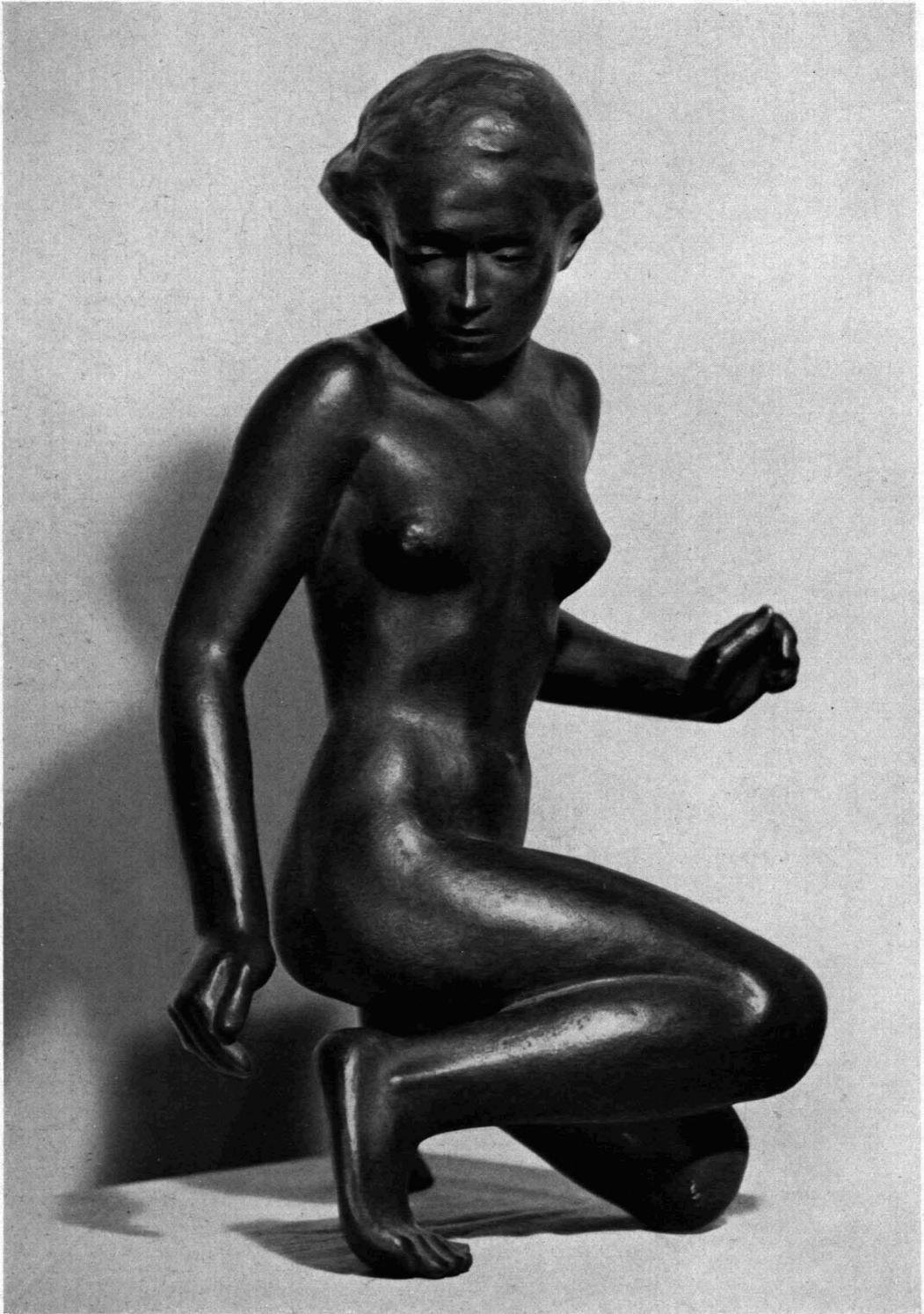


Hermann Scheuernstuhl: Mädchenkopf, Rooggenstein, 1931

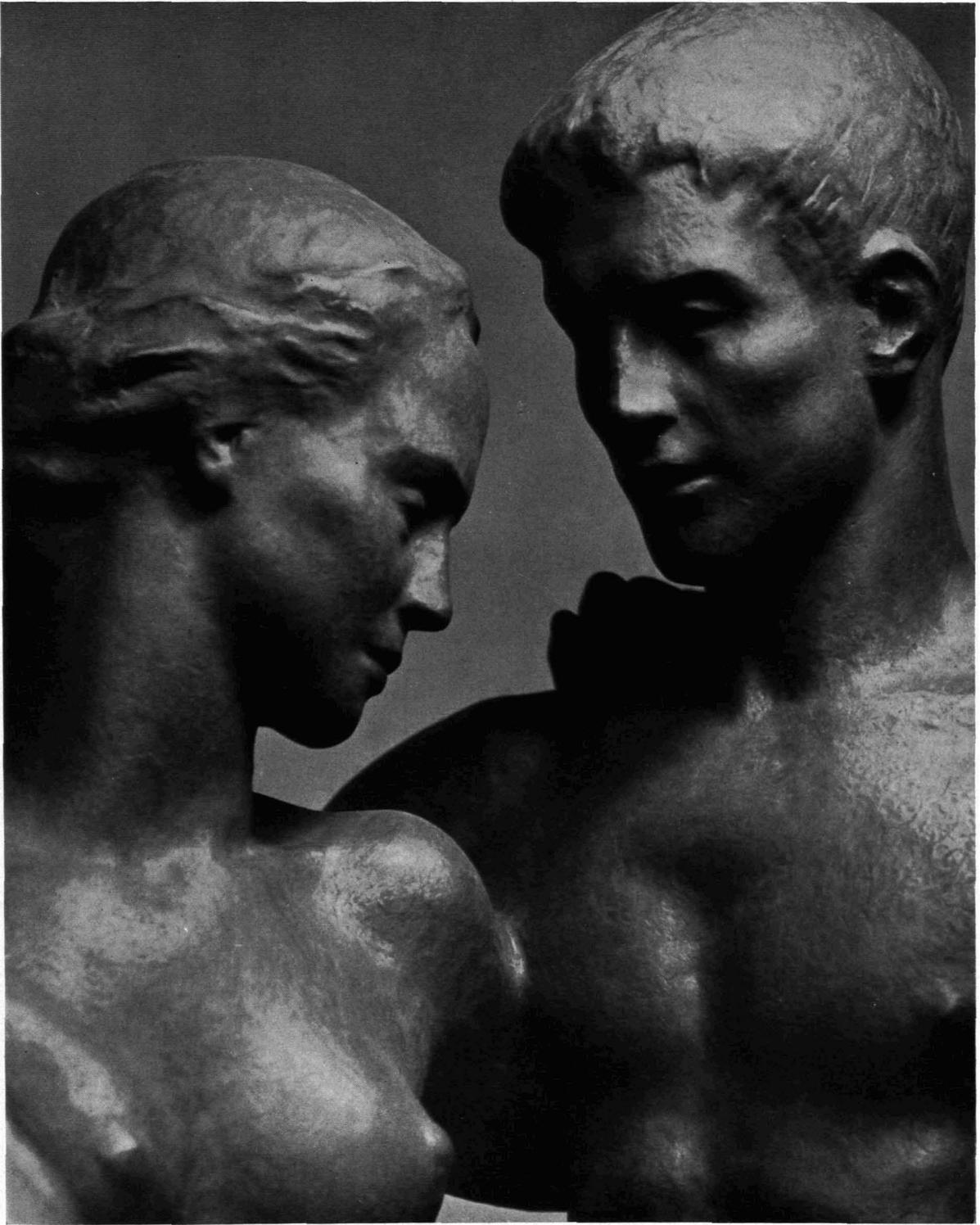
Meisterschüler der Berliner Akademie und hielt sich längere Zeit in Paris und später in Rom auf. Garbe hat in Bronze, Holz und vor allem in Stein gearbeitet und sich mit dem Relief auseinandergesetzt. Neben vielen Arbeiten in Gußmaterial, wie sie aus wirtschaftlichen Gründen dem freischaffenden Künstler leichter offenstehen, hat er Steinbildhauereien im strengsten Sinne geschaffen. Wie manche Künstler seiner Generation ist auch Garbe zunächst den Weg zu den abstrakten stereometrischen Grundformen zurückgegangen. Es ist dies ein historischer Vorgang, der entwicklungsgeschichtlich für manche in den 80er Jahren Geborenen eine rein-



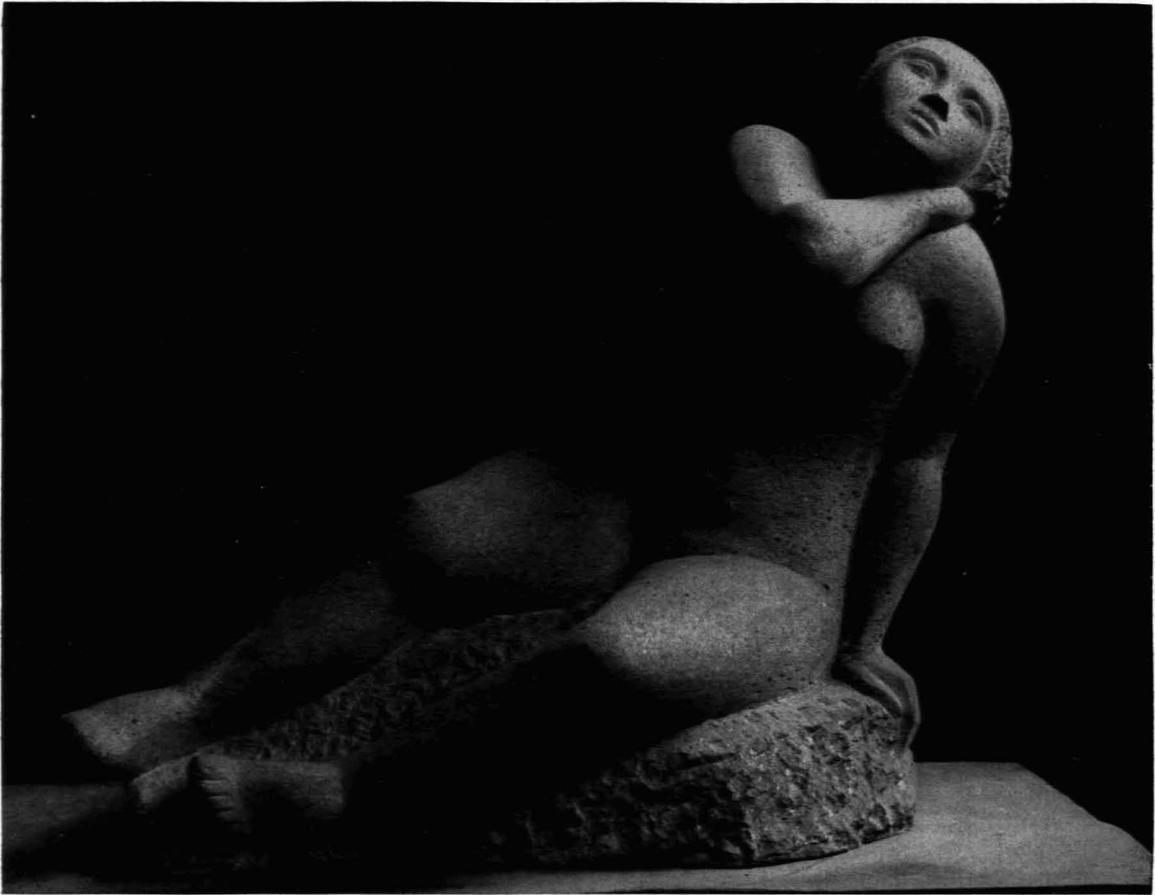
Hermann Scheuernstuhl: Hockende, Bronze, 1935



Anton Grauel: Kniende, Bronze, 1930



Anton Grauel: Zuneigung (Ausschnitt), Bronze, 1939



Herbert Garbe: Das Erwachen, Stein, 1931

gende Bedeutung gehabt hat. Auch Garbe schritt durch diese Station, um den verwilderten Naturalismus zu überwinden und die Gesetze bildhauerischer Gestaltung gewissermaßen am Rhythmus mathematischer Formen neu zu entdecken. Daß die abstrakte Form, die sich völlig von der Natur entfernt, der individuellen Willkür ganz freie Hand läßt und damit den ewigen Gesetzen der Plastik widerspricht, hat auch dieser Bildhauer bald empfunden. Sein seelischer Ausdruckswillen führte ihn nunmehr zu einer plastischen Form mit einer eigenen, herben Sprache (Abb. S. 74—75). Die fließende, bewegte Linie, das Rhythmisch-Musikalische großer einfacher Formen, die bewußt auf jedes Ausmodellieren verzichten und gelegentlich sogar in kantigen Flächen gegeneinander abgesetzt sind, haben bei ihm Melodie und gelegentlich einen fast volksliedhaften Zug. Garbes letzte große Steinarbeit nimmt wohl nicht zufällig die Gestalt des Orpheus zum Thema, und in der vorwärts-

schreitenden, die Leier schlagenden, halb verhüllten Gestalt ist etwas von der Vereinigung von nordischem Erbe und Südsehnsucht festgehalten worden.

Eine starke innere Vorstellungskraft ist bei Emy R o e d e r (geb. 1890), Herbert Garbes Gattin, zu finden. Sie stammt aus Würzburg, hat in Darmstadt gelernt und arbeitete in den letzten Jahren in Florenz. Ein betonter Formwille, der mit schlichten Vereinfachungen arbeitet und in dem wiederum die alte Vertikale von der Gotik bis zum Jugendstil eine deutliche oder geheime Rolle spielt, vereint sich bei ihr mit einer zarten weiblichen Empfindsamkeit. Ihre Kinderbildnisse sowie ihre Frauen- und Mädchengestalten aus der letzten Zeit haben Anmut und Herbheit und eine schöne weibliche Reife (Abb. S. 77).

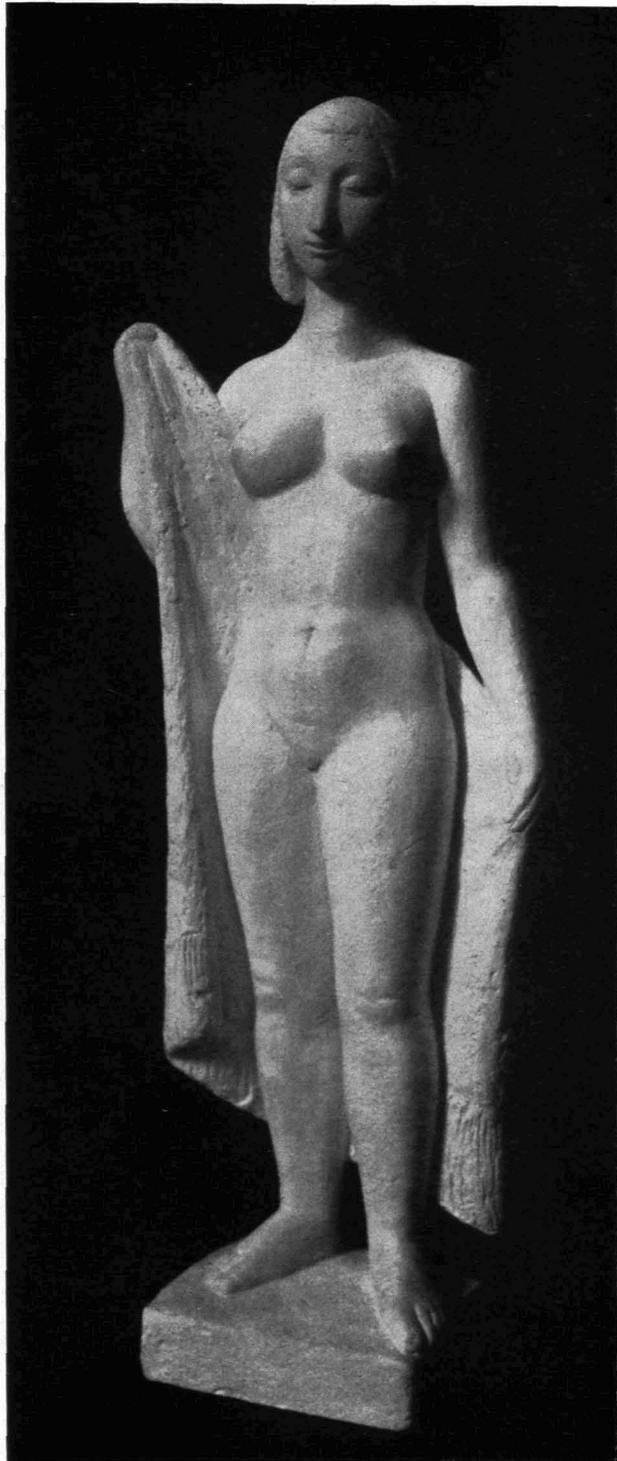


Herbert Garbe: Die Stunde Pans, Bronzerelief, 1939



Herbert Garbe: Orpheus (daneben Modell), Stein, 1939/40

Gerhard M a r c k s (geb. 1889), gleichfalls aus Berlin stammend, ist ein Bildhauer von hoher schöpferischer Eigenart. Er war zuerst Scheibe-Schüler, leitete die Töpferreischule in Dornburg bei Weimar und dann die Kunstgewerbeschule in Giebichenstein, wo eine glückliche Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern zu bemerkenswerten Ergebnissen geführt hat. Die erste Reise, die ihn 1928 nach Griechenland führte, ist für ihn von großer Bedeutung gewesen und aus der schweren Gebundenheit entwickelte er durch diese Begegnung mit der Antike jenen arkadischen Zug, der manchem seiner Werke eigen ist (Abb. S. 78 bis 81). Die Scheu vor glatter Gefälligkeit und die Leidenschaft des Bildhauers, zu klaren einfachen, kubischen Formen zu kommen, hat manchen seiner früheren Arbeiten bei aller Zartheit etwas Ungefüges, Dumpfes gegeben mit breiten, bäuerlichen Gelenken, Nasen, die wie Giebel hervorspringen, Schenkeln, die bewußt auf feinere Gliederung verzichten, — törichte Jungfrauen und Jünglinge, die das Reich des Unbewußten noch nicht verlassen haben. Es waren meist Kleinplastiken mit einer intimen Seelensprache. Die geheime Grazie der Empfindung mit



Emy Roeder: Badende, Ton, 1939



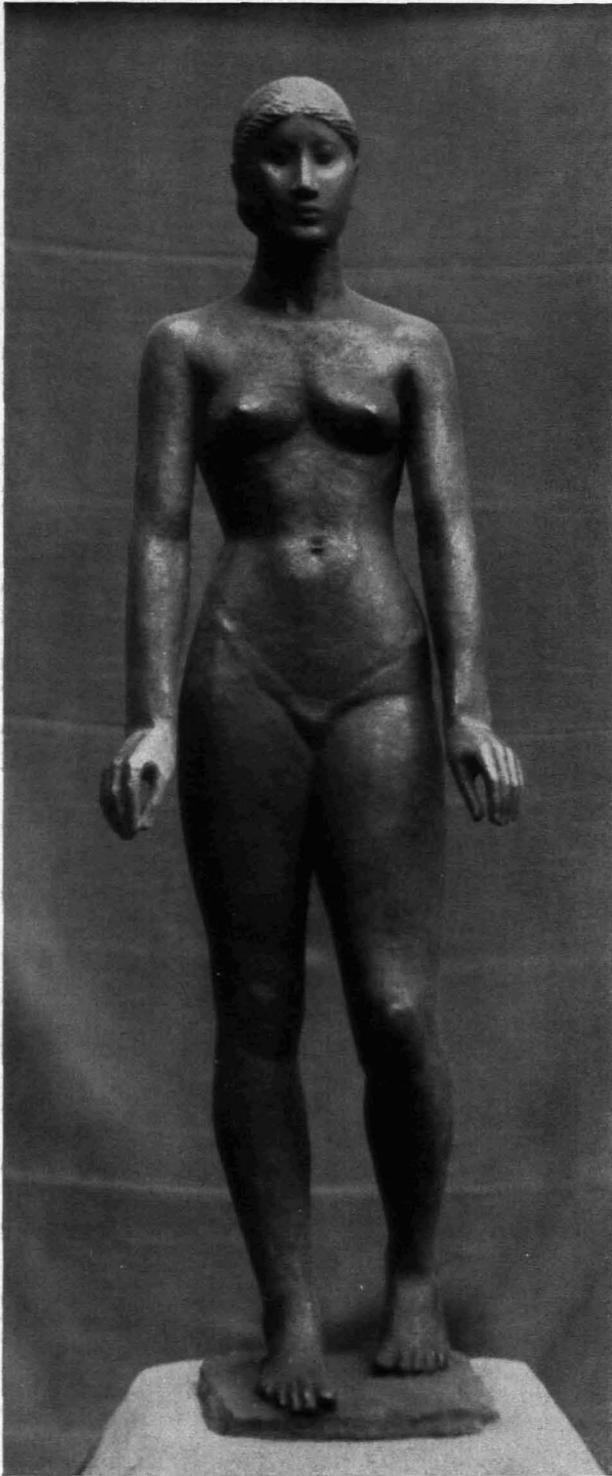
Gerhard Marcks: Alfred Partikel, Bronze, 1931

ihrem herben, wiederum so frühlingshaften Zug, kommt jedoch in der Entwicklung von Marcks immer deutlicher zum Durchbruch. Um alle diese Plastiken weht, wie einst bei Barlach und wie kaum bei einem anderen lebenden Bildhauer, der Wind des Schicksals. Es ist eine seelische Verhaltenheit, die sich spröde äußert und deren keusche Herbheit häufig das Gewand bevorzugt, als bedürfe der nackte Körper noch eines besonderen Ausdrucksträgers, den Marcks mit einer schönen schlichten Sprache plastisch zu gestalten weiß. Ein Beispiel dafür ist das Mädchen mit ausgebreiteten Armen, dessen Körper ein langes Gewand verhüllt. Während es mit zurückgeworfenem Haupt einem inneren Gesang sich hinzugeben scheint, wird die ganze innere Spannung sichtbar an der Straffung des Gewandes

am aufgestellten Knie. Frommer Ernst verbindet sich hier mit Anmut, und es geht ein schönes melodisches Geheimnis von dieser Gestalt aus. Man spürt klar im Vergleich, wie das Arkadische, das um die neueren Bronzen von Marcks ist und ihnen gelegentlich die Melodie einer Pastorale gibt, von diesem Künstler auf einem schweren Weg errungen worden ist, als mühe sich der Bildhauer, die Synthese zwischen der christlichen Romantik mit ihren transzendenten Strebungen und dem diesseitsnahen Körpergefühl der Antike, wie es ihm in Griechenland begegnet ist,



Gerhard Marcks: Mädchen mit ausgebreiteten Armen, Bronze, 1938



Gerhard Marcks: „Junitau“, Bronze, 1938/39

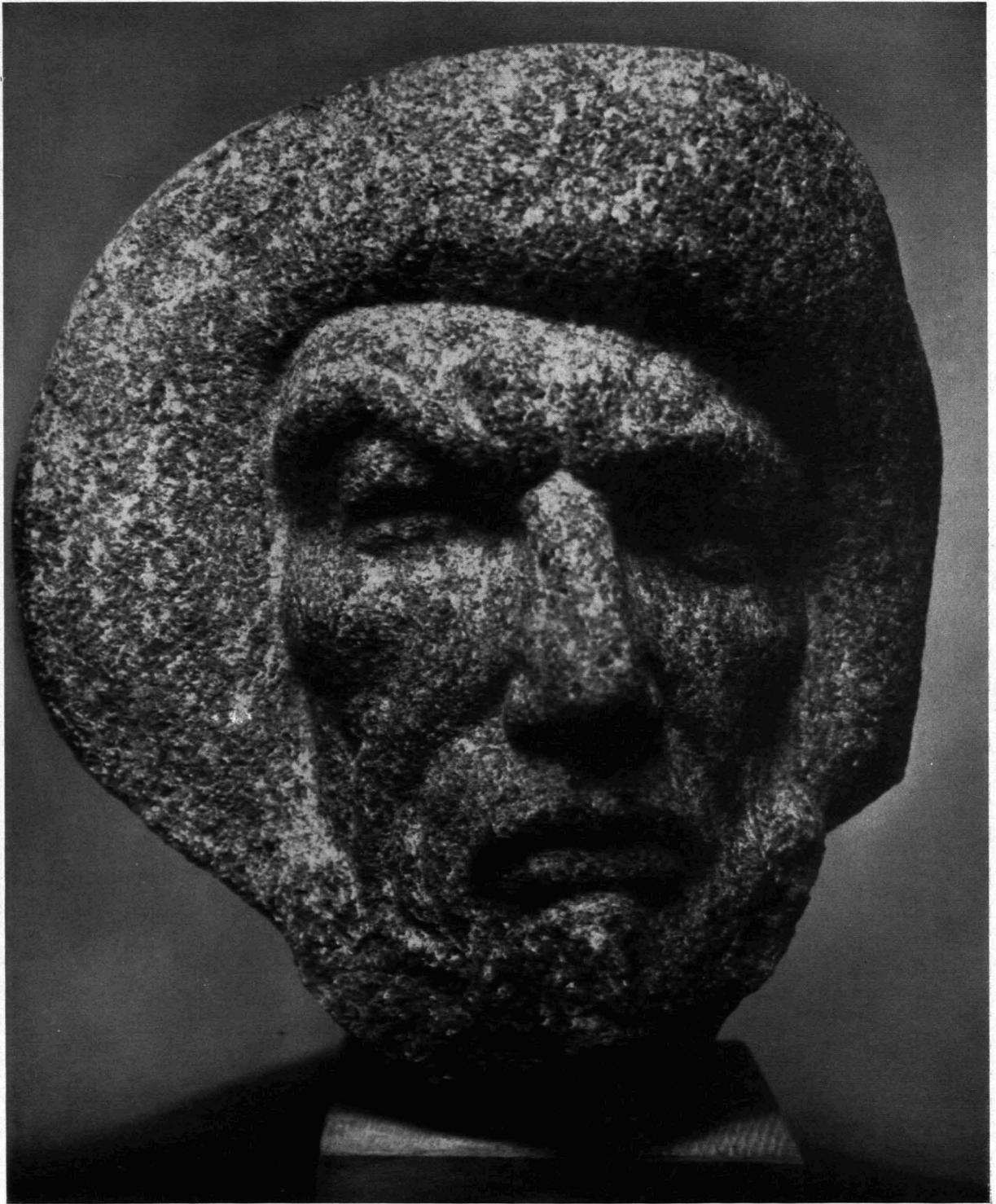


Gerhard Marcks: „Shenandoah“, Stein, 1932/33

zu finden. Es ist kein leichter Weg für einen Mann, der wie Marcks die Form ganz vom seelischen Ausdruck her bildet, so daß in der Tat alle seine Plastiken auf den ersten Blick erkennbar zu einer großen Familie gehören, der mit strenger Scheu die leichte, gefällige Wirkung meidet und der den nackten menschlichen Körper sichtlich als ein Geheimnis empfindet, das für unsere Zeit neu errungen werden muß. Der Weg von seinen Holzplastiken mit ihren schnittigen, kantigen Flächen, die er vor der Reise nach Griechenland schuf, bis zu seinen in den letzten Jahren entstandenen großen Bronzen mit ihrer herben, streng gegliederten Form, in denen der seelische Ausdruck sich von der Oberfläche zurückgezogen und der Darstellung nackter, sich langsam bewußt werdender Körperlichkeit Platz gemacht hat, legt Zeugnis davon ab. Die starke innere Spannung, die seinen Plastiken ihren besonderen Rang gibt, ist nicht zuletzt auch der Tatsache zu danken, daß Marcks selbst die persönliche Arbeit aus dem Stein beherrscht (er arbeitet wie die Griechen rund um den Block), und daß er



G. Marcks: „Krieg und Frieden“, Bronze, 1936—38



Joachim Utech: Fischer, Granit. 1934



Joachim Utech: Midgardschlange, Granit, 1939



Karl Moritz Schreiner: Kinderbildnis, Bronze, 1939

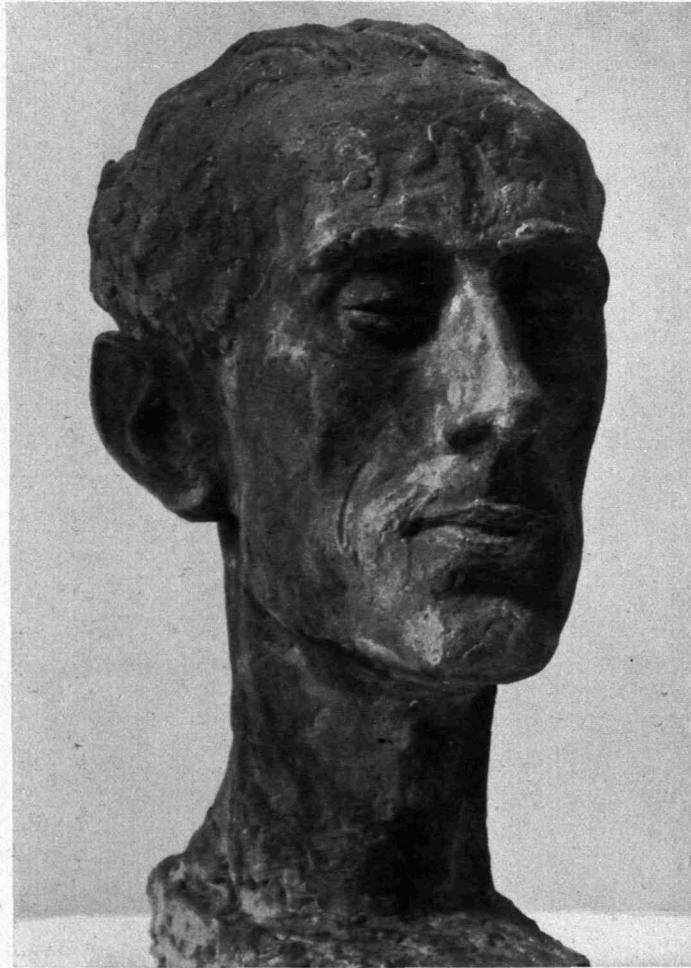
auch heute noch alljährlich, um seine innere Vorstellungskraft praktisch zu erhärten, selbst eine Figur aus dem Block schlägt.

Der in Belgard in Pommern geborene Joachim U t e c h (geb. 1889) ist eine Sondererscheinung. Gemeinsam mit den in dieser Gruppe zusammengefaßten Künstlern ist ihm nur ein charakteristisch nordischer Zug und der seelische Ausdruckswille, der aus seinem Werk spricht. Utech hat fast nur Köpfe geschaffen. Nach einer schweren Verwundung im Krieg begann er in Holz zu arbeiten und wandte sich dann einem Material zu, aus dem schon sein Großvater, der Stadtbaumeister von Belgard, Ge-

bilde geschlagen hatte, die in den Vorgärten standen: dem Granit. Aus den auf den Feldern herumliegenden Granitfindlingen, einem Material, dessen Behandlung in jeder Hinsicht besondere Vorsicht erfordert, schlug er die Köpfe von Fischern, Bauern, Frauen und Soldaten (Abb. S. 82 und 83). Er ging ohne Modell vor und schuf dabei Köpfe seiner Umwelt, in denen das Personelle überpersönlichen mythischen Gesichtern Platz machte. Die Farbe, die Struktur, die Verwitterung des Steins, sind ganz in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Auch eine malerische Einbeziehung von Licht und Schatten, die nicht nur den Gesichtern etwas unbestimmt Flutendes gibt, sondern auch die Form bewußt auflöst, ist hier zu finden. Aber Utech ist ein Sonderfall, der eben durch die handwerkliche Beherrschung zu einmaligen Ergebnissen von überraschender Monumentalität kommt. Um seine Granitköpfe ist noch etwas vom Naturhaften der alten Findlinge geblieben, aus denen man die Stadtmauer von Belgard errichtet hat. Sie gehören zu den Skulpturen unserer Zeit, die unter dem



Karl Moritz Schreiner: Aufbruch der Walküren, Relief, 1934
Entwurf für eine Wagnerausstellung



Berthold Müller-Oerlinghausen: Der Komponist R. Oboussier, Bronze, 1930

freien Himmel zu Hause sind, und wie etwa jeder der Schlüterschen Kriegerköpfe am Zeughaus Teil der Architektur ist, scheinen auch diese Köpfe einer geheimen Architektur anzugehören und atmen daher etwas vom fragmentarischen Reiz des Torsos aus. Was ihnen ihr inneres Gewicht gibt, das ist ein dichterisch-sagenhafter Zug, eine innere Schau, etwas Urwelthaftes, so daß sie wie zeitlose Sinnbilder niederdeutschen Volkstums in unsere Welt hineinragen.

Der aus dem Wuppertal stammende Carl Moritz Schreiner (geb. 1883) kam vom Architektenberuf als Autodidakt zur Plastik. Er hat bereits vor dem Weltkrieg und später für die Gesolei in Düsseldorf und für das Rheinstadion Plastiken hergestellt und hielt sich auf einem langen Studienaufenthalt in Rom und Griechenland auf. Neben Bildnisköpfen von starker Lebendigkeit, aus denen ein ursprüngliches



Berthold Müller-Oerlinghausen: Orpheus und Euridike, Bronze, 1939



Paul Merling: Kämmendes Mädchen, Stucco, 1930

bildhauerisches Temperament spricht, hat Schreiner vor allem beachtliche Reliefs geschaffen (Abb. S. 84—85). Es sind vornehmlich Bas-Reliefs, mit starker Betonung des Zeichnerischen und einer feinen Raumverteilung, die aus einem sicheren Gefühl für architektonische Verbundenheit entstanden sind.

Berthold Müller-Oerlinghausen (geb. 1893), der durch eine Reihe von Plastiken für Kirchen und durch ein Kriegerdenkmal im Teutoburger Wald bekannt wurde, hat vor allem in Holz, Bronze und Ton gearbeitet. Ein intuitiver, musikalischer Zug ist für seine Form und oft auch für das Thema bestimmend. Die

Bronze bekommt bei ihm häufig ein nervöses atmendes Leben. Seine Musikerköpfe von Cortot und Robert Oboussier zeigen diese Einfühlungskraft zugleich mit einer Fähigkeit zur scharfen Charakterisierung. Die Gestalt des Orpheus hat wie bei Garbe das Thema für eine seiner letzten Arbeiten abgegeben (Abb. S. 86—87).

Joachim Karsch (geb. 1897) ist Schlesier, der vor allem in Ton und Bronze Jünglings- und Mädchengestalten schuf, die aus einer unbewußten Dumpfheit zu einer herben seelischen Sprache vorstoßen. Eine religiöse Sehnsucht, wie sie in dieser Eigenart aus seiner schlesischen Heimat zu kommen scheint, ist bei Karsch häufig zu finden, und ein suchender, seelischer Zug von innerer Aufgewühltheit für ihn charakteristisch (Abb. S. 90—91). Die mittelalterliche Plastik der Gotik schwebt Karsch sichtbar als das große Beispiel vor. Sein Schaffen ist jedoch frei von der äußerlichen Übernahme dieser Formen. Diese Plastiken mit ihrer ausdrucksstarken Gewandbehandlung haben gelegentlich eine erzählerische Lebendigkeit, die ihnen etwas Volkstümliches gibt.

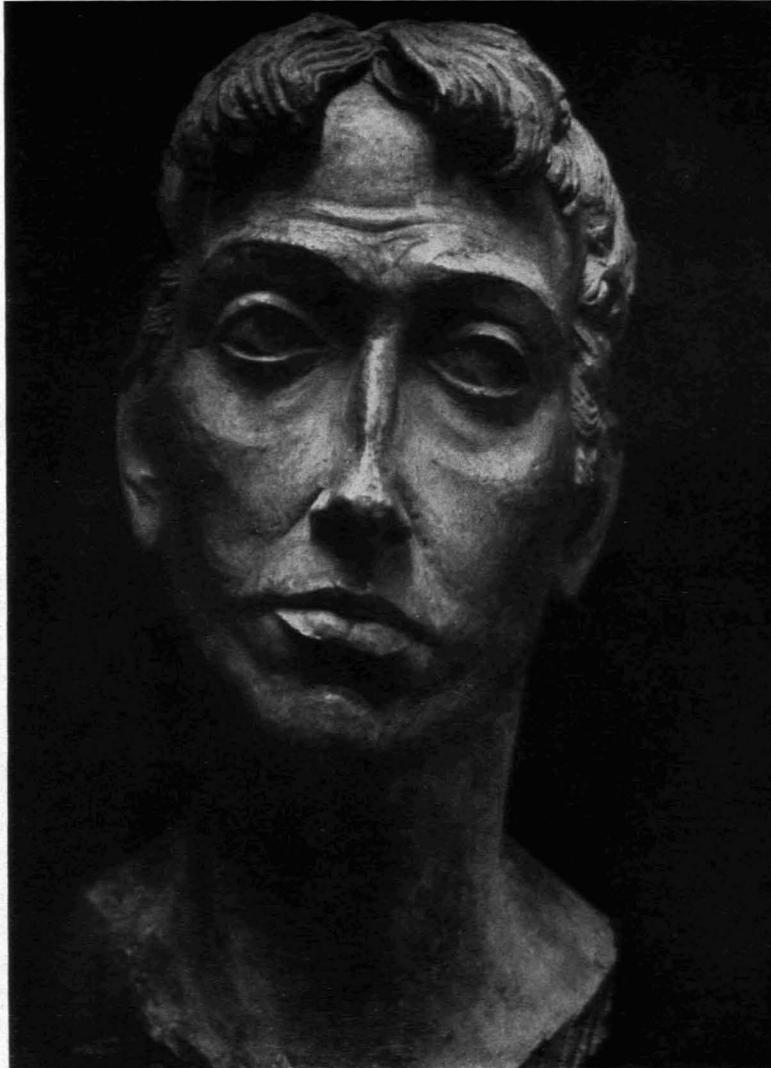


Paul Merling: Ruhende Frau, Bronze, 1939



Joachim Karsch: Mundharmonikaspieler, Ton, 1938

Überlebensgroße Skulpturen meist religiösen Inhalts hat Günther Martin (geb. 1896) nach kleinen Tonmodellen frei aus Eichenholz geschnitzt. Martin hat bei Hitzberger gelernt und versucht in seinen großen, schlanken, stark die Vertikale be-



Joachim Karsch: „Der verlorene Sohn“, Ton, 1940

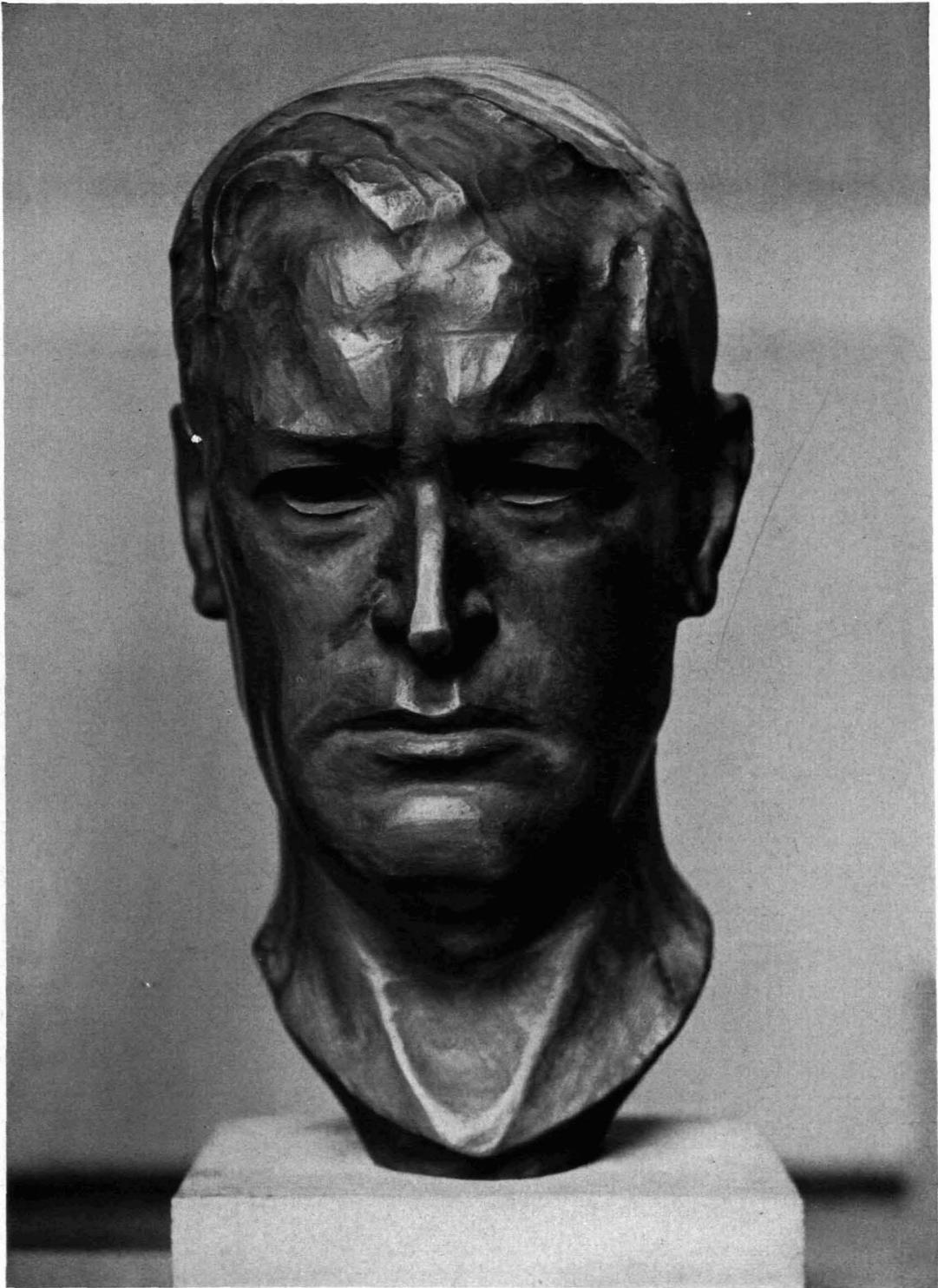
tonenden Gestalten, die nackt sind und das Gewand gelegentlich nur als Draperie benützen, ein nordisches, von der Antike bestimmtes Schönheitsideal zu gestalten und gelegentlich, wie in seiner 2,70 Meter hohen Auferstehungsstatue mit dem religiös-christlichen Thema zu verbinden (Abb. S. 92).

Das Gewand als Ausdrucksträger der stehenden, ruhenden oder bewegten Figur ist auch bei zwei trotz mancher Verwandtschaft im übrigen wesensverschiedenen Bildhauern anzutreffen. Der aus Altona kommende, in Berlin lebende Paul Merling (geb. 1895) war Meisterschüler von Fritz Klimsch, hat jedoch einen anderen Weg



Günther Martin: Auferstehender, Eichenholz, 1937/38 (Ausschnitt)

eingeschlagen. Bei seinen Plastiken, die oft in Stucco hergestellt sind, spricht trotz eines längeren Aufenthaltes in Rom das klassische Formideal nicht so deutlich wie das Bemühen, ein eigenes Wirklichkeitserlebnis häufig aus einer leisen novellistischen Haltung heraus, die in seinen Reliefs sichtbar erzählerische Züge annimmt, plastisch festzuhalten. Das gibt, verbunden mit einer Anmut der Form, den Arbeiten von Merling ihren eigenen intimen Reiz, der über das Naturalistische hinausgeht, wie die Gestalt einer ruhenden Frau (Abb.S.88—89), die in den letzten Jahren entstand, deutlich erkennen läßt.



Fritz Behn: Selbstporträt, Bronze, 1928